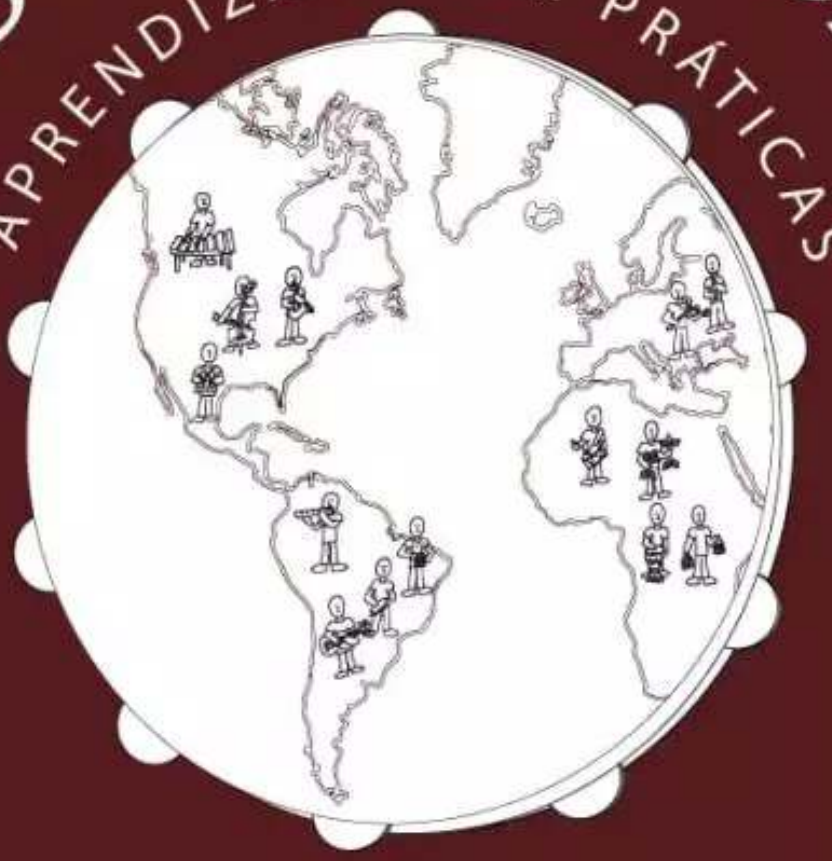
IX Encontro da Associação Brasileira de Etnomusicologia
XII Encontro de Educação Musical da Unicamp

MUSICAR LOCAL

APRENDIZAGENS E PRÁTICAS



1 a 4 de Maio de 2019 - IA/UNICAMP

Informações: www.musicarlocal.wordpress.com

abet · CDC · CAPES · FAPESP · UNICAMP · Instituto de Artes

PPG-Música
Programa de Pós-Graduação em Música
Instituto de Artes - UNICAMP

MUSICAR LOCAL
IX ENABET - XII EEMU | 2019

IX Encontro da Associação Brasileira de Etnomusicologia

XII Encontro de Educação Musical da UNICAMP

Musicar Local: Aprendizagem e Prática

ANAIS

Adriana Mendes
Guilhermina Lopes
Micael Pancrácio
Silvia Nassif
Suzel Reily
Organizadores

Campinas 2019

UNICAMP

INSTITUTO DE ARTES

Copyright © by organizadores, 2019

Elaboração da ficha catalográfica

Silvia Regina Shiroma - Bibliotecária

Núcleo Editorial

IA/UNICAMP
Rua Elis Regina, 50
Cidade Universitária – CEP 13083-854
Campinas - SP – Tel : (19) 3521-1462
E-mail: sshiroma@iunicamp.br

Realização

Associação Brasileira de Etnomusicologia / Instituto de Artes – Universidade Estadual de Campinas

Tiragem: Eletrônica (E-book)

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
Biblioteca do Instituto de Artes – UNICAMP
Bibliotecária: Silvia Regina Shiroma – CRB-8ª/8180

En17a Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia (9. : 2019 : Campinas, SP).
Anais do IX ENABET [e] XII Encontro de Educação Musical da Unicamp - EEMU - Musicar local: aprendizagens e práticas, 01 a 04 de maio de 2019 / Organizadores: Adriana Mendes; Guilhermina Lopes; Micael Pancrácio; Silvia Nassif; Suzel Reily, [Revisão: Isabel Costa] – Campinas, SP: UNICAMP, 2019.
1102p.

ISSN: 2236-0980 e 2447-7621

1. Etnomusicologia. 2. Educação musical. I. Mendes, Adriana (Org.). II. Lopes, Guilhermina (Org.). III. Pancrácio, Micael (Org.). IV. Nassif, Silvia (Org.). V. Reily, Suzel (Org.). VI. Encontro de Educação Musical da Unicamp (12. : 2019 : Campinas, SP). VII. Título.

CDD – 780.89
780.7

2019

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

Reitor
Prof. Dr. Marcelo Knobel

Coordenadora Geral
Profa. Dra. Teresa Dib Zambon Atvars

Pró-Reitora de Graduação
Profa. Dra. Eliana Martorano Amaral

Pró-Reitor de Pesquisa
Prof. Dr. Munir Salomão Skaff

INSTITUTO DE ARTES

Diretora
Profa. Dra. Gracia Maria Navarro
Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Música
Prof. Dr. Paulo José de Siqueira Tiné

Chefe do Departamento de Música

Prof. Dr. Leandro Barsalini

Coordenador do Curso de Graduação em Música
Prof. Dr. Paulo Adriano Ronqui

Coordenadora Associada do Curso de Graduação em Música
Profa. Dra. Adriana do Nascimento Araújo Mendes

Coordenador de Extensão e Assuntos Comunitários
Prof. Dr. José Alexandre Leme Lopes Carvalho

Instituto de Artes
Rua Elis Regina, 50
Cidade Universitária "Zeferino Vaz" Barão Geraldo, Campinas-SP
CEP 13083-854
Fone: +55 (19) 3289-1510 / Fax: +55 (19) 3521-7827
www.iar.unicamp.br

Comissão Organizadora

Suzel Ana Reily - **Coordenação geral**
Silvia Cordeiro Nassif
Adriana do Nascimento Araújo Mendes
Guilhermina Maria Lopes de Carvalho Santos
Patricia Kawaguchi Cesar
Ellis Regina Sánchez Hermoza
Julianne Roberta Xavier Di Giaimo
Paula Lins Ferro
Francielli Fernanda Moreira
Leandro Alexandre Venancio de Almeida
Leonardo Cecilio Caron
Renan Moretti Bertho
Érica Regina Gomes Moreira
Gisele Gomes da Silva
Ana Praxedes

Comissão Científica

Suzel Ana Reily (Unicamp) – **Coordenação/ Etnomusicologia**
Silvia Cordeiro Nassif (Unicamp) – **Coordenação/ Educação Musical**
Guilhermina Maria Lopes de Carvalho Santos (Unicamp/CESEM-Universidade Nova de Lisboa)
Estêvão Amaro dos Reis (Unicamp)
Erica Giesbrecht (UniRio)
Flavia Camargo Toni (USP)
Marcos Câmara de Castro (USP-Ribeirão Preto)
Angela Elisabeth Lühning (UFBA)
Hellem Pimentel Santos Figueiredo (UFJF)
José Alberto Salgado e Silva (UFRJ)
Luciana Prass (UFRGS)
Lorena Avellar de Muniagurria (Unicamp)
Susana Sardo (Universidade de Aveiro)
Lenita Nogueira (Unicamp)
Jorge Luiz Schroeder (Unicamp)
Maria Flávia Silveira Barbosa (Musilinc/Unicamp)
Liana Arraes Serodio (GEPEC/Unicamp)
Vilson Zattera (UFRN)
Vívian Lis Ferreira Nogueira Dias (CIDDIC/Unicamp)
Manuel Silveira Falleiros (CIDDIC/Unicamp)
Caroline Caregnato (UEA)
Andreia Miranda de Moraes Nascimento (UNIMEP)
Karen Ildete Stahl Soler Zaneti (Unicamp)
Juliana Melleiro Rheinboldt (Unicamp)
Rafael Keidi Kashima (Unicamp)

Fernando Vieira da Cruz (Unicamp)

Comissão Artística

Ellis Regina Sánchez Hermoza
Paula Lins Ferro
Ana Praxedes

Comissão Organizadora- Mostra de Filmes

Érica Giesbrecht
Rose Satiko Gitirana Hikiji
Alice Martins Villela Pinto
Mihai Andrei Leaha

Professores Convidados

Patricia Campbell (Universidade de Washington)
Kay Kaufmann Shelemay (Universidade de Harvard)
Rose Satiko Hikiji (USP)
Magali Kleber (UEL)
Enny Parejo (Faculdade Cantareira)
Marcos Câmara (USP – Ribeirão Preto)
Evandro Rodrigues Higa (UFMS)
Reginaldo Braga (UFRGS)
Angela Elisabeth Lühning (UFBA)
José Alberto Salgado (UFRJ)

Apoio institucional

Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (**Fapesp**) e Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (**CAPES**).

Na UNICAMP:

Direção do Instituto de Artes (IA), Coordenação do Curso de Graduação em Música, Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Música, Chefia do Departamento de Música, Diretoria de Apoio à Produção (DProd)/ IA, Coordenadoria de Desenvolvimento Cultural (CDC) e Serviço de Apoio ao Estudante (SAE)/Pró-Reitoria de Graduação (PRG).

Associação Brasileira de Etnomusicologia (ABET).

ABET – ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE ETNOMUSICOLOGIA

PRESIDENTE
Suzel Ana Reily

VICE-PRESIDENTE
Hellem Pimentel Santos Figueiredo

1ª SECRETÁRIA
Flávia Camargo Toni

2ª SECRETÁRIA
Guilhermina Maria Lopes de Carvalho Santos

1º TESOUREIRO
Estêvão Amaro dos Reis

2º TESOUREIRO
Renan Moretti Bertho

EDITOR
Edilberto José de Macedo Fonseca

EDITORA ASSISTENTE
Marília Raquel Albornoz Stein

CONSELHO FISCAL
Luciana Prass
Eduardo Pires Rosse
Carlos Sandroni

PROJETO GRÁFICO
Vagner da Silva Barrichelo/ Francieli Moreira/Suzel Reily/Emília Reily

REVISÃO
Isabel Costa

DIAGRAMAÇÃO DOS ANAIS
Guilhermina Lopes
Micael Pancrácio

SUMÁRIO

Apresentação 20
Programação Geral 21
Conferências e Mesas Redondas.....22
Oficinas.....26
Mostra de filmes.....32
Painéis temáticos organizados (resumos).....41

ETNOMUSICOLOGIA (ENABET) 55
Alice E. da Silva Alves.....56
A Orquestra de Cordas Dedilhadas de Pernambuco: sua trajetória musical através do contexto institucional da Funarte
Ana Paula Lima Rodgers
Leonardo Fuks 67
Aproximações bioacústicas: o equi-voco sociotécnico Enawene Nawe na caça aos pássaros terrestres
Anderson Sandim
Paulo Murilo Guerreiro do Amaral
Sâmela Jorge
Caio de Toledo.....80
A música no Pássaro Junino de Belém do Pará
Anielson Costa Ferreira
Jucélia da Cruz Estumano.....89
Trombonistas e suas conquistas com o advento da rádio, indústria fonográfica dos anos 1950, no Rio de Janeiro
Antoniel Martins Lopes
Luana Zambiazzi dos Santos 98
Marcas etnomusicológicas na educação básica: reflexões de um licenciando em música
Antonio Sérgio Brito de Amorim 105
Etnomusicologia, Educação Musical e o desenvolvimento tecnológico: um trabalho com crianças do ensino fundamental I
Artur Costa Lopes
Daniel Marcos Martins
Lino Camenietzki Amorim 113
Reflexões sobre os cantos de protesto de estudantes secundaristas durante as ocupações de 2016
Bruna dos Santos de Jesus. 122

A música como ponto de partida: uma análise das produções musicais, performances artísticas e histórias de vida das cantoras e compositoras de reggae em Salvador-BA
Bruno Maués de Lemos Britto 130
Mapeamento de coletivos musicais alternativos de Belém: Batalhas de Rap
Bruno Nascimento
Reginaldo Gil Braga 138
Além da meia-noite: reflexões iniciais sobre projetos, trânsitos profissionais e fazeres musicais da música popular instrumental brasileira em Porto Alegre
Caetano Maschio Santos 147
Participação musical e tecnologia da comunicação a serviço da etnomusicologia aplicada no contexto da imigração haitiana ao Brasil: reflexões do "pós-campo" com artistas imigrantes haitianos
Cainã Alves
Edwin Ricardo Pitre-Vásquez 159
Está proibido o fandango!
Carlos Renato de Lima Brito 167
"Quem é você?": a construção da identidade do etnomusicólogo
Carlos Sandroni
Climério de Oliveira Santos 174
Música "local", políticas culturais e gêneros musicais: notas iniciais sobre forró como patrimônio cultural imaterial
Daisy Fragoso 182
As práticas musicais na Escola de Educação Indígena *Gwyra Pepo* e a construção da pessoa Guarani: pequena reflexão sobre os usos da música no espaço-tempo escolar guarani
Daniel Guerra Vilela 191
Música, miscigenação e multiculturalismo: os casos de São Paulo e Toronto
Daniel Stringini 200
Etnomusicologia, fluxos migratórios recentes e o uso de registros audiovisuais como possibilidade de construção de um campo etnográfico
Denise Barata
Lincoln Marques de Jesus
Thaíse Rezende Lima 209
A música da diáspora africana e suas diferentes formas de incorporação ao projeto de identidade nacional: samba, tango e cucumbi

Edilberto José de Macedo Fonseca
Julia Santos Cossermellide Andrade 221
Encontro de Saberes na universidade: Sons e ruídos de uma experiência decolonial
Ednesio Canto 229
Min'yō: do local pro nacional pro global pro local
Edson Tosta Matarezio Filho.....238
Acalantos dos Ticuna
Eduardo Marcel Vidili 245
Visões sobre o pandeiro e pandeiristas na imprensa do Rio de Janeiro (1900-1939)
Edwin Pitre-Vásquez
Paulo Macan 257
Campo epistemológico do fazer musical: uma reflexão sobre cenas musicais
Ellis Regina Sánchez Hermoza 268
O musicar do *atajo de negritos* da família Ballumbrosio do El Carmen: Práticas, ensaios e preparação para a peregrinação
Ely Janoville Santana Sobral
Flávio Santos Pereira 278
A presença da viola e sua utilização musical na cantoria nordestina
Estêvão Amaro dos Reis 288
Novos contextos de performance, festivais de folclore e o caso do Pastoril Dona Joaquina
Evelyn Tainá de Souza Silva 300
A prática musical na manifestação cultural do Boi de Máscaras de São Caetano de Odivelas
Fabiano Lacombe 309
A amizade no trabalho de campo
Fábio Henrique Gomes Ribeiro
Wagner Santana de Araújo 318
A experiência etnográfica e a transformação do olhar e do agir no contexto da Barca Nau Catarineta de Cabedelo
Ferran R. Tamarit 327
Conhecimento musical ancestral como prática de resistência: performance e dinâmica ritual no candomblé
Flávia Camargo Toni 338
A "significação etnográfica" do Pastoril
Flávio Garcia da Silva 345
Sepultura e o "moderno": o álbum Roots e o "mito"
Flora Kuri Milito 356

Reflexões sobre as práticas musicais nos vagões do metrô no Rio de Janeiro
Frank Sagica
Sonia Chada 366
Circuitos híbridos em Belém/PA: socialidades e mixagens culturais
Gabriela Nascimento 374
Música, canto e lágrimas: um estudo entre musicistas negras vítimas de violência doméstica vivendo em uma ocupação em Porto Alegre
Gabriel Almeida do Valle 383
A juventude sambadeira do Recôncavo Baiano: apontamentos iniciais sobre as práticas do grupo de samba de roda mirim Juventude do Iguape
Giovanna Mazzamboni Colussi 392
O ponto cantado e suas relações: aspectos teóricos e vivências pessoais em um terreiro de Umbanda em Campinas-SP
Giovanni Della Guardia
Suzel Ana Reily 403
Novas estratégias na manutenção das atividades da banda: a Corporação Musical Lira de Serra Negra
Guilherme Furtado Bartz 411
O músico de orquestra: apontamentos sobre a atuação profissional de instrumentistas eruditos – o caso da Orquestra de Câmara Theatro São Pedro, de Porto Alegre
Guilherme Augusto Lamas de Oliveira
Renan Moretti Bertho 423
Cochichando de Pixinguinha: influências e contrastes em três gravações
Heitor Zaghetto 437
Reflexões a partir de quatro usos do adjá em dois terreiros de candomblé jeje
Hellem Pimentel Santos Figueiredo 447
O grupo Ponto de Partida como uma comunidade de prática: breve análise à luz da teoria de Wenger e Lave
Iago Tojal Araújo
José Alexandre Leme Lopes Carvalho 456
O Baque do Acre: resgatando a memória musical dos seringais acreanos
Izabella Baldoíno Almeida
Angela Elisabeth Lühning 467
A Escola de Música da UFBA e suas relações com músicos populares e contextos sociais diversos

Jeanderson Santos Bulhões de Jesus 479
Processos de ensino-aprendizagem na transmissão do conhecimento musical em um terreiro de candomblé ketu: Feira de Santana-BA
Jessé Gomes de Sousa 488
Etnografia da música no XXII Hallel de Brasília
Jonathan Alexander Gregory 498
An ethnography of the Kaapse Klopse carnival in Cape Town, South Africa
Jorgete Maria Portal Lago 507
Mestra Iracema Oliveira: protagonismo feminino na cultura popular em Belém-PA
José Alberto Salgado 516
O trabalho musical como temática: um panorama de pesquisas recentes no Brasil
José Calixto Kahil Cohon 524
Entrevista com Karai Jekupe: uma perspectiva da música Mbya
José Maria Carvalho Bezerra 533
Num estudo em andamento, a aproximação com a Amazônia na obra de Sebastião Tapajós
Juliana Catinin 540
Gramsci e Etnomusicologia: aproximações do conceito de intelectual orgânico com a Etnomusicologia Aplicada
Juliana Guerrero 548
La música de Mercedes Sosa y la conformación de un archivo "alternativo" durante la última dictadura militar argentina (1976-1983)
Júlio Erthal 557
Trabalho com música: alguns fatores que interferem na permanência dos músicos nos seus grupos
Juracy do Amor Cardoso Filho 565
Gravação do CD do Programa Corra pro Abraço: uma experiência sociomusical
Kelvin Venturin
Maria Elizabeth Lucas 574
Os fazeres musicais de imigrantes africanos no Rio Grande do Sul: o caso dos senegaleses e ganeses do Sabar Africa
Laís de Assis Valeriano 584
Adelmo Arcoverde e o ensino da viola nordestina instrumental de Recife
Laurisabel Maria de Ana da Silva
Laila Andresa Cavalcante Rosa 593

Tudo que fica da infância ou o carnaval do bloco Pirulito
Leandro Montovani da Rosa
Nira Azibeiro Pomar 603
O choro é livre: uma etnografia fílmica do grupo Choro da Glória
Leonardo Ferreira da Silva
Eurides de Souza Santos 612
Bendito e louvado seja: os benditos como elemento de construção da romaria de São Severino do Ramos/Paudalho-PE
Lígia Raquel Rodrigues Soares
Odair Giraldin 622
Da prática ao pátio: os processos de ensino e aprendizagem dos cantos Timbira
Líliam Barros
Paulo Murilo Guerreiro do Amaral 630
Trânsitos e fronteiras na Pan-Amazônia: algumas perspectivas sobre a música em Belém do Pará
Lúcia Campos 637
Quando bate uma caixa surda na beira do Rio das Velhas: música e patrimônio na folia de reis em Minas Gerais
Lucian José de Souza Costa e Costa 646
Entre os rios da cultura: o Carimbó de Bruno dos Santos Batista – Mestre "Neco"
Luciana Prass 655
Etnomusicologia e Educação Musical: da escola de samba para a universidade e de volta
Luciana Requião 664
Experimentando o anthropological blues: primeiras incursões junto a músicos do palco carioca, no MetrôRio
Luciano da Silva Candemil 673
Quão musicais são os orixás? John Blacking, etnomusicologia e musicalidade
Lucilene Silva 683
Mediação, intercâmbio cultural, domínio cultural e interculturalismo na música tradicional da infância brasileira
Luzia Aparecida Ferreira - Lia 692
Comunidades de prática e a política pública de cultura para música popular
Magda Dourado Pucci
Anderson Uraan Suruí 698
A arte oral Paiter Suruí: reflexo sonoro da vida e história de um povo de Rondônia

Marcela Velon 707
Sororidade na música: O afeto como ato político
Marcos Alan Costa Farias 716
Performances musicais quilombola: entre o participativo e o apresentacional
Margarete Arroyo 727
Uma educadora musical em terreno etnomusicológico
Maria Fantinato Géo de Siqueira.....736
Ressonâncias do "desenvolvimento": apontamentos sobre a relação entre escuta, devastação e paisagens cambiantes em Alter do Chão, PA
Maria Gabriella Cavalcanti Villar
Adriana Fernandes 743
A aprendizagem da performance na canção popular brasileira: um estudo de caso sobre Rosa Passos
Mariana Santos Teófilo 752
Soando e resistindo nos cantos da cidade de São Paulo: o musicar migrante latino-americano
Marília Paula dos Santos 761
Vaquejada: a imagem sonora do Nordeste a partir de uma música gravada pelo grupo SaGRAMA
Marília Raquel Albornoz Stein 770
Diálogos entre Etnomusicologia e Educação Musical a partir da experiência etnográfica em oficinas de música no Rio Grande do Sul
Marina Bonfim Pacheco 779
Filme etnográfico – relato de uma experiência
Mateus Berger Kuschick
Reginaldo Gil Braga 787
Com o axé dos ancestrais: Martinho da Vila e as musicalidades de Angola
Miriam de Oliveira 797
Black gospel: um estudo etnomusicológico com o grupo Family Soul do Rio Grande do Sul
Murilo G. Mendes 806
Poder público e ancestralidade indígena nas flautas de pífano dos Irmãos Aniceto
Oscar Giovanni Martínez Peña
Paloma Palau Valderrama 815

"Nosotros ya hacemos investigación": músicas locales, horizontalidad e investigación colaborativa en el sudoeste de Colombia
Paula Bessa 824
Ensino musical erudito na periferia de Fortaleza: produção e ressignificação de localidade(s) a partir de um projeto comunitário
Paulo F. Parada 831
Etnomusicologia na Rádio da Universidade: a construção de memórias sobre os musicares locais de Nêgo Izolino e Wilson Ney
Paulo Vinícius Amado 840
Dois episódios do Choro em Belo Horizonte: esboços etnográficos e reflexões iniciais acerca de contrastes e (não) pertencimentos dessa música na capital mineira
Pedro Fernando Acosta da Rosa 849
Narrativas Negro Urbanas: políticas de identidades interétnicas e culturais entre músicos-poetas negros nas Batalhas *Slam* e nos Saraus do *Sopapo Poético* a partir de uma Etnomusicologia Negra
Pedro Paes de Carvalho 858
Diversidades em diálogo: investigando relações entre identidades e práticas interpretativas em uma jam session de gypsy jazz no Rio de Janeiro
Pedro Paulo Salles 868
A transparência da palha: conexões entre o local e o musicar das flautas *Iyamaka* na cosmologia paresi haliti
Rafael Branquinho Abdala Norberto 880
Reflexões iniciais no âmbito das produções musicais do "Rap AM": os casos de *Som de quebrada* e *O rap é poder*
Rafael Henrique Soares Velloso 889
Núcleo de Música Popular da UFPel: abordagens culturais, históricas e políticas de processos criativos em música popular
Raquel Mendonça Martins 897
Novos espaços do funk: festas lésbicas em São Paulo
Renato Michelin Sanches de Oliveira Borghi 905
Em busca do som: relações entre trabalho e criação na trajetória de Hermeto Pascoal
Renato Moreira Varoni de Castro 914
Articulações etnomusicológicas na trilha do tambor de crioula do Maranhão
Richard Edward Rautmann 923
Jornadas Nacionais de Etnomusicologia nas décadas de 1980 e 1990

Rodrigo Heringer Costa 929
Profissão, artista(?): relatos sobre a prática musical enquanto trabalho a partir de interlocuções iniciais com um músico de Salvador
Rosario Haddad
Soledad Venegas 939
Los aportes de la Etnomusicología en la Educación artística
Saulo Christ Caraveo
Sonia Chada 950
A Lambada da Baleia de Mestre Vieira – um fato social como inspiração musical
Stephen Coffey Bolis 960
Seminário de Violão Milton Nunes: "culturas do violão" e memória na cidade de Campinas
Tainá Maria Magalhães Façanha
Gilda Helena Gomes Maia 970
Produções do Laboratório de Etnomusicologia da Universidade Federal do Pará
Tarcísio Braga 980
Considerações sobre o programa Latin Drums da Escola Santiago Reyther de coordenação e independência a quatro membros: um olhar etnográfico
Tânia Maria Silva Rêgo 988
Viver de música na atualidade: mulheres instrumentistas e relações de gênero em São Luís-MA
Tirsa Lais de Oliveira Gonçalves Moraes 996
Banda de música Daniel Nascimento e resistência musical no sudeste do Pará
Virginia Bezerra de Souza Barbosa 1006
Etnomusicologia participativa e processos metodológicos: experiências do Grupo Musicultura Maré, RJ

EDUCAÇÃO MUSICAL (EEMU) 1014
Adriano Justino Moreira 1015
Kinder-musik e seus discursos: a função pedagógica do prefácio da obra
Ana Lia Della Torre 1022
O processo de aprendizado de leitura e escrita musical nas aulas de piano em grupo: um relato de experiência
André da Silva Batiston 1032

Práticas musicais cotidianas de alunos de violão: particularidades e relações com o processo de ensino e aprendizagem
Catherine Furtado dos Santos 1042
Saberes percussivos nas escolas públicas da cidade de Fortaleza/CE
Chico Santana 1050
A batucada enquanto experiência
Ediel Rocha de Sousa 1060
A prática de arranjo coletivo: relato de experiência com os integrantes do Coro Infantojuvenil Vale Música em Belém, Pará
Felipe de Burgos Rocha
Augusto Moralez
Ziliane Teixeira 1068
Vem sentir essa emoção: aspectos da transmissão musical no bumba meu boi Bumbá Alagoano
Fernanda Peres Gilberti 1079
Jogos musicais e leitura rítmica: uma experiência na aula de piano
Fernando Vieira da Cruz 1088
Repertório e arranjo pedagógico para banda de música: reflexões e críticas
Francieli Fernanda Moreira
Silvia Cordeiro Nassif 1100
A herança cultural e o desenvolvimento musical de alunos de graduação em Música: observações iniciais
Frederico Gonçalves Pedrosa 1110
Imitação criativa: processo de ensino/aprendizagem musical no fandango caiçara
Gabriel José Levy 1120
Ethno: um projeto intercultural para jovens músicos
Harue Tanaka 1131
Mulheres musicando em João Pessoa-PB
Helena Lopes da Silva 1141
Os múltiplos sentidos da música no espaço escolar: dois estudos de caso
Igor Abdo Aguilar
Adriana do Nascimento Araujo Mendes 1149
O potencial da confecção de ocarinas para Educação Musical
Jorge Luiz Schroeder 1160
Disposições musicais: será que só se aprende música em aulas de música?
Katiusca Lamara dos Santos Barbosa 1169

O lugar e a música na formação e atuação musical de mulheres percussionistas
Luciana Fernandes Rosa 1177
Convergências entre etnomusicologia e educação musical na compreensão dos processos de ensino-aprendizagem e transmissão no choro
Manoel Sampaio Schiavi 1186
Concerto didático sobre os processos de ocupação do estado de Rondônia: a música como instrumento de convergência de saberes
Mariana Ceres de Almeida
Gina Cavalcante Falcão
Fábio Augusto Barbosa Ferreira 1195
Música na escola pública e extensão universitária
Monica de Oliveira 1204
Música de qualidade
Paulo Roberto Prado Constantino 1211
O arranjo vocal facilitado: Aspectos de extensão e tessitura na elaboração de materiais instrucionais para arranjadores e grupos iniciantes
Rosenilha Fajardo Rocha 1219
MUCGES: interdisciplinaridades e hibridizações
Sandra Regina Cielavin
Adriana do Nascimento Araujo Mendes.....1227
O uso das tecnologias digitais e as possibilidades do musicar de um coro adulto
Sheila Zagury 1234
A Harmonia Criativa de Luiz Eça: seus procedimentos didáticos em harmonia e algumas considerações

Apresentação

Entre 1 e 4 de maio de 2019, o Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia (ENABET) e o Encontro de Educação Musical da Unicamp (EEMU) juntaram-se em torno do "musicar local". "Musicar" é uma tradução do termo *musicking,* apresentado por Christopher Small em seu livro de mesmo nome (1998), e que se refere a toda forma de envolvimento com a música: tocar um instrumento, cantar, compor, participar de um grupo, ouvir música, participar de um fórum sobre música na internet, atuar na produção de um show, escrever ou falar sobre música, etc. Música e localidade são pensadas em estreita relação e exercendo influência uma sobre a outra. As localidades são aqui entendidas como pontos de encontro num contexto dinâmico e o caráter social do musicar recebe grande destaque. Em resumo, procuramos compreender a relação entre música e localidade a partir das ***práticas*** das pessoas envolvidas.

A partir desta perspectiva, o IX ENABET/XII EEMU contemplou diversas atividades, como apresentações e oficinas com grupos musicais locais, conversas com lideranças desses grupos, apresentações de comunicações orais, mesas-redondas e uma mostra de filmes. A aprendizagem musical nos diversos contextos foi uma questão de destaque nas discussões. Tivemos entre nossos convidados renomados estudiosos das duas áreas, como Kay Shelemay (Harvard University), Patricia Campbell (University of Washington), Rose Hikiji (USP), Enny Parejo (Faculdade Cantareira), Magali Kleber (UEL), José Alberto Salgado (UFRJ), Evandro Higa (UFMS), Marcos Câmara de Castro (USP), Angela Lühning (UFBA) e Reginaldo Braga (UFRGS). Os participantes também tiveram espaço para compartilhar suas vivências musicais numa noite de "microfone aberto", em um clima bastante descontraído.

PROGRAMAÇÃO GERAL – IX ENABET e XII EEMU / CAMPINAS - 2019

Musicar Local: Aprendizagem e Prática

4ª. f 01/05	5ª. f 02/05	6ª. f 03/05	Sábado 04/05
10h00 – 12h30 **MESA REDONDA 1** (Auditório do IA) *Lideranças Locais de Práticas Musicais* Dipe Mc Tamie Kitahara (Seiha do Brasil) Alice Vilela (Bateria do Cupinzeiro) Fernando Vieira da Cruz (Projeto Guri) Tião Mineiro (Folia de Reis Asas do Brasil) Moderadores: Estêvão Amaro dos Reis e Renan Bertho	08h30 – 10h30 **OFICINA 1** (Auditório do IA) *Práticas Musicais dos Sikuris do Peru* **Ellis Regina Sanchez Hermoza** **09h00 – 10h30** **SESSÕES DE TRABALHOS E PAINÉIS**	08h30 – 10h30 **OFICINA 4** (Auditório do IA) *Músicas tradicionais da infância* **Lucilene Silva** **09h00 – 10h30** **SESSÕES DE TRABALHOS, PAINÉIS E FILMES**	08h30 – 10h30 **OFICINA 7** (Auditório do IA) *Durações da imaginação africana na música brasileira* **Enrique Menezes** **SESSÕES DE TRABALHOS, PAINÉIS E FILMES**
	10h30 – 11h00 **CAFÉ** (CDC)	10h30 – 11h00 **CAFÉ** (CDC)	10h30 – 11h00 **CAFÉ** (Hall do IA)
	11h00 – 13h00 **MESA REDONDA 2** (CDC 1) *Modos do Musicar Local* Evandro Higa (UFMS) Guilhermina Lopes (UNICAMP/CESEM) Reginaldo Gil Braga (UFRGS) **Moderadora:** Flávia Camargo Toni (USP)	11h00 – 13h00 **MESA REDONDA 3** (CDC 1) ***Práticas musicais: contextos e processos de aprendizagem*** José Alberto Salgado (UFRJ) Magali Kleber (UEL) Marcos Câmara (USP-Ribeirão Preto) **Moderadora:** Silvia Nassif (UNICAMP)	11h00 – 13h00 **MESA REDONDA 4** (Auditório do IA) *Ação e Comunidade* Angela Elisabeth Luhning (UFBA) Enny Parejo (Faculdade Cantareira) Rose Satiko Hikiji (USP) **Moderadora:** Hellem Pimentel (UFJF)
12h30 – 14h00 **ALMOÇO**	13h00 – 14h30 **ALMOÇO**	13h00 – 14h30 **ALMOÇO**	13h00 – 14h00 **ALMOÇO**
14h00 – 18h00 **FESTIVAL DE MUSICAR LOCAL**	14h30 – 16h30 **OFICINA 2** (Auditório do IA) *Músicas indígenas para educadores* **Magda Pucci** **SESSÕES DE TRABALHOS, PAINÉIS E FILMES**	14h30 – 16h30 **OFICINA 5** (Auditório do IA) *Uma volta ao mundo da música – Projeto Música dos Povos* **Plínio Silveira e Liane Guariente** **SESSÕES DE TRABALHOS, PAINÉIS E FILMES**	14h00 – 16h00 **OFICINA 8** (Auditório do IA) *Músicas do Mundo nas Escolas – brincando com os sons de aldeias, cidades e palácios* **Gabriel Levy** **SESSÕES DE TRABALHOS E PAINÉIS**
	16h30 – 17h00 **CAFÉ** (CDC)	16h30 – 17h00 **CAFÉ** (CDC)	16h00 – 16h30 **CAFÉ** (Hall do IA)
18h00 – 18h30 **CAFÉ** (Hall do IA)	17h00 – 19h00 **OFICINA 3** (Auditório do IA) *Tambores da Amazônia* **Karine Aguiar e Ygor Saunier** **SESSÕES DE TRABALHOS, PAINÉIS E FILMES**	17h00 – 19h00 **OFICINA 6** (Auditório do IA) *World Music Pedagogy as Pathway to Knowing People (and their Musically Expressive Selves)* **Patricia Campbell.** **SESSÕES DE TRABALHOS, PAINÉIS E FILMES** ASSEMBLEIA GERAL DA ABET (MU 35)	16h30 – 18h00 **ENCERRAMENTO** (Auditório do IAD) **Palestra: Profa. Dra. Patricia Campbell (University of Washington)** ***In Search of the Music-Learning Interface: Criss-Crossing Disciplines, Fields and Practices*** **18h00 – 18h30** **APRESENTAÇÃO MUSICAL** **Maracatucá**
18h30 – 20h30 **ABERTURA** (Auditório do IAD) Palestra: **Profa. Dra. Kay Kaufman Shelemay** (Universidade de Harvard) *Re-Inventing the Local: Musicians from the African Horn in their North American Diaspora*		A partir das 19h00 **JANTAR** **Restaurante Lánaléia**	

Conferências e Mesas redondas

Quarta-feira, 01/05

10:00 – 12:30 Mesa Redonda 1 – Auditório do IA

"Lideranças Locais de Práticas Musicais"
Moderadores: Estêvão Amaro dos Reis; Renan Bertho

Dipe Mc
Tamie Kitahara (Seiha do Brasil)
Alice Vilela e Eduardo Conegundes de Souza (Bateria do Cupinzeiro)
Fernando Vieira da Cruz (Projeto Guri)
Sebastião Vitor Rosa (ou Tião Mineiro, Folia de Reis Asas do Brasil)
Chico Santana (Bateria Alcalina)

Nesta mesa redonda, os participantes serão convidados a falar sobre suas experiências junto aos grupos de musicar local que lideram. Discutirão, por exemplo, como o grupo se formou e como se mantém; as arenas de suas performances; como e onde recrutam seus membros; suas relações com seus públicos; os critérios que usam para definir seus repertórios entre outras questões que impactam sobre atividades do musicar local.

18:45 – 20:30 Palestra de Abertura – Auditório do IA

Profa. Dra. Kay Kaufman Shelemay (Universidade de Harvard). "Re-inventando o Local: músicos do Chifre da África na diáspora norte-americana" (Re-Inventing the Local: Musicians from the African Horn in their North American Diaspora)

This paper explores the production of locality through the agency of musicians from Africa's Horn within new diaspora communities abroad. If "locality is an inherently fragile social achievement… that must be maintained carefully against various kinds of odds" (Appadurai 1996, 179), the establishment of new communities by individuals forced to migrate surely epitomizes these pressures.
Today the second largest new African community in the United States is constituted of immigrants from the Horn of Africa. Their entry into the United States, and many other countries worldwide, began at the time of the inception of the Ethiopian revolution in 1974. Consisting of refugees of Ethiopian, Eritrean, Oromo, and Somali descent, these populations departed their natal locales under extreme political, social, and economic pressures. Dispersing to multiple locales worldwide, including sites across Africa, Europe, Asia, and Australia, North America quickly became home to the largest number of forced migrants from Africa's Horn abroad and has welcomed an unusually large number of musicians among their numbers.
In this paper, I will argue that musicians have exercised surprising agency in the processes of founding these new diaspora communities, reaffirming the importance of musicking as processes central to community formation. At the same time, in addition to what is generally perceived as music's central impact in producing "structures of feeling" (Appadurai 1996, 181), ethnographic

evidence suggests that musicians are also major forces in generating multiple other dimensions of community formation, ranging from the institutional to the material. This discussion will approach the production of locality and community as creative ventures engaging musicians, arguing that this case study may reveal a more important role than previously acknowledged for the impact of both musicians and their music in founding and sustaining societies of different times and places.

Kay Kaufmann Shelemay é a "G. Gordon Watts Professor of Music" na Universidade de Harvard. É etnomusicóloga, cujas especializações incluem: músicas da África e Oriente Médio e tradições musicais urbanas dos Estados Unidos. As temáticas no seu trabalho etnomusicológico englobam estudos de ritual e religiosidade, memória e consciência histórica, diásporas, comunidades musicais e música local. Entres suas inúmeras publicações, destacam-se seus livros *Music, Ritual, and Falasha History* (1986), que ganhou o prêmio ASCAP-Deems Taylor Award em 1987 e do International Musicological Society em 1988; *.A Song of Longing: An Ethiopian Journey* (1991); *Ethiopian Christian Chant: An Anthology* (3 vols., 1993-97), de co-autoria com Peter Jeffery; e *Let Jasmine Rain Down: Song and Remembrance Among Syrian Jews*, (University of Chicago Press, 1998). Foi organizadora da coletânea de sete volumes, *Garland Library of Readings in Ethnomusicology*, (Garland Publishing 1990), tendo organizado também *Studies in Jewish Musical Traditions* em 2001, e em 2011, junto com Steven Kaplan, duas edições especiais de *Diaspora. A Journal of Transnational Studies.* Seu livro-texto, *Soundscapes: Exploring Music in a Changing World*, está na quarta edição. Atualmente, Profa. Shelemay está preparando um livro sobre músicos africanos e seus movimentos transnacionais, baseado em etnografia na América do Norte.

Quinta-feira, 02/05

11:00 – 13:00 Mesa Redonda 2 – CDC 1

"Modos do Musicar Local"
Moderadora: Flávia Camargo Toni (USP)

Evandro Higa (UFMS)
Guilhermina Lopes (UNICAMP/CESEM-Universidade Nova de Lisboa)
Reginaldo Gil Braga (UFRGS)

Esta mesa se volta ao tema do Evento, discutindo formas de conceber o "musicar local", expondo seu potencial analítico bem como suas limitações. As discussões serão fundamentadas sobre exemplos etnográficos distintos: Evandro Higa foca a "Alma Guarani" nas tradições musicais da fronteira entre Mato Grosso do Sul, Paraguai e Argentina; Guilhermina Lopes discutirá as diversas formas de musicar que marcaram a vida profissional de Fernando Lopes-Graça bem como do seu próprio musicar no processo de pesquisa desta figura; Reginaldo Braga discutirá o papel da música na construção da açorianidade no litoral do Rio Grande do Sul.

Sexta-feira, 03/05

11:00 – 13:00 Mesa Redonda 3 – CDC 1

“Práticas musicais: contextos e processos de aprendizagem”

Moderadora: Silvia Nassif (UNICAMP)

José Alberto Salgado (UFRJ)
Magali Kleber (UEL)
Marcos Câmara de Castro (USP-Ribeirão Preto)

Esta mesa pretende colocar em discussão as diversas formas de prática musical em sua relação com os respectivos processos de aprendizagem e as diferentes musicalidades geradas nesses processos.
Partindo de uma problematização dos conceitos de “formal” e “informal”, destaca a importância da “bagagem cultural” dos alunos, construída assistematicamente e cujo processo específico de aprendizagem provavelmente nunca deixará de ser acionado ao longo da vida. Por fim, relevando as questões de natureza mais contextual e assumindo a premissa do “processo pedagógico-musical como fato social total”, apresenta alguns projetos desenvolvidos que procuraram trazer conexões em rede entre diversos contextos da educação musical.

Sábado, 04/05

11:00 – 13:00 Mesa Redonda 4 – Auditório do IA

“Ação e Comunidade”

Moderadora: Hellem Pimentel (UFJF)

Angela Elisabeth Lühning (UFBA)
Enny José Pereira Parejo (Faculdade Cantareira)
Rose Satiko Hikiji (USP)

Este painel investiga o papel que o musicar local pode tomar frente aos desafios da localidade em que ocorre. Assim, atividades musicais podem se voltar a questões sociais relacionadas a raça, gênero, diferenças econômicas, criando espaços para o engajamento político, ou mesmo do “artivismo”. Podem também buscar formas de resolução de conflitos locais bem como uma variedade de formas de cura e/ou da promoção do bem-estar, tanto de indivíduos como de grupos.

16:30 – 18:00

Palestra de Encerramento - Auditório do IA

Profa. Dra. Patricia Campbell (University of Washington) "In Search of the MusicLearning Interface: Criss-Crossing Disciplines, Fields and Practices" (Em busca da interface entre música e aprendizagem: cruzando disciplinas, campos e práticas)

With attention to the distinctive elements of ethnomusicology and music education as two important fields of scholarship and practice, their overlapping and complementary manifestations (and influences of one field upon the other) are worthy of examination. Matters of diverse content in music curricular programs require the dovetailing of the two fields, while an understanding of music and human learning demands scholars to criss-cross disciplines, fields, and practices. Such intersections are evolving naturally and intentionally, and the resulting perspectives are emerging in classrooms and communities as well as in thoughtful research on children's musical cultures, music cognition, music-dance and mind-body dualities, and world music pedagogy.

Patricia Shehan Campbell é a "Donald E. Petersen Professor of Music" na Universidade de Washington. Trabalha na interface entre etnomusicologia e educação musical, incluindo estudos sobre música infantil, a pedagogia da música transnacional e etnografia musical. Seus interesses acadêmicos abrangem a música na infância, pedagogia musical e o uso do movimento como ferramenta na pedagogia musical. Suas publicações versam sobre processos transculturais de apredizagem musical, as culturas musicais infantis, a diversidade cultural na educação musical, e o estudo das culturas musicais do mundo. Suas publicações incluem: coorganização de volume *Oxford Handbook of Children's Musical Cultures* (2013) e *Global Music Series*(2004-presente), uma série de livros e gravações de culturas musicais desenvolvidas por 25 etnomusicólogos; é autora também de *Songs in Their Heads*(2010, 2a Ed.), *Teaching Music Globally* (2004), *Free to Be Musical: Group Improvisation in Music* (2010), *Multicultural Perspectives in Music Education* (2010, 3a Ed.), *Music in Childhood* (2013, 4a Ed.), *Musician and Teacher* (2008), *Tunes and Grooves in Music Education* (2008), *Music in Cultural Context* (1996), e *Lessons from the World* (1991), entre inúmeros artigos e capítulos em livros. Seu trabalho mais recente envolve a organização e concepção de sete volumes da série *Routledge World Music Pedagogy Series* (2018-2019) e *Músic, Education and Diversity: Bridging Cultures and Communities* (2018)

Oficinas

Quinta-feira, 02/05

8:30 – 10:30

Oficina 1 – Auditório do IA

Ellis Regina Sanchez Hermoza. Sons do Altiplano: "Práticas Musicais dos Sikuris do Peru"

O objetivo da oficina é apresentar uma introdução ao universo do sikuri, abordando o contexto histórico social, a cosmovisão andina e como a mesma reflete na performance e o musicar dos sikuris. Serão abordadas algumas técnicas ligadas a performance do siku, tal como a técnica de diálogo musical, assim como também repertorio tradicional do sikuri.

Ellis Regina Sanchez Hermoza
Mestranda em Música pela Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP (2017), atualmente bolsista CAPES. Possui Bacharelado em Educação Artística - Especialidade em Folclore – menção violão pela Escuela Nacional Superior de Folklore "Jose Maria Arguedas" do Lima- Peru.
Entre os anos de 2004 e 2013 desenvolveu trabalho como professora do curso de música em diversas escolas estaduais e particulares na cidade de Lima – Peru. Participou dos grupos de música tradicional peruana Yawary e Chicas del Sol, com quem realizaram turnês no interior do Peru, Equador, Chile e nos Estados Unidos, também integrou outras agrupações como: Área 7 (rock), big band feminina Doo Bah Jazz, o Duo Ellis e Tilsa Sanchez Hermoza e o projeto violão solista Ellis Regina. No ano 2017 foi contemplada com a bolsa SAE- Ação Cultural da Unicamp com o projeto: Pelos caminhos da América Latina, compartilhando e difundindo a música popular tradicional peruana e da América latina. No ano 2018 formou a primeira tropa de sikuris no Instituto de Artes - Unicamp, contando com o apoio do Consulado do Peru em São Paulo, o qual realizou a doação dos instrumentos.

14:30 – 16:30

Oficina 2 – Auditório do IA

Magda Pucci. "Músicas indígenas para educadores"

A proposta dessa oficina é estimular a reflexão sobre o universo indígena brasileiro, em toda sua diversidade cultural, a partir da música de diferentes povos brasileiros como Kambeba, Krenak, Paiter Suruí, Ikolen-Gavião, Guarani, entre outros. Serão desenvolvidos diferentes tipos de atividades como jogos, brincadeiras, contação de histórias e improvisações para que se estimule a inclusão do repertório indígena nas escolas sempre buscando contextualizar suas formas de ver o mundo.

Magda Pucci

Musicista (arranjadora, compositora e intérprete), além de pesquisadora da música de vários povos há mais de vinte anos. É graduada em Regência pela ECA-USP, Mestre em

Antropologia pela PUCSP e Doutora em Performing Arts pela Universidade de Leiden, Holanda. Dirige e produz o Mawaca, grupo que recria músicas de diferentes tradições do mundo, tendo já realizado turnês na Espanha, Alemanha, China, Portugal, Bolívia, Grécia e França. Produziu seis CDs e quatro DVDs do Mawaca, além de CDs de outros artistas. Esteve em contato com seis grupos da Amazônia com o Mawaca onde foram realizados intercâmbios com músicos Ikolen-Gavião (RO), Paiter Suruí (RO), Kambeba (AM), Huni Kuin (AC), Karitiana (RO) e Comunidade Bayaroá (AM). Também trabalhou com os Guarani Kaiowá no Mato Grosso do Sul no projeto "Música indígena no palco". Ministra oficinas e cursos sobre músicas do mundo e músicas indígenas brasileiras.

17:00 – 19:00

Oficina 3 – Auditório do IA

Karine Aguiar e Ygor Saunier – Tambores da Amazônia

A oficina "Tambores da Amazônia" baseada no livro homônimo, é resultado de 10 anos de pesquisa sobre os ritmos musicais da Amazônia brasileira. Serão abordadas questões ecomusicológicas e de performance percussiva sobre três manifestações musicais de origem afro-ameríndia: Gambá de Maués (Amazonas); Marabaixo (Amapá) e Marambiré (Pará).

Sexta-feira, 03/05

8:30 – 10:30

Oficina 4 – Auditório do IA

Lucilene Silva. "Músicas tradicionais da infância"

A proposta deste encontro é a prática de repertório de brincadeiras da tradição brasileira e a reflexão sobre suas características e diversidade musical.

Lucilene Silva
Mestre e doutoranda em Música na UNICAMP, com parte da Pesquisa de Doutorado realizada no Instituto de Etnomusicologia – Centros de Estudos em Música e Dança da Universidade Nova de Lisboa. Desenvolve desde 1998 pesquisa e documentação de cultura infantil e música tradicional da infância no Brasil e outros países da América Latina. Coordena o Centro de Estudos e Irradiação da Cultura Infantil e o Centro de Formação de Educadores da Oca Escola Cultural; representa em São Paulo a Casa das 5 Pedrinhas fundada pela pesquisadora Lydia Hortélio; integra a equipe de educadores da Casa Redonda Centro de Estudos e do Instituto Brincante. Entre outras publicações é autora do livro Eu vi as três meninas, música tradicional da infância na Aldeia de Carapicuíba, que em 2015 recebeu o prêmio IPHAN de Salvaguarda do Patrimônio Imaterial; integra a Cia Cabelo de Maria com participação nos CDs Cantos de Trabalho volumes I e II, Baianás e São João do Carneirinho; participou do filme Tarja Branca, uma revolução que faltava e do filme Mitã, uma poética da infância brasileira.

14:30 – 16:30

Oficina 5 – Auditório do IA

Plínio Silveira e Liane Guariente. Uma volta ao mundo da música – Projeto Música dos Povos.

Projeto Música dos Povos, foi idealizado por Plínio Silva em 1994 e seguiu a nova tendência mundial de artistas compositores: estudar o patrimônio cultural imaterial da humanidade para encontrar sonoridades ainda pouco exploradas. Plínio transcreveu em pouco tempo, de punho, as vinte primeiras partituras, com temas musicais tradicionais de vários países. Constituiu um grupo musical, o Terra Sonora, que habilitou a sonoridade da proposta, utilizando uma grande variedade instrumental.

O idealizador do projeto, Plinio Silva, conta que Música dos Povos tem como objetivo principal compartilhar o conhecimento. "A ideia é semear. Ao longo dos anos eu fui percebendo que esse trabalho deve ser transmitido adiante. É preciso compartilhar". Por isso, para ele a pesquisa é tão importante quanto a possibilidade de cada músico, ao entrar em contato com essas partituras, amplificar esses temas com sua própria voz instrumental.

O *songbook* traz 46 partituras, divididas nos cinco continentes: África, Américas, Oceania, Europa e Ásia. O material é todo manuscrito, com a reprodução das transcrições que Plínio fez a mão. Ele explica que apesar das diferenças geográficas, a maior parte dos temas têm como ponto em comum as celebrações da vida, do trabalho e das heranças orais e religiosas. A cantora e pesquisadora Liane Guariente, coautora do projeto, escreveu boa parte dos textos do livro. Ela também é a responsável pela parte fonética das músicas que são cantadas nos vários idiomas diferentes, explicando e facilitando a interpretação vocal dos temas.
Para cada transcrição feita no Música dos Povos há uma música gravada.

O Terra Sonora imortalizou esse repertório inédito na seara brasileira com oito álbuns – Terra Sonora, Continentes, Terras, Trevas, Orvalho, Distâncias, Migração e Imigração, num total de trezentos temas gravados e oitocentas transcrições, arranjos e composições, aproximadamente. Plínio Silva, em parceria com Liane Guariente, criou na Universidade Estadual do Paraná, o grupo Bayaka que gravou quatro CDs –Música dos Povos I, II, III e IV – com cerca de cento e cinquenta temas. Os dois também criaram o grupo Omundô, que gravou um disco em 2011. A música dos povos tem "sustentabilidade", apresenta o planeta como uma pátria. Plínio deseja aos ouvintes e músicos colaboradores do Projeto Música dos Povos o que deseja para si mesmo: viver com respeito, viver fazendo música, viver em silêncio.

Os pesquisadores musicais Plinio Silva e Liane Guariente estão lançando o songbook Música dos Povos - Caderno de Partituras uma publicação bilíngue (português-inglês) com 186 páginas e dois CDs que contemplam a música tradicional de cinco continentes. A ideia é proporcionar aos músicos e pesquisadores o acesso a parte do acervo desenvolvido por eles desde 1994 que resultou na formação de três grupos musicais – Terra Sonora, Bayaka e Omundô – 13 discos e mais de 800 temas transcritos ao longo de 24 anos. O trabalho é inédito no Brasil.

17:00 – 19:00

Oficina 6 – Auditório do IA

Patricia Campbell. "World Music Pedagogy as Pathway to Knowing People (and their Musically Expressive Selves)" (A pedagogia da música do mundo como caminho para conhecer as pessoas [e seus 'eus' musicalmente expressivos])

World music pedagogy is defined through illustrations of ways and means of "going globally, linking locally". Through a sampling of experiences that run the gamut from deep listening to performance, and from composition to integrated studies, materials and methods suitable for teaching music as a world phenomenon will be clarified. Samplings may include songs, rhythms, and full-on pieces from people and places here and there in the world. Elemental features of a culturally responsive pedagogy will be noted as they complement and extend pathways to teaching world music, so that the unique cultural strengths of individual students as well as of local communities can be employed in teaching music for its multiple facets, assets, and outcomes.

Patricia Shehan Campbell é a "Donald E. Petersen Professor of Music" na Universidade de Washington. Trabalha na interface entre etnomusicologia e educação musical, incluindo estudos sobre música infantil, a pedagogia da música transnacional e etnografia musical. Seus interesses acadêmicos abrangem a música na infância, pedagogia musical e o uso do movimento como ferramenta na pedagogia musical. Suas publicações versam sobre processos transculturais de apredizagem musical, as culturas musicais infantis, a diversidade cultural na educação musical, e o estudo das culturas musicais do mundo. Suas publicações incluem: co-organização de volume *Oxford Handbook of Children's Musical Cultures* (2013) e *Global Music Series*(2004presente), uma série de livros e gravações de culturas musicais desenvolvidas por 25 etnomusicólogos; é autora também de *Songs in Their Heads*(2010, 2a Ed.), *Teaching Music Globally* (2004), *Free to Be Musical: Group Improvisation in Music* (2010), *Multicultural Perspectives in Music Education* (2010, 3a Ed.), *Music in Childhood* (2013, 4a Ed.), *Musician and Teacher* (2008), *Tunes and Grooves in Music Education* (2008), *Music in Cultural Context* (1996), e *Lessons from the World* (1991), entre inúmeros artigos e capítulos em livros. Seu trabalho mais recente envolve a organização e concepção de sete volumes da série *Routledge World Music Pedagogy Series* (2018-2019) e *Músic, Education and Diversity: Bridging Cultures and Communities* (2018)

Sábado, 04/05

8:30 – 10:30

Oficina 7 – Auditório do IA

Enrique Menezes. "Durações da imaginação africana na música brasileira"

Tornou-se um lugar-comum falar da participação africana na base da música brasileira em geral. Pesquisas atuais sustentam o argumento, estimando que durante o processo colonial

(entre 1550 e 1850) tenham desembarcado no Brasil 8 vezes mais africanos do que portugueses: 5,8 milhões de africanos (88,5%) e 750 mil portugueses (11,5%). Esse número enorme de escravizados chega sem nada consigo além de seus próprios corpos e mentes. Nesta oficina pretendo apresentar o andamento de algumas teorias recentes a respeito de como algumas características da imaginação africana – em particular dimensões temporais e duracionais – podem ter modulado diversos estilos da música brasileira.

Enrique Menezes
Flautista, pós-doutorando em etnomusicologia pela Universidade de Campinas, doutor e mestre em musicologia pela Universidade de São Paulo e graduado em composição pela Escola de Comunicações e Artes/USP. Procura relacionar a prática musical à reflexão teórica, atuando em diferentes ambientes musicais, entre rodas de samba, choro, música de concerto e experimental.

14:00 – 16:00

Oficina 8 – Auditório do IA

Gabriel Levy. "Músicas do Mundo nas Escolas – brincando com os sons de aldeias, cidades e palácios"

Brincadeiras, canções e outras propostas pedagógicas para realizar uma viagem musical pelos mil e um cantos da Terra.

A oficina promove um contato prático com músicas e brincadeiras de diferentes culturas possibilitando a vivência de um repertório variado de diversas tradições (Grécia, Zimbábue, Bulgária, Palestina, Turquia, Japão, Macedônia, Portugal, etc) sempre através de atividades lúdicas e integradas com movimento. Visa sensiblizar o professor às diversas possibilidades de utilização do repertório de músicas do mundo na sala de aula. Uma apostila, partituras e audios mp3 do material utilizado serão enviados aos participantes.

Gabriel Levy

Acordeonista, arranjador, compositor, educador e produtor musical Gabriel Levy tem uma formação eclética voltada tanto para a música erudita quanto para a popular. Atuou em shows e CDs ao lado de artistas dos mais diferentes estilos como: Palavra Cantada, Fortuna, Ceumar, Antonio Nóbrega, Zé Geraldo, Vanessa da Mata, Claudio Nucci, Fafá de Belem,Pena Branca e Xavantinho, João Bá, André Abujamra e banda Karnak, Ivaldo Bertazzo, Quinteto Violado, Braz da Viola, Roberto Corrêa, Jacques Morelenbaum, Luis Tatit, José Miguel Wisnik, Arthur Nestrovski, Ná Ozzeti, Carlos Careqa, Miriam Maria, Juliana Amaral, Rogerio Botter Maio, Chico Saraiva, Marcelo Preto, Toninho Carrasqueira, Ballet da Cidade de São Paulo, Tião Carvalho e grupo Cupuaçu Thelma Chan, Toninho Ferragutti e Bebê Kramer, contadores de história como Regina Machado, Marcia Moirah, Giba Pedrosa entre outros, os grupos de música japonesa Bonsai Romã, Gaijin no Me, Trio Kagurazaka, Seiha, Waon, a mestra do koto Yoko Nishi (Japão), os alaudistas Samir Joubran (Palestina) e Sami Bordokan (Líbano/SP), o multiinstrumentista Thomas Rohrer (Suíça), a cantora Sonia Goussinsky (música ídiche), o guitarrista

português Antonio Chainho, a bailarina iraniana Rana Gorgani, fundou o grupo Kereshme que reuniu músicos iranianos vivendo no Brasil, entre outros.

Tem sido convidado para integrar orquestras que acompanham artistas internacionais em tour pelo Brasil como Os Três Tenores (Pavarotti, Domingo e Carreras), Ute Lemper, entre outros.

Produziu e fez direção musical de diversos CDS adultos e infantis tendo sido junto com a cantora Fortuna indicado em 2013 para o Prêmio da Música Brasileira como **Melhor Produtor** pelo CD infantil **TicTicTati** (Selo Sesc). Com essa cantora também produziu e dirigiu o CD e DVD "Na Casa da Ruth" sobre poemas de Ruth Rocha e músicas de Helio Ziskind. Esses trabalhos foram contemplados com o Prêmio Governador do Estado, em 2015. Dedicou-se à musica para teatro, dança e performances cênicas, atuando ao lado de diretores como Cibele Forjaz, Naum Alves de Sousa, Roberto Lage, Antonio Araujo, Debora Dubois, Marco Antonio Braz entre outros. A partir de uma preocupação com a integração do público em geral com a produção musical vem atuando como educador musical, arranjador e regente coral, produtor e diretor musical de dezenas de CDs e atuou em diversos grupos que trabalham com música dançante brasileira como a banda **Mafuá**, que recolocou o forró no circuito dançante da noite paulistana, tendo como convidados vários músicos da cena brasileira como Dominguinhos, Miltinho Edilberto, Tom Zé entre outros. Foi pianista e regente de diversos corais independentes e de empresas e foi diretor musical e arranjador de vários grupos vocais.

Mostra de filmes

Local: LIS – Laboratório de Imagem e Som do IA
Centro de Convenções da Unicamp- Entrada à direita da porta do CDC

Quinta-feira - Dia 02/05

14h30 às 16h30

Sessão I Festas populares, instrumentos e tradições de matriz africana

Divino em mim. 30 min. 2017

Sinopse: Vinicius retorna à Alcântara (MA) para vivenciar o grande momento de comemoração e coletividade da cidade, a Festa do Divino Espírito Santo. Nesta viagem, atravessamos a Baía de São Marcos para adentrar no universo da cidade, onde conhecemos Andressa, estudante de dezessete anos que é bandeirinha e sonha em ser mestre sala, chegando até personagens fundamentais do festejo, como Seu Moacyr, coordenador geral da Festa e as caixeiras Marlene e Romana, lavradoras em dias normais e sacerdotisas que, há décadas, entoam canções e preservam a tradição do ritual que marca a cidade. Como em um passeio, vemos um mosaico da cidade em período de festa.

Ficha técnica
Direção, Roteiro e Realização: Luiza Fernandes
Produção: Dora Menezes, Vinícius Maciel, Rayssa Oliveira
Colorização: Rodrigo Assakawa
Sonoplastia e Edição de Som: Mica Farina e Luiza Fernandes
Com: Marlene, Romana, Moacyr, Andressa, Vinícius e Graça

O Tambu no Batuque de Umbigada. 28 min. 2019.

Sinopse: O filme integra a série “Taquaras, Tambores e Violas” que aborda a construção de instrumentos musicais brasileiros, realizada pelo Laboratório Cisco com apoio do Fundo Setorial do Audiovisual. O filme: "O tambu no batuque de umbigada” se dedica a acompanhar a construção do tambor centenário de nome tambu que integra as festas em louvor à São Benedito em que se toca e dança o batuque de umbigada no interior de São Paulo. A prática do saber fazer o tambor está praticamente extinta e quem o realiza para o filme é um artesão contemporâneo que tem trabalhado junto ao grupo de batuqueiros de Piracicaba, Tietê, Capivari e Rio Claro.

Ficha Técnica:
Direção: Hidalgo Romero

Direção de Fotografia: Coraci Ruiz
Som direto: Júlio Matos
Pesquisa: Alice Villela
Montagem: Rica Saito
Produção: Júlio Matos
Trilha Sonora: João Arruda
Mixagem e desenho de Som: Olívia Fiúsa
Correção de cor: Isabela Moura, Tobias Resende

Mestre Raimundo Aniceto: os instrumentos da banda cabaçal. 15 min. 2015.

Sinopse: A obra apresenta uma entrevista histórica com o músico integrante da Banda Cabaçal dos Irmãos Aniceto, de Crato, o Mestre Raimundo Aniceto, descendente direto dos índios Kariri. Ao longo do vídeo o músico explica como se dá a construção dos instrumentos musicais que integram uma banda cabaçal, dando detalhes sobre o material utilizado e sobreos procedimentos de confecção dos mesmos.

Ficha Técnica:

Luthier: Mestre Raimundo Aniceto.
Direção e Pesquisa: Marcio Mattos.
Identidade Visual: Aglaíze Damasceno e Rômulo Aragão.
Câmera e Montagem: Hélio Filho.
Som Direto: Aécio Diniz.
Produção: Fabiana Barbosa.

Peregrinação do Atajo de Negritos da família Ballumbrosio– El Carmen. Peru. 7 min. 2018.

Sinopse: Filme etnográfico realizado durante a manifestação cultural do *Atajo de Negritos* da família Ballumbrosio (Chincha – Peru) o qual destaca resumidamente os nove momentos que acontecem dentro da manifestação que é realizada na época de natal e dia dos reis onde celebra o nascimento do menino Jesus e o dia da Virgem do El Carmen. Desta maneira se aprecia parte do musicar do *atajo de negritos*, como as performances se desenvolvem e mudam de acordo com a localidade dentro da comunidade.

Ficha Técnica:

Direção e filmagens: Ellis Regina Sánchez Hermoza
Edição: Ellis Regina Sánchez Hermoza e Omar Salazar Seminário

17h às 19h

Sessão II Festas populares, instrumentos e tradições de matriz africana

Guriatã. 86 min. 2018.

Sinopse: Guriatã é um documentário musical sobre Mestre Humberto de Maracanã, o maior cantador de Bumba Boi da Ilha de São Luis (MA), falecido em 2015. Os registros, realizados ao longo de vários anos, retratam a personalidade multifacetada e a excepcional obra musical do mestre, que liderou por mais de quatro décadas O Batalhão de Ouro do Bumba Boi de Maracanã.

Ficha técnica:
Direção e Roteiro: Renata Amaral
Parceria Geral, Edição de Som e Mixagem: André Magalhães
Roteiro e Supervisão de Montagem: Diana Gandra
Edição e Montagem: Ana Caroline Bittencourt, André Magalhães, Di Gandra, Luiza Fernandes, Renata Amaral
Assistente de Direção e Organização do Acervo: Ana Caroline Bittencourt
Produção Executiva: Aline Fernandes
Produção Boi de Maracanã: Maria José Lima Soares
Finalização de Imagens: Fogo Filmes (André Finotti)
Design Gráfico: Andrea Pedro

O que é o que é? Infâncias Kalunga. 21min. 2018

Sinopse: Vídeos curtos sobre as memórias de experiências de infância, cantos e brincadeiras coletivas kalunga. Os vídeos se referem ao projeto de pesquisa O que é o que é? Infâncias Kalunga que se alinha a uma proposta de educação que inclui, na educação formal, os saberes e valores civilizatórios pertinentes à cultura Kalunga. A presença de mestras e mestres na criação e educação das crianças mantém e expande redes de conhecimento e este projeto buscou conhecer a experiência das crianças e a memória que adultos de diferentes idades carregam de brinquedos e brincadeiras. Este projeto gerou um livro/cd, um canal no Youtube e uma página no Facebook. Dessa forma, devolvemos às comunidades Kalunga e seus professores, em particular, os conteúdos gerados pelo processo de pesquisa. Pelas mídias sociais os compartilhamos, também, com todas as pessoas tocadas por esse tema.

Ficha técnica
Diretora/Pesquisadora - Marise Glória Barbosa
Câmera - Ester Simon Alana/ Natalia Vitral Costa
Captação de som - Marise Glória Barbosa/ / Natalia Vitral Costa
Legendagem - Ester Simon Alana e Marise Glória Barbosa
Edição – Ester Simon Alana

Sexta-feira – dia 03/04

Sessão especial da Mostra de Filmes

8h30 às 10h30

Local: LIS- Laboratório de Imagem e Som do IA/ Centro de Convenções da Unicamp

Encontro com Karen Boswall (University of Sussex, Inglaterra)

Filmes e conversa acerca do projeto 'Fala Minha Irmã': uma colaboração com jovens moçambicanos que pesquisaram e filmaram a música da mulher de seu país. Durante um período intenso de seis meses entre março e agosto de 2018, a investigadora, música e cineasta anglomoçambicana Karen Boswall colaborou com um grupo de jovens investigadores, músicos e cineastas moçambicanos/as numa pesquisa audiovisual sobre a voz criativa da mulher moçambicana e a sua resposta musical aos desafios que enfrentam em suas vidas. Nesta apresentação multimídia, ela mostrara três dos filmes da série e outros materiais audiovisuais sobre o projeto.

Sinopse e ficha técnica dos três filmes completos:

NHENHA. 25' 02". 2018

Sinopse: Três gerações de mulheres que dançam Xingomana compartilham suas vidas e, através das canções e danças, dão uma visão das mudanças que as mulheres conquistaram em sua comunidade. O movimento moçambicano de mulheres transformou essa dança de sedução em uma de afirmação da força e potencial das mulheres durante a luta pela independência nos anos 60 e 70. Agora elas lutam pela continuidade da mensagem dessa dança, na afirmação de que a mulher é forte, "nhenha" em Tsonga, a língua do Sul de Moçambique.

Ficha técnica:
Direção: Andre Bahule
Realizacao e Producao: Andre Bahule
Pesquisa e Produção: Angelica Novela
Camara: Isard Pidula
Diretor de Fotografia: Emídio Jozine
Som: Andre Bahule
Edicao: Ariadine Zampaulo e Narciso Miguel Lufagir (Anakanga)
Traducao: Madalena Cintya e Daniel Jorge
Produtora Executiva: Karen Boswall

Ritmo, Arte, Poesia e Vida. 10' 15". 2018.

Sinopse: Quatro mulheres Moçambicanas querem começar uma revolução feminina através da sua música. Vivendo na capital de Moçambique, cada uma enfrentou desafios para poder chegar onde estão, usando a sua arte, ritmo e poesia para expressar coisas da vida das mulheres jovens, urbanas de Maputo. Agora inspiram uma nova geração na celebração da potência da mulher moçambicana. O seu sonho: através do hip hop, expandir a sua revolução feminina no país, no continente Africano e no mundo afora.

Ficha técnica:
Direção: Lutegardo Lampiao
Realização: Lutegardo Lampiao
Pesquisa e Produção: Alexandre Pita

Fotografia: Lutegardo Lampiao e Alexandre Pita
Som e Illuminacao: Gabriel Pita
Edição: Lutegardo
Lampiao e Tomas Dinis
Produtora Executiva: Karen Boswall

Pandeiros da Mafalala. 11' 34". 2018.

Sinopse: A dança e o canto feminino de Tufo fazem parte da cultura da costa Swahili, no norte de Moçambique. Iniciados como uma parte importante da cultura religiosa dos Árabes, cantada e dançada pelos homens, agora representam a feminilidade Moçambicana em todo país. Esse filme retrata uma família de Nampula, no Norte, que antes de independência chegou em Mafalala, o bairro de imigrantes, na capital no Sul, e trouxe com ela a sua cultura. Através dos cantos e danças das mulheres de Mafalala, Vitorino reflete sobre a importância da cultura, e os desafios e conquistas das mulheres para a comunidade migrante desse bairro histórico e pobre na capital de Moçambique.

Ficha técnica:
Diretor: César Vitorino
Realizacao: César Vitorino
Produção: César Vitorino e Alice Alberto Cunha
Pesquisa: Felizarda José Taímo e César Vitorino
Fotografia: Clemente Horácio e Samo Mula
Som: Alice Alberto Cunha
Edicao: Clemente Horácio e César Vitorino
Produtora Executiva: Karen Boswall

14h30 às 16h30

Sessão III - Encontros e conexões no musicar local

O Baque do Acre. 9min. 2019.

Sinopse: Em meados de 2007, o músico e produtor Alexandre Anselmo foi morar em Rio Branco e ao escrever um projeto para ensinar música nas escolas se deparou com uma questão: qual é a música raiz do Acre? Apesar de muitos dizerem que não existia, quando conheceu Antônio Pedro, encontrou a sonoridade que vinha dos seringais perto do rio Envira e era tocada pelos músicos que ali viveram no tempo da borracha. Começou então, a partir da memória dos integrantes do grupo Uirapuru, um amplo trabalho de resgate das músicas e dos baques tocados por seringueiros e indígenas, o que resultou na gravação de 4 CDs com enverseios, baques e outras manifestações culturais acreanas. Um trabalho importantíssimo, que trouxe luz à uma manifestação cultural muito emblemática daquele estado e que hoje é esquecida e muitas vezes negada pelos próprios acreanos.

Ficha técnica:

Direção: Tobias Rezende e Iago Tojal
Roteiro, direção de fotografia, edição e finalização: Tobias Rezende
Pesquisa e produção executiva: Iago Tojal

O choro é livre. 11min. 2018.

Sinopse:
Como profissionais da música em busca de um novo espaço para tocar, o grupo Choro da Glória fala de suas relações de trabalho e dos apoios e dificuldades que surgiram em sua trajetória.

Ficha técnica:
Direção: Leandro Montovani e Nira Pomar
Produção: Leandro Montovani e Nira Pomar
Fotografia: Leandro Montovani e Nira Pomar
Montagem: Nira Pomar
Voz Off: Diego Terra
Entrevistados: Grupo Choro da Glória (Anderson Balbueno, Bernardo Diniz, Diego Terra, Lucas Porto, Rodrigo Milek)
Trilha Sonora: Lucas Porto (composição) / Choro da Glória (intérprete)

Batucando com a Bateria Alcalina. 5min. 2015.

Direção, produção, imagens e edição: Daniel Carezzato Pesquisa: Chico Santana
Sinopse: O video traz depoimentos de integrantes da Bateria Alcalina contando sobre suas trajetórias e processos de ensino e aprendizagem no grupo. A Bateria Alcalina é um coletivo de batucada surgido em 2003, na Unicamp. Além de tocar samba, a Alcalina cria e interpreta arranjos de ritmos variados utilizando sua formação instrumental. Com o formato de bateria de escola de samba, o grupo é constantemente aberto a novos participantes, que gratuitamente têm a oportunidade de se desenvolver musical e humanamente através da prática coletiva de percussão. O video foi produzido durante pesquisa de doutorado em música, como parte das investigações sobre batucada realizadas por Chico Santana.

Ficha Técnica:
Direção, produção, imagens e edição: Daniel Carezzato
Pesquisa: Chico Santana
Participação da Bateria Alcalina

Woya hayi mawe. Para onde vais? 47 min. 2018.

Sinopse: Seguindo a moçambicana Lenna Bahule, vemos como enfrenta as dificuldades de ser música, mulher e negra no Brasil e em Moçambique. O mundo artístico de São Paulo cobra sua africanidade, suas raízes. Já em Moçambique, Lenna é agora conhecida por seu sucesso no Brasil. De volta a sua terra natal, ela a redescobre com novos olhos. Lenna encontra uma inspiradora geração de músicos de Maputo, que envolve na produção de um grande show. Seja no palco, no sítio da avó ou em um projeto social na periferia de Maputo,

vemos Lenna e os artivistas moçambicanos investigando a música tradicional e popular de seu país e descobrindo novas rotas. Navegando entre o ativismo e o palco, entre a África imaginada que o Brasil espera encontrar nela, e o cosmopolitismo brasileiro que São Paulo lhe imprime, Lenna descobre que suas raízes musicais eram ainda mais poderosas do que ela imaginava.

Ficha Técnica:
Pesquisa, direção, fotografia: Jasper Chalcraft e Rose Satiko Hikiji
Edição, colorização: Ricardo Dionisio
Som direto: Jasper Chalcraft
Som adicional: Rose Satiko Hikiji, Maria Carolina Botinhon de Campos, Danilo J. de Oliveira,
Luiza Fernandes Coelho, Ricardo Dionisio, Klaus Wernet
Fotografia adicional: Ricardo Dionisio, Danilo J. de Oliveira, Marina Decourt
Pós-produção de som: Jean Nands, Ewelter Rocha
Mixagem Nômades Sesc São Paulo: Danilo Moraes
Realização: Laboratório de Imagem e Som em Antropologia (LISA-USP)
Tradução (inglês): Jasper Chalcraft
Transcrição e tradução (italiano): Anna Beatriz Geronimi Benine
Projeto de pesquisa / apoio "Ser/tornar-se africano no Brasil: Fazer musical e patrimônio cultural africano em São Paulo" (Fapesp 2016/05318-7, 2016/06840-9, 2016/24445-0)
O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001

17h às 19h

Sessão IV Musicalidades indígenas e política

***Caminho de Mutum. 20 min. 2018*.**

Sinopse: O índio ticuna Ondino Casimiro é uma pessoa muito singular em seu povo. Um dos grandes conhecedores da chamada Festa da Moça Nova, o ritual de iniciação feminina. Sua fama como cantor o levou longe, realizando apresentações em Manaus, São Paulo e mesmo uma turnê pela Itália. Conhece como ninguém as artes do trançado da cestaria e da rede. É o responsável por oficiar a missa católica aos domingos na pequena capela da comunidade. Professor dedicado das crianças da comunidade, todas as manhãs é possível ouvi-lo alfabetizando nas duas línguas, ticuna e português. Não há como negar que Ondino é um erudito em sua cultura e um hábil tradutor do mundo dos brancos para os ticuna e vice-versa.

Ficha Técnica:
Direção: Edson Tosta Matarezio Filho e Marília Senlle
Pesquisa e Roteiro: Edson Tosta Matarezio Filho
Fotografia: Edson Tosta Matarezio Filho e Marília Senlle
Edição: Edson Tosta Matarezio Filho e Leo Fuzer

Produção: Edson Tosta Matarezio Filho
Realização: Laboratório de Imagem e Som em Antropologia (LISA-USP)
Apoio: FAPESP, Projeto Temático "O Musicar Local - Novas trilhas para a etnomusicologia", 16/05318-7.

Kitseha. 3min. 2018.

Sinopse: O vídeo clipe da música Kitseha, rap composto por Yuahula Alay Matipu Kalapalo e Daniel Januário, foi gravado durante o processo do segundo turno de 2018 e é um dos resultados das oficinas de audiovisual realizadas por Thomaz Pedro e Veronica Monachini na aldeia Aiha Kalapalo.

Ficha Técnica:
Direção: Thomaz Pedro, Yuahula Alay Matipu Kalapalo,
Produção: Veronica Monachini, Daniel Januário, Susi Leme,
Câmera: Tauana Kalapalo, Orlandinho Kalapalo
Composição da música: Yuahula Alay Matipu Kalapalo e Daniel Januário

Musicking politics through feelings in the 2018 elections in Brazil. 45 min. 2019.

Sinopse: The film describes the role of emotions and music in expressing politics during the last presidential election in Brazil (2018) drawing on in-depth descriptions with supports on both sides.
It shows how politics in today's Brazil cannot be reduced to a rational enterprise but involves the mobilization of affect. In this context music is used to support both candidates in multiple ways that the film describes in depth. This is coupled with interviews with participants in both political campaigns: The Bolsonaro supporters and the Haddade supporters. The film offers a grounded subjective interpretation of why people were politically engaged in the last election. The interviews also shed important light on the role of feelings in political mobilization and the film combines these interview accounts with filmed descriptions of people using music in political protest. The film is divided in five episodes, that works as independent short films, with the following sub-titles i) polarization, ii) race and gender, iii) fake news iv) religion, culture and diversity and v) class.

Ficha Técnica:
Direção: Kjetil Klette Bøhler, Felipe Camargo e João Neves.

Sábado dia 04/04 9h às 10h30

Sessão V Mulheres na música

Novos Espaços Do Funk: Festas Lésbicas em São Paulo. 35 min. 2019.

Sinopse: O documentário exibe parte da cena do funk voltado para o público lésbico, por sua vez executado e dançado em festas privadas que ocorrem mensalmente no centro da cidade de São Paulo. As imagens e áudio, bem como a narrativa construída com a edição, mostram performances corporais, musicais, funks, agentes e demandas que se entrelaçam

nesta nova cena do funk. O documentário se divide em uma introdução seguida por cenas extraídas das duas festas estudadas até o presente momento: Sarrada no Brejo e Fancha; a parte seguinte é destinada ao funk e a ressignificação de símbolos efetuada pelas jovens ao se apropriar deste gênero musical; as duas últimas partes se destinam à agência responsável pela realização e perpetuação da cena e a realização de uma roda de coco, que se trata de uma atividade agregada à prática do funk que tem por objetivo reconexão com a ancestralidade africana.

Ficha Técnica:
Direção: Raquel Martins
Captação de áudio e vídeo, edição de imagens e roteiro: Raquel Martins

Mulheres compondo. 9min. 2018.

Sinopse: Mini documentário que traz os relatos das compositoras que participaram do Sonora – Festival Internacional de Compositoras RJ 2017.

Ficha Técnica:
Diretor: Duda | SomTopia Filmes
Perguntas elaboradas por: Marcela Velon e Duda
Assistência de Imagem: Diogo Neri e Max Velon
Música: Elodie Bouny

Painéis temáticos organizados (resumos)

ESTUDOS ETNOMUSICOLÓGICOS E AS TRANSFORMAÇÕES CONCEITUAIS

Resumo do painel: O painel apresenta as reflexões do Grupo de Pesquisa em Etnomusicologia da UFPR, a partir dos vários conceitos e práticas que vêm sendo utilizados na área de Etnomusicologia no Brasil. Os aspectos que estão definindo os estudos partem da diversidade sociocultural e política (LUHNIG; TUGNY, 2016). São apresentados estudos de caso de manifestações culturais na música no Estado do Paraná, como também em suas novas configurações. A música aplicada em contextos diversificados.
Palavras-chave: Etnomusicologia, Brasil, Paraná

Campo epistemológico do fazer musical: uma reflexão sobre cenas musicais

Edwin Pitre-Vásquez - Universidade Federal do Paraná
edwinpitre@gmail.com
Paulo Macan - Universidade Federal do Paraná
pauloacmacan@gmail.com

Resumo: Neste artigo realizamos uma reflexão sobre três conceitos utilizados na Etnomusicologia sobre o Fazer Musical, partindo de: Práticas musicais (Arroyo, 2013), Comunidades de prática (Wenger, 1991; 1998) e Musicar (Small, 1998). A aplicação conceitual de cada um pode trazer problemas de interpretação para casos específicos. Para isto, o presente artigo propõe um estudo sobre o conceito de Cena Musical a partir da perspectiva de Will Straw (2004; 2006).
Palavras-chave: Práticas musicais. Comunidades de prática. Musicar. Cena Musical. Etnomusicologia.

Comunidades de prática e a política pública de cultura para música popular

Luzia Aparecida Ferreira – Lia – Universidade Federal do Paraná
liaferrera@gmail.com

Resumo: Ao estudar as comunidades de prática surgem várias interrogativas. Na etnomusicologia, pode-se questionar se as políticas públicas de cultura para a música popular são importantes para a sua manutenção. Este artigo visa trazer este assunto, agora que, no Brasil, a cultura está sendo desmantelada pelo poder central. A observação desta pesquisa constatou que os processos de construção de cidadania deixaram resíduos nas comunidades de prática. Apoia-se em Etienne Wenger, Rosane Cardoso de Araújo e Grace Filipak Torres, Joan Russel, Madalena P. Santos, Bruno Nettl, Pierre Bourdieu; Alain Darbel, Luis Ricardo Silva Queiroz; Raiana Alves Maciel Leal do Carmo.
Palavras-chave: Comunidades de Prática, Política Pública de Cultura, Música Popular, Etnomusicologia.

Está proibido o fandango!

Cainã Alves - Universidade Federal do Paraná

cainasax@gmail.com

Edwin Ricardo Pitre-Vásquez - Universidade Federal do Paraná edwinpitre@gmail.com

Resumo: Este artigo apresenta uma análise do Fandango enquanto manifestação ligada ao conceito de comunidade de prática, pertencente à cultura brasileira e com características próprias no Paraná. Trata- se de um levantamento bibliográfico, baseado nas primeiras pesquisas realizadas do gênero, trazendo definições próprias da manifestação e da música executada nesta manifestação cultural paranaense. O estudo problematiza as primeiras proibições que o fandango sofreu e como foi o processo até a sua aceitação pela comunidade na época. O artigo também apresenta reflexões sobre a gradual invisibilização do Fandango a partir de uma perspectiva etnomusicológica.
Palavras-chave: Fandango. Paraná. Litoral. Etnomusicologia.

Jornadas Nacionais de Etnomusicologia nas décadas de 1980 e 1990

Richard Edward Rautmann – Universidade Federal do Paraná rautmanns@yahoo.com.br

Resumo: Este artigo tem como objetivo pesquisar o panorama histórico revisado acerca das 5 Jornadas Nacionais de Etnomusicologia, que ocorreram nas décadas de 1980 e 1990 no Brasil, bem como os fatores que decorreram para a criação da Associação Brasileira de Etnomusicologia – ABET em 1993, através do levantamento das referências bibliográficas, dos programas universitários e de entrevistas com professores e pesquisadores da área. Tais iniciativas tiveram importantes desdobramentos para a formação e o fomento do campo da Etnomusicologia Brasileira.
Palavras-chave: Etnomusicologia Brasileira. Jornadas de Etnomusicologia. Associação Brasileira de Etnomusicologia.

TRAJETÓRIAS DE TRANS-FORMAÇÃO: ETNOMUSICOLOGIA E EDUCAÇÃO MUSICAL EM DIÁLOGOS E SEUS DESDOBRAMENTOS NA ATUAÇÃO PROFISSIONAL

Resumo do Painel: Este painel consiste na criação de um espaço de diálogo sobre aspectos metodológicos e interpretativos que ligam, com diferentes chaves conceituais e de várias maneiras, a Educação Musical à Etnomusicologia, a partir da apresentação de três comunicações sobre experiências de pesquisa em Etnomusicologia em diálogo com a Educação Musical – etnografias sobre processos de ensino e aprendizagem musical -, desenvolvidas no PPGMUS/UFRGS no final dos anos 1990, em MG e no RS, Brasil. As painelistas buscarão retrabalhar as ressonâncias locais e da época da realização das pesquisas em relação a posteriores experiências profissionais em diferentes coletivos de atuação, em especial no âmbito universitário, compreendendo essa trajetória de trans-formação - pessoal, coletiva e acadêmica - permeada por conceitos, procedimentos e atitudes aprendidos com o fazer etnográfico e/ou orientada por bases epistêmico-metodológicas do método etnográfico. A Etnomusicologia, vista como um campo em construção, dinâmico, criativo, em negociação, marcado pela discussão sobre poder nas relações entre pessoas que fazem e investigam sobre música, deveria conduzir à constante autocrítica sobre problemas musicais e éticos relacionados a assimetrias, hierarquias, dicotomias e descontextualizações. A busca constante da Etnomusicologia de se ressituar, revisando conceitos-em- relação,

pode gerar parâmetros para a ação educacional em diferentes contextos. Enfrentar desafios e limites do fazer etnográfico em Música e em Educação Musical e de seus discursos – músico-performativos, sonoros, escritos, audiovisuais etc. - e dialogar sobre possibilidades pedagógicas, musicais e éticas da Etnomusicologia de longa duração são objetivos que se pretendem alcançar.

Palavras-chave: Etnomusicologia. Educação Musical. Trajetória formativa.

Etnomusicologia e Educação Musical: da escola de samba para a universidade e de volta

Luciana Prass – Universidade Federal do Rio Grande do Sul
luciana.prass@gmail.com

Resumo: Esta comunicação, no contexto deste painel, buscará pontuar os caminhos abertos e as reverberações da experiência formativa pela via da etnografia e seu potencial reflexivo, no percurso de etnomusicóloga e educadora musical 20 anos depois do encontro com os saberes musicais de uma bateria de escola de samba. Quais os impactos vividos nos atuais coletivos de atuação nos âmbitos do ensino, da pesquisa e da extensão, sobretudo no que concerne aos impactos transformativos do método etnográfico em suas potencialidades pedagógicas, musicais e éticas?

Palavras-chave: Etnomusicologia. Educação Musical. Etnografia. Encontro de Saberes.

Uma educadora musical em terreno etnomusicológico

Margarete Arroyo – Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP)
etearroyo@gmail.com

Resumo: Relato acerca da minha experiência de educadora musical em terreno etnomusicológico. Do interesse pelo tema da música como produção sociocultural, realizei a pesquisa de doutorado que foi um mergulho trans-formador propiciado pela experiência etnográfica e suas repercussões no meu ofício de docente. Compartilho pesquisas que orientei em nível de pós-graduação, todas concentradas na interação de adolescentes, jovens e músicas.

Palavras-chave: Educação Musical. Etnomusicologia. Experiência Etnográfica.

Diálogos entre Etnomusicologia e Educação Musical a partir da experiência etnográfica em oficinas de música no Rio Grande do Sul

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

Resumo: Nesta comunicação, a partir de uma experiência de pesquisa etnográfica sobre processos de ensino e aprendizagem musical, proponho refletir sobre princípios e conceitos do método etnográfico em música e aprendizagens como ferramentas para o trabalho acadêmico em pesquisa- ensino-extensão.

Palavras-chave: Etnografia da música. Etnomusicologia. Educação Musical. Oficinas de música. Etnometodologia.

ATLÂNTICO SENSÍVEL: MEMÓRIA E MEDIAÇÃO DAS PRÁTICAS E DOS

INSTRUMENTOS MUSICAIS NA CIRCULAÇÃO ENTRE COMUNIDADES INTERLIGADAS

Resumo do painel: Este painel propõe-se reflectir sobre diferentes cosmovisões e relações sociais proporcionadas por práticas musicais, seus agentes e instrumentos (com enfoque nos cordofones) que circularam e circulam no corredor atlântico entre Portugal e o Brasil, com passagem no arquipélago de Cabo Verde. Sustenta-se na hipótese segundo a qual certas relações de criação, fruição e trabalho com a música - marcadas pela partilha de repertórios disseminados a partir de Portugal - proporcionaram a construção de universos sensíveis, singulares e autónomos, que definem diferentes modos de ver o mundo. Os três estudos foram produzidos no âmbito do projeto Atlântico Sensível – memória e mediação das práticas e dos instrumentos musicais na circulação entre comunidades interligadas, que junta pesquisadores de diferentes áreas - música, etnomusicologia, história, antropologia, sociologia, tecnologias digitais - com o objetivo de produzir conhecimentos sobre sons e memórias que se inscrevem na vida social transnacional. Mobiliza práticas de investigação partilhada e desdobra-se em frentes de trabalho interativas e complementares conducentes à produção e edição de narrativas sobre música e memória, com comunidades cuja herança patrimonial é entendida numa relação histórica com Portugal; ao mapeamento de práticas e instrumentos musicais junto de comunidades lusófonas; à pesquisa com acervos sonoros de arquivo e pesquisa etnográfica com músicos e outros participantes da produção cultural; à realização de análise etnomusicológica e historiográfica sobre o papel dos músicos e dos instrumentos de cordas na construção de relações simbólicas e materiais entre práticas musicais vinculadas a Portugal, Brasil e outros territórios do corredor atlântico.

Música, sociedade contemporânea e instrumentos no arquipélago atlântico de Cabo Verde: perspectivas sobre a vida social dos cordofones

Jorge Castro Ribeiro - Universidade de Aveiro / INET-md
jcribeiro@ua.pt

Resumo: Os instrumentos da família dos cordofones têm um papel destacado no quotidiano e nas práticas musicais do arquipélago atlântico de Cabo Verde, sendo simultaneamente físicos e metafóricos, construções sociais e objectos materiais (Dawe 2003). Não sendo igualados por nenhuma outra família organológica, os cordofones locais usados pelos grupos musicais e instrumentistas incluem o cavaquinho, a guitarra (antigamente designada por "violão"), a guitarra eléctrica, o baixo eléctrico, o violino (também designado por"rabeca"), a viola de dez cordas e a cimboa (ou "cimbó") (Gonçalves 2006 e Brito 1998). Factores como a portabilidade, a facilidade de aprendizagem dos rudimentos técnicos, o relativo baixo custo de construção e a adequação ao acompanhamento dos géneros musicais cabo-verdianos explicam, numa perspectiva crítica, o grande sucesso dos cordofones no presente e no passado, bem como a sua popularidade. As performances de diferentes géneros musicais – geralmente vocais, como a morna, a coladeira, o batuque e o funaná, entre outros - apoiam-se em acompanhamentos com instrumentos específicos dando-lhes valor simbólico e eventualmente conotações sociais dicotómicas históricas ou de contemporaneidade, rurais ou urbanas, africanas ou europeias, por exemplo. No caso dos cordofones estes aspectos, combinados com a música que tocam, autonomizam-se, proporcionando aos instrumentos musicais aquilo que o etnomusicólogo Eliot Bates (2006) inspirado por Appadurai (1986) designa por uma forma de "vida social". Alguns acumulam prestígio e procura comercial – como é o caso do cavaquinho - ao passo que outros são recuperados pela sua antiguidade e ligação simbólica ao passado africano do arquipélago – como a cimbôa - e outros experimentam abandonos – como o violino e a viola de dez cordas.

Nesta comunicação, a partir de uma perspectiva etnomusicológica, exploram-se vários aspectos da "vida social dos instrumentos", concretamente dos cordofones, na contemporaneidade, em Cabo Verde, a partir de dados de uma recente pesquisa de campo no âmbito do projecto de pesquisa "Atlântico Sensível: Memória e mediação das práticas e dos instrumentos musicais nacirculação entre comunidades interligadas.

Palavras-chave: instrumentos musicais, cordofones, Cabo Verde, música cabo-verdiana.

Cantares e saudades transatlânticas (I): um cancioneiro de nostalgias nas margens de cá, no Brasil Alberto Ikeda – Universidade de São Paulo atikeda@uol.com.br

Resumo: Pela condição humana, não será difícil compreender que o sentimento da saudade, aproximada da melancolia, da nostalgia e outras emoções assemelhadas podem ser consideradas universais, em diferentes expressões e nomenclaturas, no que se pode concordar com o filósofo e ensaísta português Eduardo Lourenço: "Sob outros nomes ou sem nomes, a saudade é universal, não apenas como desejo de eternidade, mas como sensação e sentimento vividos de eternidade. ..." (1999). Nesse sentido, a presente comunicação volta-se para um gênero musical no Brasil, de alcance nacional e longa projeção histórica, a toada , que revela nesses sentimentos as suas características fundantes, o que lembra quase que imediatamente o fado em Portugal; que, ainda de acordo com o mesmo ensaísta: "... torna-se miticamente a terra da saudade" (1999)*. Porém, não se propõe aqui um estudo comparativo entre os dois gêneros, apresentando-se tão somente considerações sobre as dolentes e lânguidas canções especificamente identificadas como toadas. Busca-se notar o Brasil musical, principalmente da produção reconhecida como popular, que guarda uma sonoridade identitária introspectiva, distinta e oposta à vertente mais comumente disseminada comercialmente, das músicas festivo-extrovertidas, das canções e danças reveladoras de um dito "povo feliz", "um povo alegre", no exemplo das concentrações carnavalescas, dos diversos tipos de blocos ou bandas musicais e escolas de samba, em seus cortejos e encontros nas ruas e praças. A toada tem persistido significativamente na música popular brasileira, sobretudo dentro da vertente cunhada ultimamente como "música de raiz", mas que pouco se divulga no âmbito da comunicação das grandes massas, prestando-se, portanto, a uma reflexão de perspectiva antropológica, porque gênero musical ancorado também na busca e expectativas da preservação mais perene de identidades social-culturais de amplo alcance histórico e territorial.

Palavras-Chave: Toada; Cancioneiro Brasileiro; Música e Saudade; Música e Identidade; Música Popular Brasileira.

Idas e vindas da viola no corredor atlântico Portugal-Brasil: trocas culturais ao longo dos séculos

Ivan Vilela Pinto –Escola de Comunicações e Artes – USP/ Universidade de Aveiro / INET-md ivanvilela10@gmail.com

Resumo: A viola, instrumento de origem portuguesa se espalhou desde o século XVI por diversas colônias de Portugal, onde foi adaptada às culturas locais. No Brasil, tornou-se o principal instrumento acompanhador de cantores até a metade do século XIX, quando foi então cedendo seu espaço ao recém-chegado violão. Após um processo de ruralização, a viola retornou à cena urbana com as gravações de música caipira a partir de 1929. Conjunturas locais e internacionais como a presença de Almir Sater em telenovelas, o surgimento de um pensamento ecológico que preconizava a preservação das diversidades naturais e culturais, além de um efeito colateral à tentativa de uniformização cultural pela

via do consumo pautada pela Globalização, trouxeram a viola para a cena musical brasileira e internacional, agora renovada. No Brasil, o instrumento acompanhou os avanços organológicos trazidos pelo violão. Paralela a esta realidade brasileira, a viola, desde a primeira década do século XXI, começou a ser reabilitada em Portugal sobretudo pela via da Cultura Popular, que sofreu um incremento de apoios institucionais no Alentejo. Embora ainda mantida na sua forma tradicional de construção, as demandas musicais têm exigido dos violeiros e construtores uma postura de expansão das possibilidades técnicas-organológicas do instrumento, de modo a conseguir responder pelas novas musicalidades que adentram no universo musical da viola, exigindo dela novas abordagens de performance. Soma-se a isto um interesse e valorização das culturas populares locais como aconteceram no Brasil pela criação de projetos como os dos Pontos de Cultura, do Ministério da Cultura, e Vozes de Mestres; e em Portugal pelo incremento e apoio à cultura alentejana iniciado em Castro Verde. **Palavras-chave:** viola, performance, organologia, trânsitos culturais.

O TRABALHO MUSICAL COMO TEMÁTICA — UM PANORAMA DE PESQUISAS RECENTES NO BRASIL

José Alberto Salgado - Universidade Federal do Rio de Janeiro
jass@ufrj.br

Resumo: O comunicado apresenta um panorama de pesquisas produzidas recentemente, tendo em comum a temática do trabalho musical. A maioria dessas produções se vincula a um projeto universitário, com atividades de graduação, pós-graduação e extensão. A delimitação de campo empírico e objeto de estudo é diversificada, mas compartilha-se o objetivo de compreender como se organizam as relações e as atividades de trabalho com música em práticas específicas. Entre as referências teóricas iniciais do projeto, destacam-se os conceitos de campo social (Bourdieu) e de mundos da arte (Becker). Traz-se para discussão uma análise de conteúdos e questões mais recorrentes no corpus geral das produções, abrindo-se para questões sobre sua continuidade.
Palavras-chave: Trabalho musical. Pesquisa etnográfica. Interlocução com musicistasparticipantes.

Reflexões sobre as práticas musicais nos vagões do metrô no Rio de Janeiro

Flora Kuri Milito – Universidade Federal do Rio de Janeiro
floramilito@gmail.com

Resumo: Este artigo apresenta os caminhos e resultados obtidos na pesquisa em andamento, que tem como tema principal as relações de trabalho dos músicos e estuda o caso específico dos músicos que tocam nos vagões do metrô da cidade do Rio de Janeiro. A articulação dos dados obtidos com o conceito de paisagem sonora possibilitou uma interpretação das estruturas sociais e políticas do campo, que será descrita ao longo do texto, juntamente aos processos e relações de produção que caracterizam o trabalho destes músicos.
Palavras-chave: Etnografia das práticas musicais. Música e trabalho. Paisagem sonora.

Experimentando o *anthropological blues:* primeiras incursões junto a músicos do palco carioca, no Metrô-Rio

Luciana Requião – Universidade Federal Fluminense lucianarequiao@id.uff.br

Resumo: A comunicação trata de um primeiro momento do trabalho etnográfico realizado com músicos atuantes no projeto Palco Carioca do Metrô Rio. A motivação inicial para a pesquisa parte de estudos pregressos que mostram a precarização dos processos e das relações de trabalho do músico no âmbito do estado do RJ. Em linhas gerais, o objetivo seria compreender qual a perspectiva e a realidade profissional desses músicos. A partir do que Da Matta se refere como o anthropological blues, busco refletir sobre o rito de passagem que vivenciei por meio desta pesquisa quando saio da fase teórico-intelectual e passo ao período prático.
Palavras-chave: Etnografia. Anthropological blues. Trabalho. Músico. Metrô-Rio.

Trabalho com música: alguns fatores que interferem na permanência dos músicos nos seus grupos

Júlio Erthal – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO)/
Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR) – Curitiba, Campus II
julioerthal@globo.com

Resumo: Neste texto trago a seguinte questão: quais os principais fatores que mantém os músicos vinculados a um grupo musical em meio a um contexto tão problemático de atuação profissional? Para responder essa e outras perguntas, empreendi por quase dois anos uma pesquisa etnográfica colaborativa com cantores e instrumentistas de quatro conjuntos de Londrina. Por meio da observação participante em ensaios, shows etc. – pude levantar e avaliar alguns fatores que, neste contexto, foram considerados mais relevantes pelos interlocutores para sua continuidade nos seus respectivos grupos musicais.
Palavras-chave: Trabalho com música. Etnografia. Grupos Musicais.

EL ARCHIVO COMO LABORATORIO: UNA DISCUSIÓN SOBRE POLÍTICAS DE INSCRIPCIÓN, MÉTODOS Y MÚSICAS LOCALES/ O ARQUIVO COMO LABORATÓRIO: UMA DISCUSSÃO SOBRE POLÍTICAS DE INSCRIÇÃO, MÉTODOS E MÚSICAS LOCAIS

Resumen del panel: En las últimas décadas las discusiones sobre los archivos sonoros han incrementado significativamente su presencia en las reuniones científicas y publicaciones de las disciplinas que se interesan por las músicas y las prácticas sonoras. En alguna medida, este incremento replica un renovado interés en los archivos no-sonoros que tiene lugar en las humanidades y ciencias sociales en general. Otros acontecimientos también contribuyeron a alimentar estas discusiones, entre ellos se pueden mencionar el desarrollo de las humanidades digitales, la preocupación por el estado de los archivos en zonas afectadas por la guerra, el involucramiento de las ONGs en tareas de preservación y revitalización, las críticas a las prácticas académicas de carácter colonialista y los cambios teóricos, éticos y tecnológicos en general. Las exposiciones de este panel se proponen contribuir a diversificar estas discusiones mediante una lectura en clave crítica de varias de

las instancias que conducen a la creación de los archivos sonoros como así también de sus variados usos y de los saberes que confluyen en y emergen de ellos. Particularmente las presentaciones discurrirán sobre los siguientes temas: la construcción del archivo y las prácticas de investigación compartidas; el papel de la academia en la construcción de la memoria sonora; el archivo como institución, reservorio y/ saber, el papel transformador del archivo, las políticas proactivas de administrar la memoria sonora, la archivación como práctica signficante y el archivo como dispositivo de dominación o emancipación. En primer lugar, Miguel García ofrecerá una síntesis de cómo la etnomusicologia reflexionó sobre los archivos sonoros y hará hincapié en los tipos de inscripciones que supone el archivo, en la pulsión conservacionista que subyace en las rutinas de la etnomusicología, y en las posibilidades de las prácticas de archivación local. En segundo lugar, Susana Sardo, em referencia a la creación de un archivo colaborativo de la región de Aveiro (Portugal), explicará cómo un proyecto de ese tipo puede generar tanto innovación y transformación social como innovación y producción académica. Por último, Pedro Aragão discurrirá sobre la creación de un video documental sobre la radio, desarrollado en el contexto del archivo de Aveiro.

Los archivos sonoros de la etnomusicología. Una reflexión sobre modos de inscripción, conservacionismo y circulación de saberes

Miguel A. García - Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas – Universidad de
Buenos Aires
switayah@yahoo.com.ar / magarcia@conicet.gov.ar

Resumen: A partir de la fiebre recolectora desatada por la musicología comparada a fines del siglo XIX, los registros y archivos sonoros devinieron en objetos de reflexión de investigadores/ras de distintos países e instituciones. Estas reflexiones estuvieron regidas por las perspectivas teóricas, tecnológicas y éticas que en distintos momentos adoptó la etnomusicología. Una mirada de conjunto pone en evidencia que los registros y los archivos sonoros fueron creados, clasificados, estudiados y editados por la etnomusicología a la luz del evolucionismo, el difusionismo, la antropología cultural, la deconstrucción, la etnomusicología aplicada, la teoría decolonial y el feminismo. La adopción de esas teorías abrió un amplio abanico de debates que conectaron los registros y archivos sonoros con las problemáticas de la patrimonialización, el copyright, las redes digitales, la difusión, el mercado, la repatriación, la sustentabilidad, la memoria, el colonialismo, el eurocentrismo, etc. Esta ponencia recorre brevemente y de manera crítica varias reflexiones llevadas a cabo sobre el tema y focaliza la atención en el concepto de "inscripción", en la pulsión conservacionista que exhibe la etnomusicología en relación a sus archivos y en la tensión que se produce entre un tipo de archivo centralizado, creado a partir de un flujo de saberes y objetos que circulan desde los márgenes hacia el centro y otro tipo de archivo que surge a partir de un impulso local y propone un ámbito horizontal de interacción con la academia.
Palabras clave: Archivo, Registro sonoro, Epistemología, Inscripción, Etnomusicología.

SOMA - Sons e Memórias de Aveiro: Práticas de investigação partilhada na construção de um arquivo regional de som e de memória em Portugal

Susana Sardo - Universidade de Aveiro – INET-md
ssardo@ua.pt

Resumo: O projeto SOMA (sons e memórias de Aveiro) tem por base a construção de um espaço físico e digital de memória dedicado à música e ao som da região de Aveiro (centro litoral de Portugal). O modo como foi pensado procura servir simultaneamente objetivos de inovação e transformação social e objetivos de inovação e produção académica. Trata-se de um laboratório vivo construído coletivamente e de forma partilhada entre os investigadores e investigadoras pertencentes à academia e membros da comunidade local, colocando a investigação e o desenvolvimento ao serviço dos cidadãos. O projeto teve início em Julho de 2018 e conta com uma equipa transdisciplinar constituída por indivíduos provenientes de áreas científicas e de atuação diversas como são a etnomusicologia, a arquivística, o design, a informática, a engenharia de som e a produção musical incluindo, ainda, membros da comunidade não académica uma vez que integra como investigadores e investigadoras sujeitos aposentados aos quais são atribuídas bolsas de investigação (BTI). Esta comunicação procura partilhar e discutir o modo como o processo de formação de um grupo de pesquisa colaborativa para a construção de arquivos de som se organiza à escala de uma cidade e de uma região (Unidade Territorial Estatística de Nível III (NUT III) do Baixo Vouga. Trata-se de uma região que incorpora cerca de 370.000 habitantes distribuídos por 11 municípios que se estendem ao longo de 1700 km2 entre o litoral e a serra, num misto de vida urbana e rural. A inexistência de um arquivo nacional de som em Portugal transforma este projeto na primeira tentativa de criação de um equipamento institucional com esse perfil que tem merecido, também, um grande interesse por parte dos municípios na sua relação com a universidade. Assim, serão trazidos para debate as vantagens e os problemas que decorrem do uso das práticas de investigação partilhada quando aplicadas a projetos com a escala do SOMA sobretudo na articulação de intervenientes com perfis tão diversos: investigadores e investigadoras com vínculo à academia, investigadores e investigadoras não académicos/as, universidades, entidades financiadoras e entidades municipais. Serão destacados os resultados da experiência de trabalho com bolseiros e bolseiras em situação de reforma/aposentadoria profissional analisando o modo como o SOMA tem contribuído para a importante, ainda que perturbadora, política social designada por “envelhecimento ativo”.
Palavras-chave: Arquivos sonoros, Práticas de investigação partilhada, Políticas de memória, Envelhecimento ativo.

O vídeo-documentário como estratégia para a democratização do arquivo e para a reativação de memórias locais. Um estudo de caso do projeto SOMA

Pedro Aragão – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO)/Universidade de Aveiro – INET-md
pmaragao@gmail.com

Resumo: Esta comunicação apresenta resultados parciais de um projeto dedicado à construção de um arquivo sonoro colaborativo para a região de Aveiro, Portugal. Historicamente concebidos a partir de um modelo de matriz europeia durante o período da chamada “musicologia comparada”, os arquivos sonoros têm vindo a sofrer mudanças profundas no panorama das ciências sociais em geral e da etnomusicologia em particular desde a última década do século XX. Tais mudanças não abrangem apenas questões tecnológicas, geopolíticas, sociais e representativas. Mais do que isso, a noção de arquivo

tornou-se primordial como capital político na defesa de princípios democráticos. Tal como postulado por Jacques Derrida em seu célebre Mal d'Archive, o grau de democratização efetiva de um país passa necessariamente pelo grau de participação, representatividade e poder interventivo de sua população em arquivos institucionais e instâncias de memória. Partindo destes preceitos gerais e adoptando uma metodologia inspirada em práticas de investigação partilhada, o projeto SOMA tem por finalidade a criação de um laboratório vivo de memória e sons para a região de Aveiro, construído a partir da colaboração direta de várias instâncias da comunidade local. A partir deste contexto geral, a presente comunicação apresenta um estudo de caso focado na elaboração de um vídeo documentário sobre a rádio na região de Aveiro a partir das memórias afetivas de moradores e moradoras locais. Elaborado com caráter colaborativo, contando com uma equipe multidisciplinar que envolve etnomusicólogos e etnomusicólogas, bolsistas em situação de reforma/aposentadoria, técnicos de som e áudio e agentes interventivos da cidade e região, o vídeodocumentário será exibido no evento intitulado Rádio Con:Vida a ser inaugurado em julho de 2019. O evento é composto por um ciclo de conferências acadêmicas e uma exposição em um espaço cultural central da cidade. Esta comunicação procura assim apresentar os diferentes processos de negociação, partilha, trânsito de relações sociais, territorialidades, disputas e ações de recordação envolvidos na elaboração coletiva de um vídeodocumentário sobre memórias locais associadas à música e à rádio.

Palavras-chave: Arquivos sonoros, Investigação partilhada, Memórias locais, Vídeodocumentário.

ETNOMUSICOLOGIA NEGRA: CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Resumo do painel: O presente painel apresenta relatos de três etnomusicologxs negrxs do programa pós-graduação em Etnomusicologia da UFRGS, a partir de suas experiências com o trabalho de campo etnográfico musical e com os diálogos com a literatura etnomusicológica africana e afro-americana de autores como Kidula (2013), Hayes (2010) e Nketia (1990). Os textos apontam as complexidades envolvendo o trabalho de campo realizado em meio a tensões, ambiguidades e lutas políticas mediadas pela música e as experiências vividas pelos pesquisadorxs negrxs. O primeiro texto aborda a música gospel do grupo Family Soul e suas relações com a estética e a música negra americana gospel em diversas igrejas evangélicas do extremo sul do país; o segundo texto relata uma pesquisa de campo na perspectiva da experiência de musicistas negras, vítimas da violência doméstica, vivendo em uma ocupação para mulheres; o terceiro, por sua vez, aborda as experiências poético-musicais em Saraus Negros e Slam de Porto Alegre - RS e suas relações com as políticasinterétnicas. As reflexões revelam a necessidade de novos olhares sobre a pesquisa e a literatura negra, com o objetivo de construir uma etnomusicologia de referência negra para etnomusicólogxs negrxs e seus aliados. Não se propõe abandonar a experiência e os trabalhos de campo já desenvolvido pela etnomusicologia brasileira, que em sua maioria é feita por etnomusicologxs brancxs, mas construir outras etnomusicologias. Uma etnomusicologia negra torna-se fundamental em um cenário político de desdemocratização em que o conservadorismo, neoliberalismo e o racismo impactam diretamente nas políticas públicas brasileiras, principalmente na Educação e nas universidades.

Black gospel: um estudo etnomusicológico com o grupo Family Soul do Rio Grande do Sul

Miriam de Oliveira - Universidade Federal do Rio Grande do Sul (GEM/UFRGS) miriamolv16@gmail.com

Resumo: O presente texto apresenta um relato sintético da pesquisa realizada com o grupo musical Family Soul, na cidade de Porto Alegre (RS) entre 2016-2018. Trata-se de um grupo evangélico negro, que desenvolve práticas músico-performáticas de pertencimento étnico-racial na liturgia dos cultos de diferentes denominações evangélicas no extremo sul. Trago algumas reflexões sobre o contexto e os processos de construção étnico-racial, mediados pelas práticas musicais do grupo. O caminho trilhado pelos interlocutores em diferentes denominações evangélicas, a comunicação com a cultura musical afro-americana e com os universos da música gospel forjaram novas formas de se relacionar com a música e atuar com esta musicalidade no contexto evangélico local.
Palavras-chave: Black gospel; Etnomusicologia; Performance; Rio Grande do Sul; Identidade

Música, canto e lágrimas: um estudo entre musicistas negras vítimas de violência doméstica vivendo em uma ocupação em Porto Alegre

Gabriela Nascimento - Universidade Federal do Rio Grande do Sul (GEM/UFRGS) gaby.canta@hotmail.com

Resumo: A presente comunicação traz o relato de uma pesquisa inicial sobre musicistas negras vítimas de violência doméstica que hoje vivem na "Ocupação Mirabal", em Porto Alegre, RS. O referencial teórico baseia-se em contribuições advindas da literatura feminista produzida por etnomusicólogas, pesquisadoras e ativistas de diversas áreas, com ênfase especial ênfase na literatura feminista negra, nacional e internacional. Através de observação participante, diários de campo, entrevistas, registros audiovisuais bem como a análise performática em saraus, shows e eventos culturais que acontecem dentro desse espaço, buscarei elucidar o qual o papel da música na reconstrução identitária dessas mulheres após as agressões sofridas.
Palavras-chave: etnomusicologia, musicistas negras, gênero, violência doméstica.

Narrativas Negro Urbanas: políticas de identidades interétnicas e culturais entre músicos - poetas negros nas Batalhas *Slam* e nos Saraus do *Sopapo Poético* a partir de uma Etnomusicologia Negra

Pedro Fernando Acosta da Rosa - Doutorando em Etnomusicologia/Musicologia - ETNOMUS/Universidade Federal do Rio Grande do Sul pedroacosta26@hotmail.com

Resumo: Este relato de experiência é parte do trabalho de campo etnográfico musical realizado entre 2017 e 2018. Os dados apresentados fazem parte de buscas feitas na Internet, de entrevistas realizadas na Rádio da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, de diários de campo de eventos de que participei no Sarau Negro Sopapo Poético e de entrevistas semiestruturadas com os mestres de saraus. As narrativas apresentadas nos ajudam a pensar em um Etnomusicologia Negra a partir da experiência do trabalho de campo. Para tal, utilizamos a literatura formada por pesquisadorxs negrxs tanto da área de etnomusicologia quanto de fora dela.

Palavras-chave: Etnomusicologia negra; Black gospel; violência doméstica; saraus negros/Slam.

PRODUÇÃO ETNOMUSICOLÓGICA NO PARÁ

Resumo do painel: Este painel apresenta as atividades e produções na área de Etnomusicologia no Pará. Aqui apresentaremos aquelas que estão ligadas especialmente ao LabEtno tais como: pesquisas, projetos, eventos, acervos e publicações. As pesquisas desenvolvidas no âmbito do LabEtno estão ligadas aos grupos GPMIA (grupo de Música e Identidade na Amazônia), GEMPA (grupo de estudos Musicais no Pará) ambos da UFPA, associado ao GEMAM (grupo de Estudos Musicais na Amazônia) ligado à UEPA. A partir de perspectivas teóricas elencadas, levantamento histórico, práticas colaborativas e mapeamento das práticas musicais estas pesquisas tem como lócus a produção no Estado do Pará. Não sendo possível apresentar a totalidade da produção etnomusicológica do Pará, este painel oferecerá um recorte cujos temas abordados terão as seguintes temáticas: Panorama de produção do LabEtno; Trânsitos musicais na cidade de Belém e Discussão sobre práticas musicais e relações de gênero no Pará. **Palavras-chave:** Etnomusicologia. Pará. Práticas Musicais.

Produções do Laboratório de Etnomusicologia da Universidade Federal do Pará

Tainá Maria Magalhães Façanha - Universidade Federal do Pará
tainafacanha@ufpa.br

Gilda Helena Gomes Maia - Universidade Federal do Pará
gildahma@hotmail.com

Resumo: Este artigo tem por principal objetivo descrever as ações e atividades de pesquisa realizadas no âmbito do Laboratório de Etnomusicologia da Universidade Federal do Pará (Labetno/UFPA), em Belém do Pará. Para tanto, foi realizado um levantamento documental e bibliográfico sobre as produções desenvolvidas pelo Labetno, de 2011 a 2019. Ressalta-se que, apesar da criação oficial do Laboratório ter sido em 2014, diversas produções anteriores, tais como dissertações e projetos de pesquisas, contribuíram para a sua consolidação como importante instância de produção de conhecimento musical e etnomusicológico na Amazônia. **Palavras-chave:** Etnomusicologia. Labetno/UFPA. Pará. Laboratório.

Trânsitos e fronteiras na Pan-Amazônia: algumas perspectivas sobre a música em Belém do Pará

Líliam Barros - Universidade Federal do Pará
liliambarroscohen@gmail.com

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

Resumo: A partir de uma visão decolonial assumida pela etnomusicologia no Brasil e tomando como exemplo algumas expressões musicais peculiares de Belém do Pará, buscamos compreender a Pan-Amazônia como uma região caracterizada por fronteiras complexas e dinâmicas, a despeito de um imaginário que não a legitima como lugar de

experiências plurais e multissensoriais. Nesta esteira apontamos a possibilidade de sepensar uma etnomusicologia amazônica que tanto esteja próxima de contextos regionais em que a música se encontra quanto atue por meio de redes e de modo colaborativo, colocando-se aberta à investigação e à necessária reflexão sobre os sons, os comportamentos e as concepções que emolduram o saber-fazer musical na Pan-Amazônia. **Palavras-chave:** Música. Amazônia. Pan-Amazônia. Pará. Etnomusicologia.

Mestra Iracema Oliveira: protagonismo feminino na cultura popular em Belém-PA

Jorgete Maria Portal Lago - Universidade do Estado do Pará
jorgetelago@gmail.com

Resumo: O presente texto tem como objetivo apresentar as ações de protagonismo da Mestra Iracema Oliveira na cidade de Belém-PA. Seus grupos são: Pássaro Tucano, Pastorinha Filhas de Sião e grupo parafolclórico Frutos do Pará. A partir de uma perspectiva feminista articulado aos debates de gênero e raça, este texto traz uma proposta de inserção na Etnomusicologia Feminista (KOSKOFF, 2014). A presente comunicação é parte da pesquisa de doutorado com tema voltado aos protagonismos musicais de mulheres na cultura popular. A partir de entrevistas e as narrativas de Mestra Iracema busquei conhecer sua estória de vida (KOFES, 1994). E desta maneira compreender de que forma seu conhecimento musical está associado à sua vivência na cultura popular. Este texto propõe a discussão sobre as práticas musicais a partir do ponto de vista das mulheres (HARDING, 2009) como forma de visibilizar as atividades que elas desenvolvem. Mestra Iracema apresenta uma longa experiência que iniciou desde a infância com sua participação nos grupos de seu pai, Francisco Oliveira. Ela exerce funções variadas nos grupos que coordena que vai desde a organização dos ensaios (texto, diálogos, coreografia, música), confecção de figurinos até agendas de apresentações. Mestra Iracema apresenta uma atividade importante para a cultura popular belenense, mas que ainda é invisibilizada pelo meio acadêmico, pelo poder público e mídia em geral. Diante deste cenário, a presente pesquisa é uma proposta de inserção da discussão de gênero e feminista no âmbito da cultura popular, reconhecendo a importância das mulheres no desenvolvimento e manutenção das manifestações populares.
Palavras chave: Mestras. Cultura Popular. Feminismo. Práticas musicais. Belém

MULHERES NO MUNDO DA MÚSICA: MUSICANDO LOCALMENTE

Resumo do painel: O painel proposto foi pensado no intuito de fomentar discussões sobre a produção, performance, criação (composição) e outros aspectos que envolvem as mulheres no mundo da música, mais especificamente sobre o musicar local. Notadamente, com foco sobre as práticas e experiências de mulheres que apresentam tópicos específicos no que tange ao fazer musical. O objetivo primordial é dar maior visibilidade a esse fazer musical feminino local, discutindo questões que envolvem o ensino e aprendizagem de grupos de mulheres. O presente relato discute a trajetória do MUCGES, grupo de pesquisa de estudos interdisciplinares em música, corpo, gênero, educação e saúde. As ações de formação, informação e produção de conhecimento, bem como as estratégias metodológicas utilizadas para efetivação destas ações. Tem como propósito discutir sobre a inserção de mulheres nordestinas no universo da música, o empoderamento musical dessas mulheres e suas formas de musicar.
Palavras-chave: Musicar local. Grupo de pesquisa. Música e Gênero.

Mulheres musicando em João Pessoa-PB

Harue Tanaka
Universidade Federal da Paraíba – hau-tanaka@hotmail.com

Resumo: O presente relato discute o ingresso, a forma de acolhimento e os modos de ensino e aprendizagem musical em grupos musicais femininos locais. A metodologia utilizada compõe-se de abordagens híbridas (baseada nas pedagogias musicais abertas). Tal discussão envolve problematizações e ações fomentadas pelo grupo de pesquisa MUCGES cujo fim precípuo é discutir questões também sobre o empoderamento musical feminino através de seu fazer musical, envolvendo observações e estudos sobre grupos femininos de manifestação cultural dentro do musicar local.

Palavras-chave: Mulheres em performance. Musicar local. Música e gênero. Contextos não formais musicais. Pedagogias abertas.

MUCGES: interdisciplinaridades e hibridizações

Rosenilha Fajardo Rocha
Universidade Federal da Paraíba – rosenilhafajardo@gmail.com

Resumo: O presente relato discute a trajetória do MUCGES, grupo de pesquisa de estudos interdisciplinares em música, corpo, gênero, educação e saúde. As ações de formação, informação e produção de conhecimento, bem como as estratégias metodológicas utilizadas para efetivação destas ações. Tem como propósito discutir sobre a inserção de mulheres nordestinas brasileiras no universo da música, o empoderamento musical dessas mulheres e suas formas de musicar.

Palavras-chave: Musicar local. Grupo de pesquisa. Música e Gênero.

O lugar e a música na formação e atuação musical de mulheres percussionistas

Katiusca Lamara dos Santos Barbosa
Universidade Federal da Paraíba – katiusca.lamara@gmail.com

Resumo: O presente trabalho é um relato de experiência sobre o ensino de percussão através de oficinas para mulheres na cidade de João Pessoa, refletindo sobre os desafios, limites e perspectivas que esse tipo de proposta pedagógica trouxe para a realidade local, fundamentada na teoria da interação social, como importante no processo de aprendizagem a partir da concepção de mediação de Vygotsky, e do musicar local na perspectiva de como a realidade de um lugar pode ser transformada.

Palavras-chave: Oficinas de percussão para mulheres. Ensino em grupo. Musicar local. Mediação.

Artigos completos

Etnomusicologia
(ENABET)

A Orquestra de Cordas Dedilhadas de Pernambuco: sua trajetória musical através do contexto institucional da Funarte

Alice E. da Silva Alves
Universidade Federal de Pernambuco
alicesalves12@gmail.com

Resumo: Este trabalho surge como um dos desdobramentos da minha dissertação em Música e Sociedade pela UFPE, sobre a Orquestra de Cordas Dedilhadas de Pernambuco, que surgiu no início dos anos de 1980 e que existiu até meados dos anos 1990. Ao unir três bandolins, um cavaquinho, três violas nordestinas, contrabaixo acústico, violão de seis cordas e percussão, a Dedilhadas anunciava trazer na sua sonoridade a intenção de unir urbano e rural em sua música popular instrumental pernambucana. O objetivo é analisar o panorama das ideias e ações que foi guia para aquele momento histórico e cultural em que grupo estava inserido, através de políticas culturais públicas. E a partir dessa perspectiva trazer para a análise a trajetória musical da Dedilhadas, a partir da base institucional que foi a Funarte. Sendo assim, trago parte do contexto de políticas culturais públicas que embasou a criação da Fundação (BOTELHO, 2000, 2007; CALABRE, 2007; GARCIA, 2015, 2017, entre outras); as relações e propostas de Hermínio Bello de Carvalho enquanto funcionário da instituição na área de música e como todas estas ligações vão interferir na história da Dedilhadas. Traçar as redes institucionais que embasam a história artística e musical da Dedilhadas, interligando contextos históricos, políticos e culturais, foi possível entender melhor sua criação e importância no cenário das cordas dedilhadas brasileiras.

Palavras-chave: Orquestra de Cordas Dedilhadas de Pernambuco. Música popular brasileira. Música instrumental. Políticas culturais públicas

The Orquestra de Cordas Dedilhadas de Pernambuco: its musical trajectory through the institutional context of Funarte

Abstract: this work appears as one of the developments of my master's research in Music and Society by UFPE, about the Orquestra de Cordas Dedilhadas de Pernambuco (literally, Orchestra of Plucked Strings of Pernambuco) was a group that emerged in the beginning of the 80's and that remained active until the early 90's. Bringing together three mandolins, a cavaquinho, three Northeastern violas, an acoustic bass, a six-string guitar, and percussion, the Orchestra sought to unite urban and rural within popular Northeastern instrumental music in its musical identity. The objective is to analyze the panorama of ideas and actions that guided the historical and cultural moment in which the group was inserted through public cultural policies. And from this perspective to bring to the analysis the musical trajectory of the Dedilhadas, from the institutional base that was the Funarte. Thus, I bring part of the context of public cultural policies that underpinned the creation of the Foundation (BOTELHO, 2000, 2007; CALABRE, 2007; GARCIA, 2015, 2017, among others); the relations and proposals of Hermínio Bello de Carvalho as an official of the institution in the area of music and how all these links will interfere in the history of the Dedilhadas. Tracing the institutional networks that underpin the artistic and musical history of the Dedilhadas, interconnecting historical, political and cultural contexts, it was possible to better understand its creation and importance in the setting of Brazilian plucked strings.

Keywords: Orquestra de Cordas Dedilhadas de Pernambuco. Popular Brazilian Music. Instrumental music. Public cultural policies.

1. Introdução

A Orquestra de Cordas Dedilhadas de Pernambuco (também chamada aqui de OCDP ou Dedilhadas) foi um grupo surgido no início da década de 1980, no Recife, no meio musical do Conservatório Pernambucano de Música. Teve seu primeiro concerto oficial em 1982 e existiu até a primeira metade dos anos 1990. A Dedilhadas foi criada pelo violinista e maestro Cussy de Almeida, um dos nomes importantes na produção musical do Movimento Armorial. Na Dedilhadas, os músicos, arranjadores e compositores, na formação por mais tempo consolidada e com maior circulação artística, foram: Henrique Annes (violão), João Lyra (viola), Adelmo Arcoverde (viola), Nilton Rangel (viola), Marco César (bandolim), Rossini Ferreira (bandolim), Ivanildo Maciel (bandolim), Mário Moraes Rêgo (cavaquinho), Marcos Silva Araújo (contrabaixo acústico), Geraldo Fernandes Leite (percussão) e Inaldo Gomes da Silva (conhecido pelo apelido Passarinho, também na percussão).



Fotografia 1: Orquestra de Cordas Dedilhadas de Pernambuco. Da esquerda para a direita: Henrique Annes, Ivanildo Maciel, Marco César, Adelmo Arcoverde, Nilton Rangel e João Lyra, sentados. Em pé: Marcos Silva Araújo, Passarinho e Geraldo Leite.
Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=uCDOkB556r4>.

O primeiro disco é apontado como o pontapé fundamental para a projeção artística e nacional da Orquestra, pela visão de seus músicos. Em 1984, através de financiamento da Fundação de Cultura da Cidade do Recife, o grupo lançou seu primeiro *long play* (LP), intitulado *Orquestra de Cordas Dedilhadas de Pernambuco*, pelo Projeto Nelson Ferreira e também com apoio institucional da Funarte (Fundação Nacional de Artes).

No mesmo ano, Hermínio Bello de Carvalho (HBC), na função de diretor-adjunto do Departamento de Música Popular Brasileira (DMP) na Funarte, aprovou o relançamento do mesmo disco, através do Projeto Ary Barroso, que era um selo da instituição voltado para divulgação internacional.



Figura 1: Fotografia da capa do primeiro disco da Dedilhadas.
Fonte: <https://www.acervoorigens.com/2011/09/>.



Figura 2: Primeiro disco da OCDP, edição Acervo Funarte. Fonte: <http://immub.org/album/orquestra-de-cordas-dedilhadas-de-pernambuco>

2. Contexto de políticas culturais que se entrelaçam com a história da Dedilhadas

Existiu um contexto de práticas e estratégias de ação em políticas culturais públicas surgidas na década de 1970, no regime ditatorial brasileiro de 1964 a 1984, que foram fundamentais para impulsionar artisticamente de modo muito significativo muitos artistas e grupos da música popular instrumental brasileira. A Orquestra de Cordas Dedilhadas de Pernambucano foi um desses beneficiados. Sendo assim, entender quais eram as diretrizes, posicionamentos e ações assumidos por órgãos públicos, em suas políticas para o setor de cultura, tornou-se importante para traçar algumas possibilidades profissionais e artísticas que surgiram para a Dedilhadas.

Em seu texto "A política cultural & o plano das ideias", Botelho (2007) faz uma análise de três momentos importantes e diferentes da história das políticas culturais institucionalizadas do Brasil: 1930, 1970 e 2000. Segundo a autora, são momentos distintos, mas que seguem uma linha de continuidade pela presença de embasamentos conceituais que se interligam. Para esses períodos cronológicos marcantes, um conceito de cultura ampliado foi instaurado, institucionalizado. As manifestações, fazeres e saberes populares passam a ser valorizados como cultura também, e não mais só o universo das belas-artes. Uma dimensão antropológica sobre o conceito de cultura foi incorporada como perspectiva de trabalho.

O segundo momento de destaque, a década de 1970, entre as políticas culturais públicas do país é o período que de fato vai refletir diretamente na existência da Dedilhadas. A partir de 1974, a ditadura militar instaurada no Brasil começa a tomar ares de uma possível abertura democrática. Passado o período mais duro da ditadura militar brasileira, existiu o objetivo de melhorar a imagem interna e externa do governo, sobretudo juntos aos setores de oposição. Apesar do cenário político, havia relativa predominância cultural da esquerda política do país (SCHWARZ, 1969, apud BOTELHO, 2000, p. 40).

Segundo Fernandes (2013, p. 174), eram três posturas assumidas de atuação do governo ditatorial no âmbito da cultura: a primeira de censura a determinados tipos de produções culturais que poderiam fazer oposição ou fossem nocivas aos militares e sua ideia de cultura nacional; a segunda de investimento em infraestrutura de em telecomunicações e que tinham por trás toda uma ideia de modernização do país aliada a intenções políticas de

integração e segurança nacional e de favorecimento da indústria cultural nacional; a terceira era a criação de órgãos governamentais para planejar e implementar a política cultural oficial.

Em 1975, a política do governo federal encontrava aplicação prática a partir do documento *Política Nacional de Cultura* (PNC) que foi apresentado pelo Conselho Federal de Cultura e tinha "caráter nitidamente liberal-conservador" (BOTELHO, 2007, p. 40).

> A criação dos novos órgãos cumpria parte das metas previstas na Política Nacional de Cultura, que tinha como objetivos principais: "a reflexão sobre qual o teor da vida do homem brasileiro, passando à preservação do patrimônio, ao incentivo à criatividade, à difusão da criação artística e à integração, esta para permitir a fixação da personalidade cultural do Brasil, em harmonia com seus elementos formadores e regionais" (CALABRE, 2007, p. 92).

Para se pensar na figura pública mais proeminente para aquele momento político, o nome de Aloísio Magalhães[1] se destaca. Segundo Botelho (2007, p. 119), sendo Aloísio Magalhães um grande estrategista, conseguiu estabelecer novos parâmetros de atuação. O essencial de ser percebido é que ele fez uma opção por um conceito alargado de cultura, com a dimensão antropológica sendo privilegiada. Assim trazia para aqueles anos 70 "a noção de que não pode haver verdadeiro desenvolvimento de um país se não for considerada a dimensão cultural" (BOTELHO, 2007, p. 120).

A Secretaria de Cultura, sob a gestão de Aloísio Magalhães no curto período de 1981-1982, assumiu o entendimento de que cultura é "todo sistema interdependente e ordenado de atividades humanas na sua dinâmica" (BOTELHO, 2007, p. 122). Duas vertentes operacionais seriam trabalhadas a partir desses embasamentos: a patrimonial e a de produção cultural. A ideia era apoiar um fluxo criativo contemporâneo que pudesse dar à cultura pluralidade democrática (BOTELHO, 2007, p. 122-123). Por essas linhas de atuação para as políticas públicas culturais, a situação de dependência cultural brasileira só poderia ser minimizada quando as características dos brasileiros de cada região fossem potencializadas e valorizadas.

De acordo com as palavras de Cussy de Almeida, no programa de estreia do então Conjunto de Cordas Dedilhadas (grupo embrionário do que seria a OCDP), o conjunto foi criado em 1982, vinculado em nível federal à Secretaria de Cultura do MEC, ainda sob a gestão de Aloísio Magalhães. E era vinculado ao governo estadual através da Secretaria de Educação e Cultura de Pernambuco. A sua criação, as formas de apoio político e institucional

que conseguiu para a época se alinham com aquele âmbito cultural de objetivos a serem alcançados através das políticas culturais governamentais.

E foi nesse contexto institucional de políticas culturais públicas que a Orquestra de Cordas Dedilhadas de Pernambuco pôde vislumbrar uma projeção artística nacional. O disco lançado pela Funarte – a Fundação é criada em 1975, através da atuação de Hermínio Bello de Carvalho na Divisão de Música Popular da instituição, foi a abertura de portas para isso.

A criação da Funarte já havia sido prevista na Política Nacional de Cultura (1975) como uma instituição que atuaria sendo seu braço executivo. A Fundação Nacional de Arte foi criada através da Lei n. 6.312 de 16/12/1975, com personalidade jurídica de direito privado e jurisdição abrangendo todo o território nacional, atendia as áreas de artes plásticas, música e folclore. A Funarte tinha as seguintes atribuições:

> 1. Formular, coordenar e executar programas de incentivo às manifestações culturais;
> 2. Apoiar a preservação dos valores culturais caracterizados nas manifestações artísticas e tradicionais, representativas da personalidade do povo brasileiro;
> 3. Apoiar as instituições culturais oficiais ou privadas que visem ao desenvolvimento artístico nacional (BOTELHO, 2000, p. 63).

3. Funarte, Hermínio Bello de Carvalho e a projeção artística da OCDP no cenário das cordas dedilhadas pernambucanas e brasileiras

Nas entrevistas realizadas durante o processo da construção da dissertação, todos os músicos e envolvidos na trajetória da OCDP sempre ressaltaram que existiu uma transformação decisiva na dimensão artística e profissional que o grupo pôde vislumbrar antes e depois do relançamento do primeiro disco pela Funarte. Através do contato feito por Maurício Carrilho entre o grupo e Hermínio Bello de Carvalho, essa relação institucional foi possível.

Hermínio Bello de Carvalho é um dos nomes mais importantes para a produção cultural na música popular brasileira. Natural do Rio de Janeiro, nascido em 28 de março de 1935, é compositor, escritor, poeta e produtor musical. Ajudou a lançar nomes importantes no cenário artístico brasileiro, Clementina de Jesus e Paulinho da Viola são dois desses. Hermínio também assinou a produção musical e fonográfica de discos e shows de artistas

como Elizeth Cardoso, Jacob do Bandolim, Dorival Caymmi, Chico Buarque, Elza Soares, Camerata Carioca, Raphael Rabello e Radamés Gnattali.

A colaboração de HBC com a Funarte começou quando ele concebeu o Projeto Pixinguinha, com o objetivo era fazer circular por todo o país apresentações de música popular. Em 1977, o projeto é aprovado pela instituição e Hermínio assume sua coordenação geral (GARCIA, 2015). "A filosofia do Projeto Pixinguinha era inspirada nas ideias discutidas na Sombrás: abrir mercado de trabalho ao músico brasileiro, divulgar o repertório nacional de alto nível, ampliar o público e formar novas plateias, [...]" (PAVAN, 2006, p. 154, apud GARCIA, 2015, p. 2).

Ainda no mesmo ano, ele assumiu o cargo de consultor de projetos especiais na área de Música da Funarte e no decorrer dos anos seguintes assume como diretor-adjunto da Divisão de Música Popular (DMP) ao ser incorporado como funcionário do Instituto Nacional de Música. As convicções pessoais defendidas por Hermínio Bello de Carvalho para o seu trabalho com a música estavam alinhadas com os propósitos da instituição.

Logo de início ele aprova e implementa quatro projetos: o primeiro deles foi o *projeto Ary Barroso*, voltado para a divulgação da música popular brasileira no exterior a partir da distribuição de material discográfico; o segundo foi o concurso de monografias, de 1979, *projeto Lúcio Rangel*; o terceiro, que ficou conjugado ao segundo, foi o *projeto Airton Barbosa* que era para a edição de partituras inéditas descobertas pelos pesquisadores; o quarto foi o *projeto Almirante* que era para o escoamento de uma produção artística discográfica que dificilmente seria absorvida pelo circuito comercial (GARCIA, 2015, 2017). A função do DMP era "supervisionar, coordenar e administrar os projetos e eventos específicos da área, acionando-os a partir do binômio 'registro e multiplicação'" (BRASIL, 1983, apud VETROMILLA, 2017, p. 123).

Garcia (2015, 2017) com seus trabalhos faz, sobretudo, reconhecer o lugar estratégico ocupado por Hermínio Bello de Carvalho dentro da produção cultural em música em meio a uma atuação em políticas públicas entre a imprensa, artistas e intelectuais cariocas e outras mídias, do Estado e do resto do país (2015, p. 15). Independente de qualquer coisa, a importância cultural de Hermínio Bello de Carvalho, sobretudo para a música, é algo considerado inegável nessa pesquisa.

Ao trazer a perspectiva apresentada pela pesquisadora, o objetivo é situar historicamente as marcas de atuação de Hermínio Bello de Carvalho à frente da Divisão de Música Popular na Funarte, pelo papel que ele veio a desempenhar, graças a essa atuação, na difusão nacional da Orquestra de Cordas Dedilhadas de Pernambuco.

Hermínio conheceu o trabalho da Dedilhadas através Maurício Carrilho[2]. Maurício, entre 1977 e 1979, tocava com *Os carioquinhas*, que foi o grupo-base de um show de Nara Leão e Dominguinhos que excursionou pelo Brasil. Nessas viagens, o grupo fez apresentação no Recife e assim o músico conheceu os chorões recifenses, Marco César e João Lyra. Segundo Maurício Carrilho, em agosto de 1983, quando volta ao Recife, agora com a *Camerata Carioca*, em turnê pelo Nordeste via Projeto Pixinguinha, conhece a Orquestra de Cordas Dedilhadas de Pernambuco.

> Quando eu voltei pro Rio, depois desse show da Nara, o Hermínio Bello de Carvalho me chamou pra fazer com ele a produção de um disco em homenagem ao Capiba. O Capiba tava fazendo oitenta anos, e ele queria convidar alguns grupos, entre eles o Quinteto Violado, alguns grupos que já eram consagrados na época. *Eu falei: "Hermínio, o conjunto pra fazer esse disco eu acabei de conhecer lá em Recife. Você precisa conhecer, ele ainda não gravou, mas é um negócio assim espetacular". Aí o Hermínio falou: "Então você diz aí um dia que você tenha disponível e eu vou conseguir aqui umas passagens na Funarte pra gente ir lá conhecer esse conjunto e ver as condições técnicas dos estúdios lá pra ver se a gente pode gravar por lá".* E a gente foi, eu fui com o Hermínio.
> E aí o pessoal fez uma apresentação no Conservatório, naquele espaço do Conservatório onde é o estúdio né. Aí eu lembro que o Hermínio chorava, igual criança, ouvindo, foi uma coisa assim superemocionante. Aí imediatamente o Hermínio aceitou a ideia, de fazer o disco do Capiba, com eles, e além disso, o Hermínio marcou uma reunião com Cussy de Almeida, que era presidente da Fundação Cultural lá de Recife, cobrando dele um apoio pra que a Orquestra gravasse. E aí foi criado um selo lá que gravou o disco da Orquestra de Cordas Dedilhadas, o primeiro, e gravou o disco do Jacaré também na sequência. Então foi assim que começou o contato da gente com eles e a gente ficou muito próximo, trabalhou em vários projetos depois disso. Com o apoio da Funarte, eles vieram pro Rio, foram a Portugal, teve uma série de eventos importantes que a Orquestra participou por conta dessa camaradagem e lógico pela qualidade inquestionável do conjunto, mas porque realmente a gente além da qualidade tinha essa coisa da gente ficar muito próximo, muito amigo, admirava muito o trabalho uns dos outros e sempre que a gente pode a gente se encontra pra tocar até hoje (Maurício Carrilho, entrevista à autora, 5 de maio de 2017; grifo meu).

4. Considerações finais

Blacking (2007) propõe, depois de construir uma abordagem dialética entre os conhecimentos de "informantes" e "analistas", que o segundo estágio dessa análise é relacionar ideias e atividades dos grupos sonoros com aquelas de outros grupos sociais, demonstrando como são os trânsitos dos indivíduos entre esses. Para o autor, dentro de uma visão etnomusicológica de análise da pesquisa, é crucial enxergar como e onde a sociedade e seu sistema são refletidos no fazer musical, com seus estilos e grupos sonoros. "Devemos considerar a cognição artística e particularmente a prática musical como tendo papéis primários na imaginação de realidades sociais" (p. 210).

A descrição dos eventos que possibilitam, se consolida através e que surgem antes, durante e depois de uma performance musical definem o conceito de etnografia da música. A etnografia da música busca fazer uma abordagem de pesquisa que enfatiza o contexto de produção da música, o que vai além do "registro escrito de sons" trazendo "o registro escrito de como os sons são concebidos, criados, apreciados e como influenciam outros processos musicais e sociais, indivíduos e grupos" (SEEGER, 2008, p. 239).

A música é uma atividade humana que consolida ambientação afetiva, constrói sentidos compartilhados de continuidade temporal, agrega pensamentos e valores. Com isso a noção de que a música é uma forma de pensamento social torna-se possível. Com a prática musical coletiva, visões de mundo e códigos culturais são reprocessados, identificações e modelos são reafirmados e/ou rechaçados, relações temporais e afetivas são pensadas e construídas (TROTTA, 2010).

Mapear essa frente de relação musical, artística que se estendeu até a relação institucional com a Funarte na existência da Orquestra de Cordas Dedilhadas de Pernambuco, foi um viés que se tornou imprescindível para entender melhor a trajetória do grupo. Acredito que entender como a música da Dedilhadas pôde existir e ser projetada dentro de contextos sociais, culturais, históricos, políticos, vivências coletivas e individuais colabora de forma decisiva para perceber como a música é gerada e refletiva dentro de um sistema cultural e como capacidade humana.

5. Referências bibliográficas

BLACKING, J. Música, cultura e experiência. Tradução de A.-K. de Moraes Schouten. *Cadernos de Campo*, São Paulo, Universidade de São Paulo (USP), n. 16, p. 201-218, 2007.

BOTELHO, I. *Romance de Formação: Funarte e política cultural, 1976-1990*. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2000.

BOTELHO, I. A política cultural & o plano das ideias. In: RUBIM, A. A. C.; BARBALHO, A. (Orgs.). *Políticas culturais no Brasil.* Salvador: EDUFBA, 2007. p. 109-132 (Coleção Cult) Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ufba/138/4/Politicas%20culturais%20no%20Brasil.pdf>. Acesso: jun. 2018.

CALABRE, L. Políticas culturais no Brasil: balanço & perspectivas. In: RUBIM, A. A. C.; BARBALHO, A. (Orgs.). *Políticas culturais no Brasil.* Salvador: EDUFBA, 2007. p. 87-107. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ufba/138/4/Politicas%20culturais%20no%20Brasil.pdf>. Acesso: jun. 2018.

CARRILHO, Maurício Lana. Entrevista concedida a Alice Emanuele da Silva Alves em 5 de maio de 2017. Rio de Janeiro. Áudio. Casa do Choro.

FERNANDES, N. A. M. A política cultural à época da ditadura militar. *Contemporânea – Revista de Sociologia da UFSCar*, São Carlos, Universidade Federal de São Carlos, v. 3, n. 1, p. 173-192, 2013. Disponível em: <http://www.contemporanea.ufscar.br/>. Acesso: jun. 2018.

GARCIA, T. C. Funarte em tempos de Hermínio Bello de Carvalho. *ANAIS*. XXVIII Simpósio Nacional de História: Lugares dos historiadores – velhos e novos desafios. Florianópolis, 2015. Disponível em: <http://www.snh2015.anpuh.org/resources/anais/39/1447783270_ARQUIVO_anpuh_reparado.pdf>. Acesso: fev. 2018.

GARCIA, T. C. Afinidades eletivas. A Funarte e o samba carioca como patrimônio da cultura nacional. *Tempo e Argumento*, Florianópolis, v. 9, n. 22, p. 70-92, set./dez. 2017. Disponível em: <http://revistas.udesc.br/index.php/tempo/issue/view/2175180309222017>. Acesso: jun. 2018.

TROTTA, F. A reinvenção musical do Nordeste. In: TROTTA, F.; COELHO BEZERRA, A.; GONÇALVES, A. G. *Operação Forrock*. Recife: Massangana/Fundaj, 2010.

VETROMILLA, C. Brasil, anos 1970: um estudo sobre o Instituto Nacional de Música da Funarte. *Resonancias,* v. 21, n. 40, p. 111-128, 2017. Disponível em: <http://resonancias.uc.cl/images/N40/Separatas/Vetromilla.pdf>. Acesso: jun. 2018.

Notas

[1] "Aloísio Barbosa Magalhães (Recife, Pernambuco, 1927-Pádua, Itália, 1982). Pintor, designer, gravador, cenógrafo, figurinista. Forma-se em direito pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), em 1950. [...] Em 1979, é nomeado diretor do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) e, no ano seguinte, presidente da Fundação Nacional Pró-Memória, quando inicia campanha pela preservação do patrimônio histórico brasileiro" (Enciclopédia Itaú Cultural, 2018).

[2] Maurício Carrilho – violonista, produtor musical, arranjador, compositor, importante referência nacional do choro – foi quem veio a ser produtor artístico do primeiro disco da Orquestra de Cordas Dedilhadas de Pernambuco, lançado em 1984.

Aproximações bioacústicas: o *equi-voco* sociotécnico Enawene Nawe na caça aos pássaros terrestres

Ana Paula Lima Rodgers
Universidade Federal do Rio de Janeiro
aplima.rodgers@gmail.com

Leonardo Fuks
Universidade Federal do Rio de Janeiro
fuks.leonardo@gmail.com

Resumo: Esse trabalho apresenta uma experiência etnográfica inédita de registro da caça a aves terrestres em toda a sua dimensão microacústica, antropológica e arquitetural. A interdisciplinaridade pretende ser tomada de modo profundo, apontando no fim para uma discussão de fundo filosófico.

Palavras-chave: Etnografia dos Enawene Nawe. Sonoridades paramusicais (chamados e assobios). Bioacústica. Salvaguarda de patrimônio imaterial.

Bioacoustic approximations: Enawene Nawe Sociotechnical *equi-vocality* in the hunting of terrestrial birds

Abstract: In this work we present a unique ethnographic experience in recording indigenous hunting of terrestrial birds, including an analysis of its microacoustic, anthropological and architectural dimensions. Our aim here is to explore interdisciplinarity at a deep level, ultimately leading to a philosophical discussion of its implications.

Keywords: Ethnography of the Enawene Nawe. Para-musical sonorities (calls and whistles). Bioacoustics. Safeguarding intangible heritage.

1. Um encontro entre mestres do sopro

Em setembro de 2015, os autores se reuniram na sede do Museu do Índio no Rio de Janeiro para realizar uma oficina de instrumentos de sopro de uso ritual do povo indígena Enawene Nawe, etnia falante de língua aruaque do sul da Amazônia Legal (noroeste de MT).

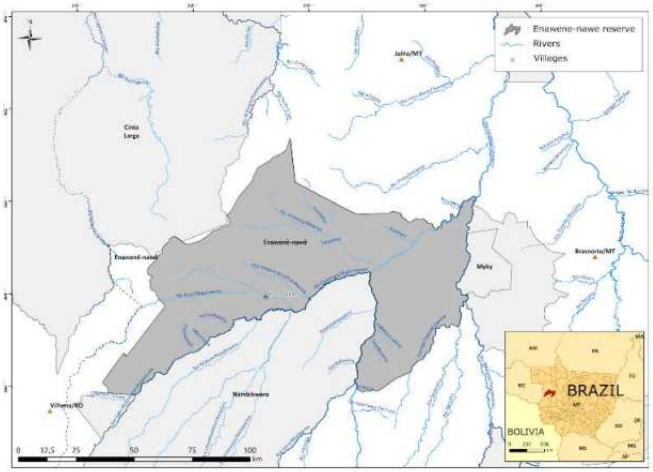


Figura 1: Mapa do noroeste de Mato Grosso destacando a Terra Indígena Enawene Nawe.

A ideia foi aproveitar a presença do mestre músico-ritual Lolawenakwaene e seu irmão, tradutor, filmador e assistente Kameroseene, que estavam no Rio para a edição de um filme com material de sua autoria, produzido no âmbito do projeto de documentação de sonoridades indígenas (Museu do Índio/UNESCO)[1]. Na ocasião de nossa pequena mas significativa oficina de etnoacústica, registramos em áudio e vídeo um dia de trocas sobre alguns exemplares de seus instrumentos musicais, majoritariamente de sopros, que haviam trazido a pedido dos pesquisadores. Durante o diálogo verbo-musical que se desenrolou com os mestres indígenas, foi notável o fato de que alguns trechos de música instrumental ritual evolveram em imitações de diversos animais, muitos deles pássaros, o que nos leva ao ponto dessa apresentação. Nessa oficina surgiram essencialmente dois modos de chamamento de aves.

O primeiro consistia de um assobio executado através da sobreposição defasada das duas mãos, ambas num formato de "v", e a adaptação das partes extremas superior e inferior, em torno do nariz e do queixo, respectivamente, conforme as figuras 2a e 2b. Verificamos que a mão espalmada apresenta os dedos indicador e anular abduzidos, formando na membrana interdigital uma aresta semelhante ao *labium* de uma flauta ou de um tubo de órgão. Esta configuração cria condições favoráveis para a geração sonora, estando definida uma "bolsa de ar" entre as duas mãos. Assim, o jato de ar que sai dos lábios excita o som deste sistema que pode ser equiparado ao convencional ressoador de Helmholtz, conforme a designação da área de acústica

(CAMPBELL; GREATED, 1994). Esse é um modo tradicional de "chamar" diversos pássaros semelhantes ao macuco (como inhambu e outros), consistindo da emissão de um som relativamente contínuo e estável, por volta de 1.200 Hz (Ré$_5$).




Figuras 2a e 2b: Kameroseene fazendo o chamado do macuco em "v".

O segundo modo de assobio gestual encontrado em nossa oficina se utiliza de uma folha posicionada entre o nariz e os lábios formando algo semelhante a um difundido apito no qual o suprimento de ar é alimentado por via nasal, não oral, sendo a cavidade bucal utilizada para modular o som (figuras 3a, 3b, 4a e 4b). Aqui são atraídos pássaros de sons mais elaborados como *wadaware* (ainda não identificado) (sua linha musical é toda em tercinas, totalmente encadeadas ou entrecortadas por pausas[2]).

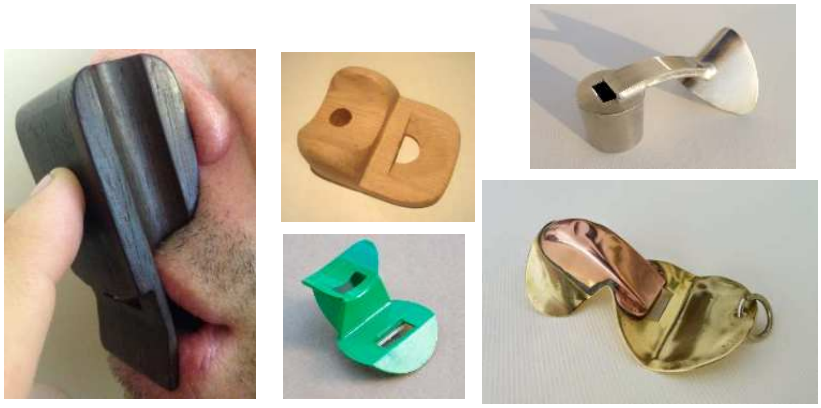
Figuras 3a e 3b: Lolawenakwaene fazendo o chamado do *wadaware* com uma folha.






Figuras 4a e 4b: Lolawenakwaene ensinando o apito com folha ao pesquisador Leonardo Fuks.

Esse assobio com folha é idêntico àquele de vários apitos tradicionais [3] encontrados em diversos lugares do Brasil (figura 4), os quais foram inclusive patenteados e reproduzidos em metal nos EUA (<www.noseflute.org>).



Figuras 5a, 5b, 5c, 5d e 5e: Apitos nasais difundidos no Brasil e no mundo, madeira e metal.

Esta forma indígena de assobio nasal verificada entre os Enawene Nawe, com auxílio da folha, segundo nossas buscas até o momento se mantém um caso singular dentre os poucos registros de uso tradicional de gestos sonoros (MOORE, 1999; MOORE; MEYER, 2014; MEYER, 2015), suscitando de imediato a possibilidade de uma hipótese filogenética com relação aos apitos nasais de madeira ou metal mencionados.

Ambos os assobios manuais descritos empregam o mecanismo do ressoador de Helmholtz, que procede pela excitação do ar em uma cavidade por um fluxo de ar externo, formando uma espécie vórtex (figura 6)[4].

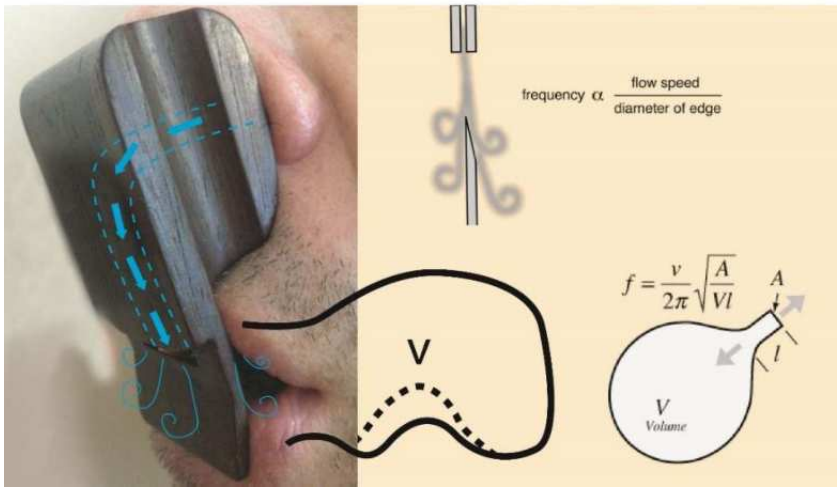


Figura 6: Modelo acústico do ressoador de Helmholtz.

A diferença é que enquanto no primeiro assobio (modo manual em V) o ressoador se localiza na cavidade da cunha formada entre as mãos superpostas e o queixo, sendo o suprimento de ar oriundo da boca, no segundo assobio (modo apito nasal com a folha ou o instrumento) o ressoador se localiza na própria cavidade bucal, já que o ar vem do nariz, servindo a boca também de modulador das frequências sonoras produzidas. Curiosamente, o som mais melódico é produzido pelo apito nasal, ao passo que o assobio em V é utilizado invariavelmente para chamados de frequência contínua, como é o caso do som do macuco e seu pio longo e contínuo. Tudo isso são características muito pouco documentadas por estudos das áreas da antropologia, linguística ou acústica e cuja regularidade e pertinência para generalizações de interesse científico estamos investigando.

A seguir passamos a um breve relato da incursão etnográfica realizada em 2016, na qual só foi possível encontrar pássaros semelhantes ao macuco, o que ensejou a preponderância do assobio em V.

2. Registro da caça às aves nas cabeceiras do rio Tinoliwina

Dando seguimento ao que colhemos e aprendemos na oficina no Museu, decidimos fazer uma viagem à Terra Indígena Enawene Nawe em dezembro de 2016, visando estudar *in loco* essas formas sonoro-gestuais e outros aspectos acústicos de sua cultura. O foco específico era o registro em áudio e vídeo de técnicas manuais e instrumentais que emulassem os sons dos animais do seu ecossistema. Chegamos à Aldeia Halataikwa em meio às cerimônias rituais dos espíritos celestes (*enore nawe*), também considerados os ancestrais do povo indígena. Há alguns anos os Enawene Nawe já não caçam aves, mas como estas são o alimento preferencial dos *enore nawe* e estávamos justamente na temporada ritual do Salomã e do Kateokõ, respectivamente os ritos masculino e feminino dedicados a eles, nossa busca foi mais que oportuna[5]. Logo tratamos de trazer o assunto dos assobios à atenção de todos de modo a organizarmos as expedições de caça. Foi um grande alvoroço, como sempre ocorre na aldeia enawene nawe, sobretudo tratando-se de uma prática já em desuso: esse é o momento em que os velhos tomam a dianteira com seus saberes e experiência, os jovens a todo momento buscando consultá-los propiciando uma intensa reverberação sonora e gestual que é tão característica de seu cotidiano. Todos queriam falar do assunto, imitar alguns pássaros, demonstrar sua proficiência em alguma forma de assobio, ou mesmo pontuar sobre

sua falta de técnica. Após alguns dias de ambientação, conversas e demonstrações acerca do tema, programamos nossa pequena expedição para as matas um pouco mais afastadas do entorno aldeão, onde certamente esses pássaros maiores não circulam mais.

Na primeira vez que saímos estávamos acompanhados do filmador Kameroseene e do chamador Lalerose'atokwe, que nos guiou para um ponto mais a montante nas matas do rio Iquê, o mesmo que margeia o atual sítio da aldeia. Não tivemos sorte, provavelmente por conta do avançado da hora, no meio da manhã – dizem que os pássaros só saem bem cedinho ou mais no fim da tarde, uma vez que a atração se dá através de uma suposta imitação da fêmea atraindo machos para acasalar. De todo modo, presenciamos uma dinâmica inesperada e não documentada, que seria repetida de modo idêntico na segunda incursão: qual não foi nossa surpresa ao constatar que para chamar propriamente um pássaro na mata é necessária a construção de pequenas casas, domos ultraespessos em forma oval, feitos de palmas de açaí, constituindo um verdadeiro panóptico, com aberturas/janelas também ovais em toda a circunferência da edificação oferecendo um poder de visão de 360º, ao passo que efetuando uma camuflagem fechada e absoluta do ponto de vista do pássaro, que percebe aquela casa

como sua própria aldeia, segundo nos instruiu Kameroseene ["kotala hotaikiti ita"] (figuras 7a, 7b e 7c, 7d, 7e, 7f).



Figuras 7a, 7b, 7c, 7d, 7e, 7f: Domos de palmas construídos para a atração e a caça de aves terrestres.

Na segunda vez saímos bem mais cedo e fomos, depois de muitas deliberações entre os velhos interessados no assunto, para as cabeceiras do rio Tinoliwina, outro afluente do Juruena adjacente ao Iquê. Quem liderou dessa vez foi Kayowekase'atokwe, irmão mais velho do filmador Kameroseene, acompanhado também de seu filho adolescente Koñakase. Logo que chegamos ouvimos um som contínuo mas bastante longínquo de uma ave terrestre provavelmente alguma espécie da família *tinamideo*, à qual pertencem os macucos. Assim que a casa ficou pronta, o que demorou por volta de uns 45 minutos, Kayowekase'atokwe pôs-se a tentar uma série de assobios, mas, sobretudo, com foco no som do macuco. Fazia isso de modo intermitente, a princípio, e depois de quase uma hora a primeira ave se aproximou da casa a ponto de ter sido possível uma excelente filmagem. Conforme ela rondava a casa os assobios foram mais intensos e constantes – esta primeira ave atraída chama-se em língua nativa *wayokata*. Ao longe outra ave respondeu, o que gerou um efeito de chamado-resposta muito interessante. Pudemos também registrar em áudio seu pio contínuo, e a surpresa, além da felicidade por encontrar e registrar esse momento cada vez mais raro, foi uma pequena mas significativa discrepância tonal em relação ao assobio, oscilando sempre entre 1 e ½ tom (aproximadamente um D#6 ou E6 para o assobio do homem e um F6 para o pássaro), o que é matéria de investigação em andamento de nossa colaboração de pesquisa etnoacústica. Posteriormente ainda uma segunda ave apareceu, de porte semelhante à primeira, porém chamada por eles *dotamayliri*, o radical *dota-* indicando uma leve coloração avermelhando em seu dorso.

Além do registro inédito desse episódio que remete a práticas de extrema importância alimentar em um passado não tão remoto (cerca de 30 anos atrás), há dois dados etnográficos de grande interesse para toda essa reflexão: um é de ordem acústica, o outro de ordem antropológica.

3. O *equi-voco* sonoro-arquitetural

O primeiro se refere à pequena discrepância entre os sons pássaro-humano: quando indagado do porquê de soar de modo distinto do pássaro – tendo em vista que utilizadores regionais de apitos instrumentais como os nasais acima descritos costumam buscar o som idêntico ao do pássaro –, Kayowekase'atokwe respondeu sem demora: "porque

se eu fizer igual ele não vem". Isso surpreendeu bastante, pois muitas vezes esse tipo de pergunta não recebe respostas tão categóricas quanto essa, o que nos abre uma série de questões para uma aproximação bioacústica entre sonoridades de seres distintos. Estamos em um universo em que a homofonia não é o eixo, e é nesse sentido que queremos falar de equívoco, ou, ainda melhor, de um *equi-voco*, onde certa equiparação comunicional alcançada pela voz é, contudo, não idêntica. O pássaro, ademais, pensa que o assobiador é uma fêmea, ou seja, alguém de gênero oposto, mas de seu próprio "povo", já que aquela casa é uma aldeia dos pássaros, algo cuja verdura fresca não lhe causa temor ou repulsa – aspecto arquitetural do equívoco. Então claramente temos o assobiador buscando industriosamente adentrar a *perspectiva* do pássaro e sua interação primordial é sonora. Os Enawene Nawe, por sua vez, somente caçam ou pescam sob o artifício de uma edificação arquitetônica, que é também um construto ou *locus* acústico. É impossível não traçar um paralelo com a casa de flautas, um tipo maior e mais elaborado de domo de palmas, onde a existência de uma discrepância entre sons dos instrumentos por leves diferenças de tamanho ou espessura dos tubos é vista como desejável (dizem que quando tudo se junta fica bom, ponto que experimentamos com eles nessa mesma viagem). Tratar-se-ia de microdiferenças agregadas compondo sutilmente a ideia nativa referente às classes timbrísticas das flautas. Talvez se possa dizer que, em termos acústicos e ao nível das vibrações sonoras, os agregados que formam as classes timbrísticas operam o que a geometria perecível dos domos cônicos fazem ao nível visual e arquitetônico. O fato é que, para os Enawene Nawe, e diferencialmente em relação a outros regimes rituais sociocósmicos indígenas, o ponto de vista dos *outros* seres deve ser preferencialmente encapsulado em um sítio cônico cuja potencialidade é ser uma aldeia para outros conjuntos de seres. Os domos de palmas para os pássaros e a casa de flautas para os espíritos subterrâneos *iyakaliti*, que são também ontologias intermediárias entre os seres da floresta e os homens[6].

O segundo dado etnográfico remete a uma temática mais amplamente tratada pela antropologia, a questão de gênero, que aqui, contudo, passa por diversas nuances e *twists* como é comum ao tratamento das cosmologias indígenas sul-americanas. De modo geral constatamos algo que a experiência etnográfica anterior de Ana Paula Rodgers já intuía: tais sonoridades para-musicais aparecem, sobretudo, como um artifício dissimulado de *atração* utilizado por pessoas do sexo masculino – seja direcionado a animais de caça, especialmente

aves terrestres, seja a parceiras sexuais (extra ou pré-conjugais)[7]. Observamos que no caso dos pássaros a premissa indígena é sempre a de que se atrai um macho através da imitação da suposta fêmea – portanto o cerne ontológico do artifício do assobio seria interespecífico com um viés de gênero. Este é um aspecto importante para todo um universo científico interdisciplinar entre estudos de acústica, biologia/etologia e etnologia/etnomusicologia: as interações específicas que se desenrolam apresentam *eficácia*, simbólica e prática, como ficou demonstrado em nosso experimento de campo[8], ou seja, se fazem capazes de comunicar uma ideia e atingir objetivos entre uma espécie e outra. Por outro lado isso é feito necessariamente através de uma subjetividade presumida, que é também de gênero, o que sugere que os artifícios gestuais e sonoros aí encadeados podem contribuir para um entendimento profundo acerca da distribuição das pequenas discrepâncias, das distâncias curtas que se projetam para dimensões da vida social tão amplas quanto a chamada questão do gênero. Será necessário perseverarmos nesse caminho, tanto bibliograficamente quanto etnograficamente, para que possamos avançar nessas conexões.

4. Discussão

É fato que a intensificação dos estudos da música indígena sul-americana nas últimas décadas trouxe um foco mais detido sobre os complexos modos de estruturação e sequenciação dos repertórios rituais ou xamânicos dos povos desse continente (após os trabalhos pioneiros de SEEGER, 1987; MENEZES BASTOS, 1978; e BEAUDET, 1997, vieram os de PIEDADE, 2004; MELLO, 2005; MONTARDO, 2002; TUGNY, 2011; ROSSE, 2013; MONTAGNANI, 2011; LIMA RODGERS, 2014, dentre muitos outros, conforme se vê em coletânea recente organizada por LEWY; BRABEC DE MORI; GARCIA, 2015). De outro lado, no campo mais amplo da etnologia sul-americana, vem sendo travada uma discussão teórica e etnográfica em torno de conceitos, como "perspectivismo" ou "animismo", inspirada nas definições gerais de Viveiros de Castro (1996) e Descola (2005), que têm como pressuposto o papel preponderante de diferentes classes de seres na vida e cosmologia desses povos, afastando-os de uma filosofia antropocêntrica. Dentro desse quadro, cada vez mais etnólogos admitem que as práticas sonoro-musicais compõem uma dimensão crucial de interação entre as camadas do cosmos

e entre os seres que as habitam, o que traz novo ímpeto para estudos mais detidos e quiçá comparativos sobre a música indígena do continente e tudo o que a cerca.

Aqui se trata de perseguir um viés que privilegia a importância da dimensão espacial do som para as práticas músico-rituais indígenas sul-americanas – uma premissa que encontra uma parte de sua sustentação no expressivo cosmo-localismo nominalista indígena, constituinte de diferentes formas de ocupar e manejar o espaço e os outros seres. O horizonte de análise é pensar de modo diferencial sobre as formas sociopolíticas milenares do continente em suas complexas intercessões, que incluíram desde centros urbanos ou estatais de caráter expansionista a grupos nômades de caçadores-guerreiros, tendo em vista que em todas elas a instância músico-ritual ocupou e ocupa invariavelmente papel primordial nos mecanismos de regulação e distribuição do poder. Sem negar ou recusar as análises mais diretamente focadas sobre uma etnometafísica sul-americana, que em geral manejam operadores ontológicos como canibalismo, perspectivismo, animismo, totemismo (o que pode gerar uma espécie de "ontografia", conforme ressaltou Lewy), pretendemos apenas "deslocar o acento" um pouco mais para as laterais do centro quente do debate. Uma vez que "levar a sério" os modos de vida dos povos ou camadas minoritárias do planeta, bem como a seus saberes insuspeitados sobre as formas de coabitar o mundo com outras espécies ou classes de seres, é um dos princípios cruciais de uma filosofia pós-estruturalista na qual Lima Rodgers toma inspiração há algumas décadas, não caberia discordar de nenhum novo (ou velho) ontologismo, mas de tomar as múltiplas ontologias como articuladas a modos diferenciais de engendrar uma socio ou cosmopolítica – aliás, a ênfase recente no aspecto "cósmico" por textos antropológicos origina-se da conceitualia de parte dessa filosofia, que operou uma espécie de retomada dessa dimensão extra-humana como aspecto de intensidade (ver STENGERS, 2003, e refiro-me especialmente à filosofia de DELEUZE; GUATTARI, 1972 e 1980 e outros e sua forte influência nietzschiana).

Esse pequeno conjunto de ideias não se articula de modo aleatório: pois falar de microdiscrepâncias e/ou *diferencialidade* como foco de análise evoca todo um reino matemático (Leibniziano, por suposto, o que nos vem ao caso também por conta da noção de "ponto de vista" ou "perspectivismo"), o qual vem sendo cada vez mais perscrutado e assumido pelas análises finas das sequenciações músico-rituais indígenas sul-americanas – o que não é tão surpreendente, uma vez que estamos tratando, por um lado, de uma arte acústica

das intensidades (ex.: pitchs, acentos) e quantidades (ex.: ritmos) que é o caso da música, e por outro lado, de um universo não tonal onde a sequenciação musical por pequenas distâncias compõe parte vital de mecanismos de *diferença* e *repetição* encontrados em formas rituais as mais diversas através do planeta – nesse sentido, talvez o cenário da música indígena sul-americana esteja começando a consolidar aquilo que na etnomusicologia de outros continentes, como a África, por exemplo, já se encontra mais constituído, a saber: um corpus de registro e análise das microssequenciações músico-rituais. *Equi-voco*, o equívoco oriundo da interação entre as pequenas discrepâncias, o diferente no semelhante, e toda uma cosmo-estética voltada para explorar esse nicho de contiguidade.

5. Referências bibliográficas

BEAUDET, J.-M. *Souffles d'Amazonie*. Les Orchestres Tule des Wayãpi. Nanterre: Societé d'Ethnologie, 1997.

BRABEC DE MORI, B.; LEWY, M.; GARCIA, M. (Eds). Sudamérica y sus mundos audibles. Cosmologías y prácticas sonoras de los pueblos indígenas. Berlin: Ibero-Amerikanisches Institut Preußischer Kulturbesitz | Mann Verlag, 2015.

CAMPBELL, M.; GREATED, C. *The Musician's Guide to Acoustics*. New York: Oxford University Press, 1994.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *L'Anti-Œdipe*: Capitalisme et Schizophrénie. Paris: Les Éditions de Minuit, 1972.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mille Plateaux*. Capitalisme et Schizophrénie 2. Paris: Les Éditions de Minuit, 1980.

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

FLETCHER, N.; ROSSING, T. *The Physics of Musical Instruments*. New York: Springer, 1998.

FUKS, L.; FADLE, H. Wind instruments. In: PARNCUTT, R.; MCPHERSON, G. (Eds.). *The science and psychology of music performance.* Oxford: Oxford University Press, 2002. p. 319-334.

IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional). Dossiê de Registro do Yaokwa como Patrimônio Cultural do Brasil (Enawene Nawe), 2010.

LIMA RODGERS, A. P. R. O ferro e as flautas: regimes de Captura e Perecibilidade no Iyaõkwa Enawene Nawe. Tese (Doutorado), PPGAS Museu Nacional/Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

MELLO, M. I. C. *Iamurikuma*: música, mito e ritual entre os Wauja do Alto Xingu. Tese (Doutorado), PPGAS-UFSC, Florianópolis, 2005.

MENEZES BASTOS, R. *A musicológica Kamayurá*. Brasília: FUNAI, 1978.

MEYER, J. *Whistled Languages:* A Worldwide Inquiry on Human Whistled Speech, with a chapter in collaboration with René-Guy Busnel. New York: Springer, 2015.

MONTAGNANI, T. Je suis Otsitsi: musiques rituelles et représentations sonores chez les Kuikuro du Haut-Xingu. Tese (Doutorado), École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris, 2011.

MONTARDO, D. L. *Através do "Mbaraka"*: música e xamanismo guarani. Tese (Doutorado), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP, São Paulo, 2002.

MOORE, D. Tonal system of the Gavião language of Rondônia, Brazil, in Tupian perspective. In: KAJI, Sh. (Ed.). Proceedings of the Symposium Cross-Linguistic Studies of Tonal Phenomena: Tonogenesis, Typology, and Related Topics, p. 297-310. Tokyo: Tokyo, University of Foreign Studies, 1999.

MOORE, D.; MEYER, J. The study of tone and related phenomena in an Amazonian language, Gavião of Rondônia. *Language Documentation & Conservation* , v. 8, p. 613-636, 2014.

PIEDADE, A. O canto do *Kawoka:* música, cosmologia e filosofia entre os Wauja do Alto Xingu. Tese (Doutorado), PPGAS-UFSC, Florianópolis, 2004.

ROSSE, E. P. Kõmãyxop étude d'une fête en Amazonie (Mashakali/Tikmũ'ũn, MG, Brésil). Tese (Doutorado), Université de Paris-Ouest, Nanterre La Défense, 2013.

SEEGER, A. *Why Suyá Sing*: a musical anthropology of an Amazonian people. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.

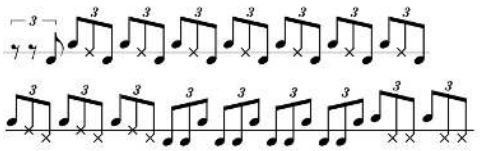
STENGERS, I. *Cosmopolitique I.* La guerre des sciences; L'invention de la mécanique: pouvoir et raison. ; Thermodynamique: la réalité physique en crise. Paris: La Découverte Poche/Sciences humaines et sociales n. 160, 2003.

TUGNY, R. P. *Escuta e poder na estética tikmû'ûn _ maxakali*. Rio de Janeiro: Série Monografias – Museu do Índio, FUNAI, 2011.

VIVEIROS DE CASTRO, E. Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio. *Mana. Estudos de Antropologia Social*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 2, p. 115-143, 1996.

Notas

[1] Tais trabalhos posteriormente desembocaram no projeto de salvaguarda do Ritual Iyaõkwa, que foi registrado como Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil em 2010 e reconhecido internacionalmente pela UNESCO como Patrimônio Imaterial em Necessidade de Salvaguarda Urgente (2011).



[2]

[3] Que reputamos de origem indígena, mas isso é matéria para investigação.

[4] O volume de ar da cavidade bucal V, é excitado pelo jato de ar introduzido pelo canal que se origina na saída das narinas, em azul. O jato de ar incide sobre a aresta, mostrada na parte superior, formando o vórtice. Este modelo é simplificado, sendo representado por um recipiente com volume V e um "pescoço" de comprimento l e área de entrada. A fórmula estima o valor da frequência "f" a partir dos valores de v (velocidade do som), V (volume da cavidade), A (área da abertura do ressoador) e l (comprimento da "chaminé", que seria aproximadamente a entrada definida pelos lábios)

[5] Lembrando ainda que estamos em um momento em que essas aves foram substituídas em quantidades maciças pelo frango congelado, minando implacavelmente a alimentação tradicional, em decorrência de uma série de fatores nefastos de desdobramento recente redundando em escassez de caça e pesca.

[6] Essa camada ontológica intermediária composta pelos *iyakaliti* residentes na casa de flautas por sua vez explica a prevalência de cantos mundanos, com textos linguísticos de conteúdo urbano, em detrimento de cantos diretamente extraídos dos animais, como é mais reportado na literatura etnológica.

[7] Além dessas duas instâncias principais há também o uso de assobios semelhantes enquanto códigos sonoros do jogo do *hayra*, uma espécie de "cabeçabol" muito difundido entre povos indígenas aruaque do sul da Amazônia (como os Paresi).

[8] Tal evento de campo foi todo filmado por Kameroseene e transformado em um filme curta-metragem de cerca de 11' a ser lançado pelo IPHAN em breve (*Kotala Atawene*. Caça aos pássaros). [Pretendemos projetar trechos do mesmo durante a comunicação.]

A música no Pássaro Junino de Belém do Pará

Anderson Sandim
Academia Paraense de Música
Anderson.gsandim@gmail.com

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

Sâmela Jorge
Universidade do Estado do Pará
samelasing@gmail.com

Caio de Toledo
Universidade do Estado do Pará
caiortoledo@gmail.com

Resumo: O Pássaro Junino consiste em uma manifestação teatral, coreográfica e musical peculiar da cidade de Belém, Capital do Estado do Pará – Brasil, Amazônia. Apesar do cunho popular e de seu vínculo com homem nativo e os costumes da região, vem incorporar, também, referenciais da cultura europeia, a exemplo da ópera. Ao considerarmos a destacada presença da música e o papel do músico nesta expressão, buscamos refletir sobre a importância da música na chamada "ópera cabocla". A discussão leva em conta contextos de mudanças culturais e musicais (NETTL, 2006) vivenciadas pelo grupo folclórico Pássaro Junino Tucano, a partir dos quais tem sido possível compreender a música tanto como elemento estruturante do folguedo quanto como poderoso canal narrativo sobre o povo amazônico.

Palavras-chave: Pássaro Junino. Teatro popular. Cultura popular. Música no (do) Pará. Amazônia. Mudança musical.

The music in *Pássaro Junino* of Belém, Pará State

Abstract: The *Pássaro Junino* is a theatrical, choreographic and musical manifestation peculiar of Belém, Capital of Pará State – Brazil, Amazon. In spite of the popular character and its relation with the native man and the customs of the region, it also incorporates references of the European culture, like the opera. When we consider the outstanding presence of music and the role of the musician in this expression, we intend to reflect on the importance of music in the so-called "ópera cabocla". The discussion comprises contexts of cultural and musical changes (NETTL, 2006) experienced by the folk group *Pássaro Junino Tucano*, from which it has been possible to understand music, simultaneously, as structuring element of this tradition and as a powerful narrative channel about the Amazonian people.

Keywords: *Pássaro Junino*. Popular theater. Popular culture. Music in (of) Pará. Amazon. Musical change.

1. Introdução

Entre algumas manifestações do teatro popular no/do Pará, a exemplo de Cordões e Pastorinhas, estrutura-se, no final do século XIX, especificamente em Belém (Capital do Estado), o Pássaro Junino, também denominado Pássaro Melodrama Fantasia. Trata-se de um modelo de expressão cênica, mas também coreográfico e musical, que surgiu na Amazônia durante a *Belle-Époque* (SARGES, 2010), época de forte presença da arte erudita em importantes centros culturais da região norte do Brasil, tais como Manaus e Belém. Essas cidades acolheram, respectivamente, nos palcos de seus grandiosos Teatro Amazonas e Teatro da Paz, "companhias viajeiras" (SALLES, 1994) internacionais em turnês pelo país, incluindo as de ópera, que nos interessa em especial.

Paralelamente a essa presença erudita, eclodia em Belém, no âmbito das tradições ditas populares, a chamada "ópera cabocla", expressão esta cunhada por Loureiro (2000) e que se caracteriza, de acordo com Refkalefsky (2001), por um grande número de danças e canções [tal como na ópera] que se somam a uma estrutura dramática.

Sem perdermos de vista a analogia com a ópera, assim como, nesta esteira, ressaltando a relevância da música nesta forma artística, temos considerado duas percepções: de que a música consiste em um elemento central do Pássaro Junino – o qual recebe, não por acaso, a designação de "teatro popular musicado" (SALLES, 1994; MOURA, 1997; CHARONE, 2009) –, e, também, de que a manifestação, como um todo, assimila referenciais culturais tanto "eruditos" quanto "populares", por assim dizer (GUERREIRO DO AMARAL et al., 2018).

O Pássaro Junino consiste em expressão multilinguística envolvendo não apenas o teatro, mas também a dança e a música, conforme já comentamos. Assemelha-se à burleta, que é um teatro cômico ligeiro popularizado na Itália renascentista, e também à opereta (MAUÉS, 2009). Em ambos os casos, mas na opereta, especialmente, a música ocupa papel de destaque.

As apresentações de Pássaro Junino são realizadas, em geral, no mês de junho, durante as festividades em homenagem a Santo Antônio, São João, São Pedro e São Marçal. Os libretos encenados exploram os mundos concreto e fantástico do homem "simples" da Amazônia, respectivamente por meio de personagens tais como o índio guerreiro e a feiticeira, bem como personifica figuras míticas da cultura Ocidental, a exemplo da fada, e

traz ao tempo presente vultos da colonização, neste caso a princesa, o fidalgo e outros nobres. Independente dos enredos, todas as encenações de Pássaro Junino possuem como pano de fundo a perseguição, a morte e a ressurreição de uma ave da floresta (SALLES, 1994; MOURA, 1997; LOUREIRO, 2000; SILVA, 2004; GUERREIRO DO AMARAL et al., 2017, 2018).

2. A presença da música no Pássaro Junino

A música possui presença marcante neste folguedo, na medida em que se encontra integrada, em diferentes níveis, a todas e a cada uma das partes da encenação de uma estória. Em termos gerais, intervém "dramaticamente no clima dos acontecimentos [...] [e dialoga] com [o] público informando momentos-chave da representação" (LOUREIRO, 2000, p. 328).

Entre 1910 e 1950, que corresponde ao período de auge dos teatros musicados em Belém (MOURA, 1997), os grupos de Pássaro Junino saíam às ruas, em cortejo, cantando repertório específico para o público transeunte, momentos antes das encenações propriamente ditas que aconteciam em diversos teatros que cobriam a cidade. Conforme Dona Iracema, que é "guardiã"[1] do Pássaro Tucano, esses cantos de cortejo, denominados cantos externos ou cantos de rua, representavam "um pedido de licença à comunidade para a apresentação do Pássaro" (OLIVEIRA, 2017).

Os cantos externos, também denominados marchas de rua, eram executados ao ar-livre e em ritmo de marcha, sempre nos entornos dos teatros, que são os espaços privilegiados de apresentações do Pássaro Junino. Atualmente, porém, em virtude da extinção de ambientes físicos para as encenações, em particular nas periferias de Belém, esses cantos já não mais acontecem.

Aparição isolada de marchas de rua dá-se no âmbito de um evento cultural denominado "Revoada dos Pássaros", promovido pelo Governo do Estado do Pará desde o início dos anos 2000. Consiste em uma caminhada de grupos de Pássaro ao redor do Centro Arquitetônico Nazareno (CAN), onde se encontra a Basílica-Santuário de Nossa Senhora de Nazaré, a santa padroeira dos paraenses. Dessa caminhada participam "brincantes" (SANCHES, 2015) de todos os grupos de Pássaro Junino ativos em Belém, que juntos entoam as músicas e são acompanhados por pequeno grupo de instrumentistas.

Já os cantos internos são aqueles que acontecem dentro do espaço do teatro, no decurso das cenas e ao final de cada espetáculo. Silva (2004) classifica-os em: “músicas de entrada”, “músicas da parte dramática” e “músicas de despedida”.

> [...] Músicas de entrada: são consideradas aquelas que antecedem a parte dramática. Geralmente, fazem parte desse grupo uma abertura musical ou canto de apresentação e hino do grupo [...]. Músicas da parte dramática: são aquelas que compõem o enredo (músicas das personagens) ou aqueles que servem de entreato (músicas do balé ou quadro especial). [...] Músicas de despedida: apresentação das despedidas e agradecimentos finais do grupo (SILVA, 2004, p. 44).

Ainda, a autora (ibidem) indica cinco modalidades de cantos internos. As “músicas de anúncio” correspondem a um recurso utilizado no teatro dos Pássaros. Trata-se da utilização de uma pequena progressão harmônica, de até dois acordes, com função de anunciar a entrada de um personagem ou de finalizar um quadro. Tal progressão pode ter uma sequência de acordes com intenção suave ou alegre, proclamando a entrada do Pássaro, ou tensa, por ocasião de uma cena forte, a exemplo da morte de um fidalgo. As “músicas de dança” são utilizadas para acompanhar performances de balé nos entreatos. Dona Iracema relata que a dança não faz parte das peças, sendo “um recurso utilizado no melodrama [...] enquanto os personagens estão trocando de roupa, com o intuito de distrair o público” (OLIVEIRA, 2017). Exclusivamente instrumentais, as “músicas de fundo” são executadas nos instantes em que os personagens desenvolvem suas falas. Esta modalidade também possui a função de potencializar os estados de espírito desses personagens, na medida em que as músicas intervêm dramaticamente no clima dos acontecimentos. Em cenas tristes a progressão harmônica das músicas de fundo transcorre sobre acordes em tonalidade menor, ao passo que, se forem alegres, as músicas lançam mão de acordes maiores encadeados. Preencher os tempos vazios narrativos também é papel das músicas de fundo. As “músicas de enredo” têm relação estrita com as narrativas das personagens. São cantadas por brincantes protagonistas tais como a princesa, e também o caçador, que persegue e fere (ou mata) a ave da floresta. O conteúdo das letras, nessas canções, alimenta o drama vivido por cada personagem ou por um grupo de personagens em interação cênica, dando sentido ao enredo. As “músicas rituais”, por fim, possuem função mágica. São executadas quando o pajé e a feiticeira conclamam os espíritos do bem ou do mal. De acordo com Rosa Silva, este

repertório é formado por "pontos rituais de umbanda ou pajelança ligados à cura, à revelação ou malefício, dependendo do enredo" (SILVA, 2004, p. 47).

3. Sobre o papel do músico

Foi na primeira metade do século XX que o Pássaro Melodrama Fantasia se consolidou, em Belém, juntamente com outros tipos de teatro popular musicado. Moura (1997) assinala que, por volta de 1910, o Pássaro Junino passou a contar com franca participação de músicos.

Pelos idos dos anos 1930, grupos musicais que acompanhavam os Pássaros Juninos já possuíam formação instrumental variada, chegando a ser chamados de orquestras, apesar do número reduzido de instrumentos e de músicos: um primeiro violino (às vezes dois), um contrabaixo, um ou dois saxofones, um pistão, um trombone, uma bateria e um ou dois cavaquinhos, de acordo com Moura (1997). Diferentemente desse autor, Loureiro (2000) considera que os grupos musicais de Pássaro eram constituídos de violões, violas, cavaquinhos, clarinetes e flautas de embaúba. Nesse caso, as músicas eram quase sempre executadas "de orelha" ou de ouvido, isto é, sem a utilização de partitura pelos músicos.

Ainda, cabia aos músicos a responsabilidade de escreverem as músicas, em pentagrama, adaptando-as aos enredos que seriam encenados. "Cada ano os pássaros apresentavam uma peça nova, escrita de encomenda e paga ao autor. Um músico, remunerado, compunha para os grupos ou fazia adaptações" (MOURA, 1997, p. 36).

Moura (ibidem) cita uma relação de músicos que ganharam notoriedade escrevendo letras e criando canções para os Pássaros Juninos, a exemplo do compositor e arranjador Joventino Ponce de Leão, que conseguiu editar suas partituras, à mão, em cadernos. Cada caderno continha a partitura específica de um determinado instrumento. Os manuscritos perderam-se, com o tempo, restando apenas um, com partituras de sax alto datadas de 1947. Loureiro (2000) e Moura (1997) comentam que Lourival Pontes e Sousa escreveu mais de 50 peças para grupos populares de Belém e Manaus, assim como criou repertório musical para todas elas. De acordo com Dona Iracema Oliveira, o dramaturgo, folclorista, ensaiador, compositor e músico popular Francisco de Oliveira, seu pai, também escreveu peças e criou obras musicais para diversos grupos de Pássaros (OLIVEIRA, 2017).

Até os anos 1950, grupos de Pássaros Juninos contavam com presença marcante de músicos nas orquestras, tanto em ensaios quanto em apresentações. A garantia dessa participação residia no fato de que os serviços prestados a esses grupos eram remunerados. Parte da arrecadação das bilheterias dos teatros servia para esta finalidade. Outra parte destinava-se a despesas tais como a confecção de indumentárias dos brincantes, sua alimentação e transporte durante as temporadas. Contudo, em oposição a um período pujante dos Pássaros que durou cerca de quarenta anos, seus espaços de performance foram sendo fechados ao longo da década de 1960. Consequentemente, restringiram-se as possibilidades de remuneração de músicos, por exemplo. Dona Iracema relata que, justamente, a partir dessa época, a participação dos músicos nas orquestras de Pássaros entrou em decadência (OLIVEIRA, 2017).

No tocante ao Pássaro Junino Tucano, que investigamos desde 2015, temos levado em conta que, por cerca de pelo menos vinte anos, estendidos até o início da década de oitenta, tanto esta brincadeira popular quanto sua música vivenciou período de relativa invisibilidade (GUERREIRO DO AMARAL et al., 2017). Somente a partir dos anos 1980 foi que, por meio de políticas públicas específicas, e, também, de ações culturais oriundas dos próprios grupos folclóricos (GUERREIRO DO AMARAL et al., 2018), o Pássaro Junino passou por um terceiro período de mudanças musicais e culturais, após um primeiro, de auge (1910-1950), e um segundo, de silenciamento (1960-1980).

Aspectos do Pássaro tais como os gêneros musicais implicados, o registro em partitura, a música como elemento estruturante deste teatro popular, a formação instrumental, o recurso à música mecânica e políticas/ações voltadas à sua preservação, vêm sendo considerados, em nossas investigações, à luz de mudanças musicais [e/ou culturais] que marcam sua trajetória. Para Nettl, “mudança musical” consiste em “mudanças e continuidades de estilo, repertório, tecnologia e aspectos dos componentes sociais da música [que] são manipuladas por uma sociedade, a fim de acomodar as necessidades tanto de mudança quanto de continuidade” (NETTL, 2006, p. 16).

4. A importância da música no Pássaro Junino

Analogamente à ópera, a música ocupa, no Pássaro Junino, posição de centralidade. Se, por um lado, confere dramaticidade à encenação ou, em primeira análise, pode ser considerada tão somente a trilha sonora de uma estória, por outro corresponde à própria estrutura do folguedo, conforme mencionamos no segundo item deste artigo.

O poder narrativo da música constitui outro aspecto a ser destacado, tal como ocorre em recitativos de óperas. A música açambarca, para além do que lhe é próprio, a fluidez e o impacto dramático que do texto puro podem emergir, similarmente a um poema, cuja existência plena depende de como será declamado pelo performer. No Pássaro Junino a música não é apenas cantada, mas também consiste em textos musicalmente declamados, particularmente em passagens solistas. Como se, de certo modo, a palavra estivesse a serviço da música e não o inverso.

Para além da linguagem e do discurso, a narratividade da música amplia-se, no Pássaro Junino, como força condutiva de integração histórica e social. As estórias contam e cantam o povo do Pará, considerando múltiplas identidades (HALL, 2005) que, do ato dramático, emergem híbridas (BEZERRA, 2016, p. 76) ou "genuínas" [aspas nossas], como no caso de personagens que representam o caboclo amazônida e também o europeu colonizador, influenciado um pelo outro em variados níveis e intensidades. Tal força condutiva vê-se presente, ainda, em um repertório constituído por ritmos regionais, de um lado, a exemplo do brega e do carimbó, mas encharcado de referenciais universais; de outro, neste caso, em especial, oriundos da marcha e da valsa.

De modo não menos significativo, vale sublinharmos períodos de mudanças que marcam a trajetória do Pássaro Junino em Belém do Pará, compreendendo auge, silenciamento, e também um contexto mais recente, pós 1980, de recrudescimento, por assim dizer, de uma tradição anteriormente silenciada. Em qualquer tempo dessa trajetória, a música figura, sempre em meio a processos de transformação, como aspecto fundamental que corrobora entendimentos sobre todos e a cada um desses períodos.

5. Considerações finais

Este artigo resulta de investigação de pesquisadores e alunos vinculados ao Grupo de Estudos Musicais da Amazônia (GEMAM), na Universidade do Estado do Pará (UEPA). Em quatro anos de trabalho com o Pássaro Junino, em particular com o grupo folclórico liderado por Dona Iracema Oliveira, o Tucano, temos compreendido a música como aspecto profundo e complexo dessa expressão popular, incluindo dinâmicas que, na esteira do que Nettl (2006) considera, atendem a necessidades sociais tanto de mudanças quanto de continuidade. Em torno dessas necessidades é que orbita nosso interesse maior.

Enquanto as de continuidade vinculam-se a demandas de grupos populares (partilhadas por outros grupos sociais, inclusive) em favor da manutenção de suas práticas no tempo-espaço, sem a qual as tradições perderiam legitimidade sociocultural, memória e identidade, são as de mudança que, efetivamente, nos têm proporcionado reflexões contextualizadas sobre o Pássaro Junino, históricas, socioculturais e musicais. Reflexões estas partilhadas pelos próprios detentores deste saber-fazer que, em situações de "desestabilidade" (contrariamente a uma pretensa estabilidade originada da manutenção/cristalização de práticas culturais), buscam estratégias (materializadas em mudanças), em favor de manterem sua tradição "viva", que envolvam transformações tecnológicas, estilísticas, de repertório e de timbre – destacando a redução de orquestras e a substituição de instrumentos musicais, inclusive pela música mecânica –, ou mesmo a própria estrutura do folguedo, a exemplo da ave da floresta, que, nos dias de hoje, devido a preocupações ecológicas, é ferida e curada em vez de morta e ressuscitada.

6. Referências bibliográficas

ANDRADE, M. *Dicionário Musical Brasileiro*. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1989.

BEZERRA, J. D. O. Vanguardismos e modernidades: cenas teatrais em Belém do Pará (1941-1968), Belém/PA. Tese (Doutorado em História), Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia, Universidade Federal do Pará, 2016.

CHARONE, O. M. O Teatro dos Pássaros como uma forma de espetáculo pós-moderno. *Revista Ensaio Geral*, Belém, v. 1, p. 1-9, 2009.

GUERREIRO DO AMARAL, P. M. et al. Considerações Sobre o Pássaro Junino em Belém do Pará (Brasil): mudança, preservação, sustentabilidade e o protagonismo cultural de Dona Iracema Oliveira. *ANAIS.* XXII CONGRESSO DA ANPPOM, 2017. Campinas, 2017. 8p.

GUERREIRO DO AMARAL, P. M. et al. Entre o popular e o erudito: considerações sobre o Pássaro Junino em Belém do Pará. *ANAIS.* XXVIII CONGRESSO DA ANPPOM, 2018. Manaus, 2018. 8p.

HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

LOUREIRO, J. J. P. *Obras Reunidas: cultura amazônica, uma poética do Imaginário*. São Paulo: Escrituras Editora, 2000.

MAUÉS, M. Breve voo sobre o universo imagético do Pássaro Junino paraense. *Revista Ensaio Geral*, Belém, v. 1, n. 1, 2009.

MERRIAM, A. *The Anthropology of Music*. Evanston: Northwestern University Press, 1964.

MOURA, C. E. M. *O teatro que o povo cria:* cordão de pássaros, cordão de bichos, pássaros juninos do Pará – da dramaturgia ao espetáculo. Belém: Secult, 1997.

NETTL, B. O estudo comparativo da mudança musical: estudos de caso de quatro culturas. *Revista Anthropológicas*, v. 17, n. 1, 2006.

OLIVEIRA, I. Entrevista de Anderson Sandim em 29 de março de 2017. Belém. Áudio. Telégrafo em Fio.

OLIVEIRA, I. Entrevista de Sâmela Jorge em 18 de julho de 2018. Belém. Áudio. Telégrafo em Fio.

REFKALEFSKY, M. *Pássaros... Bordando Sonhos: função dramática do figurino no teatro dos pássaros em Belém do Pará.* Belém: IAP, 2001.

SALLES, V. *Épocas do Teatro no Grão-Pará ou Apresentação do Teatro de Época*. Belém: UFPA, 1994.

SANCHEZ, R. Todas as coisas têm nome: a pesquisa testemunhal do vocabulário dos pássaros. In: OLIVEIRA, E. et al. (Orgs.). *Escola de Pássaros: reflexões sobre o teatro popular do Pará.* Belém: Fundação Cultural do Estado do Pará, 2015. p. 41-52.

SARGES, M. N. *Belém*: riquezas produzindo a Belle Époque. 3. ed. Belém: Paka-Tatu, 2010.

SILVA, R. M. M. A música do Pássaro Junino Tucano e Cordão de Pássaro Tangará em Belém do Pará. In: VIERA, L. B.; IAZZETTA, F. (Orgs.). *Trilhas da Música*. Belém: Edufpa, 2004. p. 19-51.

Nota

[1] O guardião (guardiã) é o líder do grupo de Pássaro Junino, em geral assumindo várias funções: figurinista, produtor de espetáculo, ensaiador musical e/ou diretor de cena (GUERREIRO DO AMARAL et al., 2017).

Trombonistas e suas conquistas com o advento da rádio, indústria fonográfica dos anos 1950, no Rio de Janeiro

Anielson Costa Ferreira
Universidade do Estado do Pará
anielsonferreira10@hotmail.com

Jucélia da Cruz Estumano
Universidade do Estado do Pará
juceliaestumano14@gmail.com

Resumo: O artigo tem como objetivo elucidar a importância da Rádio Nacional, das *big bands*, casas de show e da indústria fonográfica da década de 1950, no contexto da cidade do Rio de Janeiro, sobretudo destacar a importância para os trombonistas brasileiros, no sentido de renovação técnica, estilística e do próprio instrumento. A pesquisa foi de cunho, historiográfico e etnográfico, onde foi realizada entrevista com o trombonista brasileiro Raul de Souza. Este estudo revela que o contato com músicos estrangeiros, trazidos para apresentarem-se nas emissoras de rádio brasileiras, proporcionou um rico intercâmbio cultural e musical.

Palavras-chave: Rádio nacional. Trombonistas brasileiros. *Big bands.*

Trombonists and their achievements with the advent of radio, the phonographic industry of the years 1950, in Rio de Janeiro

Abstract: The article aims to elucidate the importance of the National Radio, the big bands, concert halls and the music industry of the 1950s, in the context of the city of Rio de Janeiro, especially highlight the importance for Brazilian trombonists in the sense of renewal technique , and the instrument itself. The research was based on historiography and ethnography, where an interview was conducted with Brazilian trombonist Raul de Souza. This study reveals that the contact with foreign musicians, brought to present themselves in the Brazilian radio stations, provided to rich cultural and musical exchange.

Keywords: National Radio. Brazilian trombonists. Big bands.

1. Introdução

Este artigo apresentará um recorte da pesquisa intitulada: A importância da Banda de música na formação de trombonistas no Brasil, que teve como enfoque três trombonistas brasileiros, a saber: Raul de Souza, Wagner Polistchuk e Rafael Rocha. A pesquisa foi desenvolvida no âmbito do Mestrado em Música, na Universidade de Aveiro, Portugal, caracteriza-se como pesquisa de cunho historiográfico e etnográfico, valendo-se

das seguintes técnicas: pesquisa bibliográfica, documental, pesquisa de campo com entrevista semiestruturada.

O recorte apresentado neste artigo tem como objetivo principal apresentar o impacto que, a rádio e certos contextos e espaços performativos no Rio de Janeiro tiveram na renovação técnica, estilística e inclusive no próprio instrumento musical, entre as décadas de 50 e 60 do século XX, na cidade do Rio de Janeiro. No recorte apresentaremos o enfoque no trombonista Raul de Souza que é um músico de grande relevância no cénario da história da música popular no Brasil, tanto no âmbito nacionalmente como internacional. O entrevistado ratifica a importancia da rádio e de outros contextos na afirmação do trombone como instrumento solista.

2. A música "entre-lugares": a rádio e os espaços de lazer

Em um estudo intitulado Modernismo e Música Brasileira, Elizabeth Travassos (2000), aborda a divisão entre o erudito e popular, assinalando o fato da historiografia da música no Brasil refletir o modelo de especialização acadêmica, olhando separadamente para a música erudita, folclórica ou popular, no sentido de popularizadas pelos meios de comunicação e pelos espaços de lazer. Segundo a autora, essa abordagem assenta-se numa visão ortodoxa das estruturas sociais e condiciona o conhecimento das transversalidades do próprio fazer musical.

A rádio e os bares noturnos foram nos anos de 1950, no Rio de Janeiro, contextos de produção com grande impacto na prática e no consumo musical que propiciaram essas transversalidades. Segundo David Hesmondhalgh (2007), os novos meios de comunicação associados às indústrias e comercialização da cultura e do lazer, muito mais do que colocar produtos musicais em circulação, providenciaram representações do mundo, modos de compreendê-lo e de nos situarmos nele.

Neste sentido, a prática e o consumo musical dessa época evidenciavam o modo de pensar, de entender o mundo e de se situar nele, exibiam o modo de ser e viver das pessoas daquele período. Esta constatação justifica na perspectiva de Richard Middleton, em seu livro *Cultural Study of Music, a critical introduction* (2003), um novo enfoque de disciplinas como a Etnomusicologia, a Sociologia da música, a Musicologia histórica, e a emergência de um novo campo de estudos que se autointitulou "estudos culturais", preferencialmente dirigidos

aos contextos urbanos e às suas dinâmicas, à *popular music* no sentido anglo-saxônico do termo (MIDDLETON, 2003).

Desde então, múltiplos enfoques têm sido propostos para a compreensão das mídias, dos espaços de lazer e das indústrias culturais, como uma realidade vasta e complexa que perpassa a nossa vida (FRITH, 2003). Estudos recentes revelam um modo convergente e complementar de atuação dessas áreas da cultura, contribuindo para a construção de consensos por vezes alargados à escala planetária em torno do "gosto", do consumo, e do fazer musical (GAROFALO, 1999).

3. A difusão através dos palcos e dos microfones da Rádio Nacional: as big bands e a "sofisticação" dos gêneros musicais brasileiros

Quando em 1936 foi instituída a primeira emissora administrada pelo Estado brasileiro, a Rádio Nacional, as emissoras anteriores sediadas no Rio de Janeiro, como por exemplo, a Rádio Mayrink Veiga, sofreu uma progressiva perda dos seus ouvintes (WASSERMAN, 2011). Segundo Saldanha (2013) a Rádio Nacional conquistou nesses anos um lugar privilegiado no espaço doméstico dos lares brasileiros. Esta emissora tornou-se rapidamente a mais popular de todas as rádios, devido não só ao apoio estatal, como também à sua programação musical.

Nas décadas seguintes, a Rádio Nacional foi um eixo em torno do qual circularam outras rádios e a comercialização do entretenimento, com os seus espaços de lazer na cidade do Rio de Janeiro, assumindo nesses anos um papel crescente na definição dos repertórios, estilos musicais e dos artistas "ídolos" da música popular no Brasil. Além desse papel, como refere Wasserman (2011), o modelo de programa difundido pela Rádio Nacional diretamente de grandes auditórios propiciou um contato privilegiado entre o público e os "artistas da rádio", fato que contribuiu para a construção e a popularização de verdadeiros "ídolos" da música do Brasil. Estes foram constituídos preferencialmente por cantores, mas também por alguns instrumentistas e maestros.

No que se refere aos grupos e repertórios difundidos pela rádio, importa a este estudo sublinhar que, enquanto no período "áureo" (a partir de 1939), prevaleceram gêneros musicais como o chorinho e o samba, realizados por pequenos grupos, constituídos por instrumentos como clarinete, saxofone, violão, pandeiro etc., após 1950, surgiu um novo

modelo de programa que privilegiava as orquestras, em particular a *Big Band*. Estas orquestras requeriam outros instrumentos, entre os quais, o trombone (WASSERMAN, 2011).

Os programas da Rádio Nacional disseminaram – paradoxalmente, se atendermos à sua designação – estilos musicais internacionais, com grandes orquestras e *big bands,* que integravam um grande número de trompetes, trombones e saxofones, entre outros instrumentos pouco frequentes na emissão radiofônica até essa data (SALDANHA, 2013). O impacto da Rádio Nacional estendeu-se ao arranjo de músicas e à composição de novos estilos e gêneros musicais, com influência do jazz, a partir de referências internacionais, sobretudo dos Estados Unidos da América (WASSERMAN, 2011).

Nesse processo, gêneros como o "samba" e o "choro" sofreram uma "sofisticação" em termos de instrumentação e de espaços públicos em que foram apresentados (BARROSO, 1940), fato que teve por parte da crítica uma reação ambivalente: se uns reconheceram nessa suposta sofisticação um potencial de internalização desses gêneros, idêntico ao já conquistado pelo "tango argentino" e o "fox americano" (ALMIRANTE, 1939), outros viram nela um afastamento das raízes do Brasil (BARROSO, 1939).

Exemplos de maestros como Radamés Gnattali demonstram a conquista de reconhecimento nesse contexto, especialmente ao aplicar a gêneros da "música popular brasileira" tais como o samba, técnicas de condução da "melodia em bloco" e paralelismo de vozes, construindo com as orquestras que dirigia uma sonoridade que lembrava as *big bands* americanas (WASSERMAN, 2011). O "samba-jazz", tocado por orquestras com novas instrumentações inspiradas, entre outros, na Orquestra Stan Kenton e nos seus arranjos, é um bom exemplo dessa pretendida "sofisticação" (MCCANN, 2010).

No auditório da Rádio Nacional apresentaram-se músicos brasileiros e músicos estrangeiros que integravam as big bands contratadas. Nessas ocasiões os músicos brasileiros tiveram contato com técnicas de performance e de improvisação musical tendo de se adquarem aos estilos das músicas que lhes eram colocadas para executarem (SALDANHA, 2013). Esse contato alargou-se aos momentos de lazer que se seguiram à realização musical, como refere em entrevista o trombonista Raul de Souza: "A forma como aprendi foi através de conversas com os trombonistas no bar [...] por vezes tocávamos juntos [...] no final do

jantar" (entr. SOUZA, 2013). Além do relacionamento formal entre músicos brasileiros e estrangeiros ocorridos nos momentos de concerto e de gravação dos programas, nos momentos de confraternização que se seguiam, oportunizou situações de partilha e troca informal de conhecimentos. Saldanha, no estudo que realizou sobre "Música&Mídia – A música popular brasileira na indústria cultural" refere que essa era uma prática comum entre os músicos estrangeiros e os músicos locais (SALDANHA, 2013).

4. Audições de discos: um novo contexto de aprendizado

Os locutores da rádio possuíam, conforme cita o trombonista Raul de Souza em entrevista, um conjunto de gravações sonoras, efetuadas fora do Brasil, que partilhavam nesses contextos informais com os músicos da Rádio Nacional. Essas audições serviram de referência para a aprendizagem e auxílio de técnicas de execução no trombone de vara, arranjo e composição instrumental, de modelos de improvisação e, inclusive, de definição de elementos idiomáticos de "novos" instrumentos. Tal como aconteceu com o trombone: o trombone de pistões, um instrumento muito comum nas bandas de música no Brasil, não respondia às solicitações das composições para *big bands*, apresentando limitações na realização de glissandos, um desenho melódico que tornar-se ia algo característico deste instrumento.

Raul de Souza relata o impacto que essas gravações e os músicos estrangeiros que se apresentavam na rádio tiveram na substituição do trombone de pistões pelo de varas:

> Todos eles tocavam trombone de vara, a maioria deles, e eu era o único que tocava trombone de válvula. Então, não tinha dinheiro, nem passava pela minha cabeça que ia comprar um dia um trombone de vara, mas aí, o Nelsinho me deu um trombone de vara de presente, que era dele: "Toma um trombone aqui, vai estudar trombone de vara e para com esse negócio de pisto!" Porque o pessoal me condenava não esses meus amigos, mas os outros: "Lá vem esse Raul com esse trombone de válvula, *pô* trombone de válvula não faz glissando, não faz isso, não faz aquele outro [...]". E eu ficava triste *né*, contrariado com isso aí, porque é discriminação geral, mesmo do instrumento e da pessoa, *né*, da cor, aí já colocava um negócio de "Negão" no meio [...] (Entr. SOUZA, 2013).

Nesta fala de Raul de Souza fica clara a influência dos músicos estrangeiros e seus estilos musicais para a utilização do trombone de vara ao invés do trombone de pisto, no Brasil. A audição de gravações sonoras das coleções particulares dos locutores da Rádio Nacional também proporcionou a Raul de Souza a aprendizagem de novas técnicas e o

conhecimento de outros modos de abordar o trombone, explorados por trombonistas internacionais, como Frank Rosolino.

> Eu já conhecia tudo, no ponto de música, já estava ligado no jazz, foi um programa de rádio que tinha nessa época […] no Brasil no programa do Paulo Santos que era crítico de jazz e jornalista, então ia pra lá e ficava com ele duas horas conversando, batendo papo, o ouvindo falar inglês pra mim. Tudo era interessante naquela época, mas muito mais os músicos americanos, porque ele [o locutor Paulo Santos] colocava muitos músicos americanos, muitas bandas, orquestras e pequenos conjuntos, foi na ocasião que conheci pelo disco o meu grande amigo, que se tornou meu grande amigo depois nos Estados Unidos, Frank Rosolino, esse foi meu mestre entre todos no mundo, como trombonista (ibidem).

Todo esse processo de aprendizagem em contextos informais e performativos foi reconhecido pelo locutor Ary Barroso[1] quando lhe sugeriu que mudasse o nome de batismo – João José de Souza – para o nome artístico Raul de Souza[2]. O nome Raul inscrevia-o numa linhagem de trombonistas iniciada com Raul de Barros: "João José não é nome de trombonista. Já temos o Raulzão [Raul de Barros], você vai ser o Raulzinho" [Barroso, 1957].

5. O trombone no contexto dos espaços de lazer no Rio de Janeiro

No final dos anos de 1950 e meados dos anos de 1960 do século XX, na marginal do Rio de Janeiro[3] havia várias boates e *night-clubs*, espaços onde muitos músicos instrumentistas e cantores da cidade se apresentavam. Um desses lugares foi o conhecido "Beco das Garrafas" que ficava entre os números 21 e 37 da Rua Duviviver, em Copacabana, no Rio de Janeiro, a poucos metros do mar. Neste bairro existiram três dos principais *night-clubs* do Rio: o Bacará, Bottle´s e Little Club, que ficaram conhecidos por apresentarem grandes nomes da música brasileira. O "Beco das Garrafas", os bares da Praça do Lido, entre outras das inúmeras boates de Copacabana, foram propagadores do samba-jazz e da bossa nova (MCCANN, 2010). Muitos destes espaços, segundo o trombonista entrevistado Raul de Souza, exibiam diariamente nos seus palcos orquestras que integravam entre outros instrumentos, o trombone. Nesse contexto recebeu destaque Raul de Souza, ao lado de músicos como Sérgio Mendes, Dolores Durán, Elis Regina, Nara Leão, Wilson Simonal, entre outros.

> Eu saía do subúrbio, onde morava, para ir tocar na cidade, para o ponto de reunião dos músicos. Começava às duas da tarde, três, quatro da tarde e terminava lá pelas oito. Depois de todo mundo trabalhar, íamos jantar e depois dai íamos para os bailes

> e tudo que era *club* no Rio de Janeiro tinha orquestra. Todo mundo trabalhava e ganhava o seu dinheiro, não era muito, mas na época [...] você já era um músico profissional e conhecido, já tinha possibilidade de gravar com orquestra (Entr. SOUZA, 2014).

Isso deixa evidente a forte presença das orquestras, instrumentistas e cantores nos espaços de lazer do Rio de Janeiro, e a importancia destes espaços no lançamento e exposição dos músicos de então.

A rádio, não apenas a Rádio Nacional, e os palcos da cidade interagiram com a indústria discográfica. Os trombonistas eram cada vez mais chamados para participar em gravações de discos de diferentes gêneros musicais. Raul de Souza construiu uma vasta discografia e o lançamento de um DVD. O seu primeiro disco solo data de janeiro de 1965, intitulado "À Vontade Mesmo", segundo Arnaldo de Souteiro na sua coluna Jazz News (2006), relata que através desse trabalho Raul conseguiu estar em plena atividade em diversos shows e gravações com os seguintes músicos Airto, Flora Purim, Sonny Rollins, Cal Tjader e George Duke.

> Em matéria de trombone de válvula, ninguém no mundo o superou, nem mesmo o Bob Brookmeyer. Quem duvidar, que ouça as performances antológicas contidas em "À Vontade Mesmo", amostras do "trombonão balançante, inventivo e loquaz, sempre buscando o registro baixo como pontuação", na análise do crítico Luiz Orlando Carneiro (DESOUTEIRO, 2006).

A partir desses trabalhos Raul alcançou um reconhecimento mundial como trombonista solo "versátil e expressivo" e construiu uma carreira musical sólida. Posteriormente Raul de Souza gravou outros discos que também marcaram não só a sua carreira musical, mas que seviriam de referência para muitos outros músicos que se inspiraram nele e trilhariam uma caminhada parecida, como Claudio Roditi, que tinha Raul como influência, iniciou no trombone e logo depois passou a integrar a banda de Paquito D'Rivera.

6. Considerações finais

Este estudo evidenciou ~~a~~ que nos anos 1950, no Rio de Janeiro, surgiram diferentes contextos musicais em que o trombone conquistou um novo protagonismo, inclusive foi nesse processo que o trombone de vara substituiu o trombone de pistões. Se até esses anos, o trombone estava muito associado às bandas de música e aos seus contextos

performativos, como revela o estudo desenvolvido durante o mestrado, a partir de 1950 alargou o seu âmbito para os palcos e microfones da rádio, para os novos espaços de lazer que surgiram nos bairros perifericos da cidade e para a indústria discográfica. O contato formal e informal com trombonistas estrangeiros e a audição musical de discos gravados fora do Brasil foi o principal contexto de aprendizagem de Raul de Souza e de outros trombonistas que, como ele, tinham iniciado a sua atividade musical em bandas de música.

7. Referências bibliográficas

BARANOV, T. Ary Barroso, o mais brasileiro dos brasileiros. 2013. Disponível em: <http://jornalggn.com.br/blog/tamara-baranov/ary-barroso-o-mais-brasileiro-dos-brasileiros>. Acesso: 7/3/2014.

FEATHER, L.; GITLER, I. *The Encyclopedia of Jazz in the Seventies*, 2012. Disponível em: <http://br.yamaha.com/pt/artists/brass_woodwinds/raus_de_souza>. Acesso: 22/5/2014.

HESMONDHALGH, D. *The cultural industries*. 3. ed. London: SAGE, 2007.

MCCANN, B. A bossa nova e a influência do blues, 1955-1964. *Tempo*, Niterói, v. 14, n. 28, p. 109, jun. 2010.

PEREIRA, M. L. Ary Barroso, a voz do gol. 2012. Disponível em: <http://www.futebolmagazine.com/ary-barroso-a-voz-do-gol>. Acesso: 7/3/2014.

SALDANHA, L. V. Música & Mídia: a música popular brasileira na indústria cultural. 9º Encontro Nacional de História da Mídia, Ouro Preto, 2013.

TRAVASSOS, E. Modernismo e música brasileira. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000.

VIDAL, E. O. As capas da Bossa Nova: encontros e desencontros dessa história visual (LPs da Elenco, 1963). Dissertação (Mestrado em História), Programa de Pós-Graduação em História da UFJF, Juiz de Fora, 2008.

WASSERMAN, M. A revista da música popular e a cena musical brasileira nos anos 50. *Revista Electrônica Tempo Presente*, ano 6, n. 19, 2011.

Notas

[1] Ary Barroso. O mais famoso apresentador e radialista brasileiro, além de ser também um grande pianista e compositor de sambas e canções memoráveis como “Aquarela do Brasil”.

[2] João José Pereira de Souza, conhecido por Raulzinho ou Raul de Souza (Rio de Janeiro, 23 de agosto de 1934). É um grande trombonista brasileiro, trabalhou com Sérgio Mendes, Flora Purim, Airto Moreira, Milton Nascimento, Sonny Rollins, Cal Tjader e a banda de Jazz fusion Caldera, além de ter

participado em vários festivais internacionais de jazz. Obteve a consagração maior nos anos 1970 ao ter seu nome inserido no livro *The Encyclopedia of Jazz in the Seventies,* dos críticos Leonard Feather e Ira Gitler. Informação consultada em: <http://br.yamaha.com/pt/artists/brass_woodwinds/raus_de_souza>. Acesso: 22/5/2014.

[3] Lembro que, em 1950, a cidade do Rio de Janeiro ainda era a sede do Distrito Federal e a capital do Brasil. Havia ali uma grande concentração de órgãos do poder central, o que, por sua vez, propiciou a emergência e a proliferação de diferentes espaços performativos dedicados, inclusive, à música e à promoção dos mais modernos meios de comunicação, como o rádio. Nesses anos, a difusão radiofônica sofria um processo de transformação a nível tecnológico, amplitude dos difusores e, também, dos grupos musicais e repertório difundidos.

Marcas etnomusicológicas na educação básica: reflexões de um licenciando em música

Antoniel Martins Lopes
Universidade Federal do Pampa (UNIPAMPA)
antonielml50@gmail.com

Luana Zambiazzi dos Santos
Universidade Federal do Pampa (UNIPAMPA)
luanasantos@unipampa.edu.br

Resumo: Este trabalho busca relatar reflexões e estratégias na construção de práticas pedagógico-musicais correspondentes com a perspectiva etnomusicológica no contexto da educação básica. A formação em etnomusicologia traz possibilidades de vivências desde um olhar e escuta etnográficos, registradas em diários de campo, auxiliando no debate sobre as questões étnico-raciais na escola. Além disso, explicitam tensionamentos presentes em práticas sonoro-musicais que movem a vida estudantil, mas são estigmatizadas ou mesmo exotizadas nesses contextos.

Palavras-chave: Educação básica. Etnicidade. Etnomusicologia

Abstract: This work seeks to report reflections and strategies in the construction of pedagogical-musical practices following an ethnomusicological perspective in the context of elementary education. The ethnomusicological studies allow pedagogical possibilities from an ethnographic view and listening, taking notes in fieldwork diaries, helping the debate from issues on race and ethnicity in the school. In addition, it can show tensions in the sound-musical practices presented in the student's daily life, which are frequently stigmatized or even exoticised in these contexts.

Keywords: Basic education. Ethnicity. Ethnomusiclogy

1. Introdução

Este trabalho busca fazer um breve relato sobre como as referências da Etnomusicologia nas ações reflexivas e vivências etnográficas têm ampliado as possibilidades de atuação enquanto estudante do Curso de Licenciatura em Música da Universidade Federal do Pampa/UNIPAMPA. Nesse percurso venho aprendendo a desenvolver experiências que não se limitam à ideia do estudo da música que se justifica "por si", o que demonstra a filiação à experiência científica e legado dos fundamentos teóricos da Etnomusicologia[1]. Como contraponto às abordagens que buscam afastar-se das questões sociais/culturais, minhas atuações como licenciando em música têm me motivado constantemente à problematização de contextos, sujeitos, marcas sociais e estruturas de poder nos quais práticas musicais se inserem ou conduzem a interações sociais que podem até mesmo ser conflituosas. Destaco aqui o empenho da Etnomusicologia dentro dos

componentes curriculares do Curso de Licenciatura em Música do qual faço parte nas discussões voltadas às questões étnico-raciais, especialmente a partir de minha posicionalidade enquanto militante em Bagé – cidade ao sul do Brasil, na fronteira com Uruguai, situada em região de predominância agropastoril e que há dez anos fez parte das políticas de ampliação do ensino superior público através da criação da Universidade Federal do Pampa. De minha parte, a atuação no movimento negro local vem sendo intensa nos últimos anos e tornado ainda mais emergente a temática de etnicidade. Essa discussão tem sido muito necessária, considerando que o contexto regional no qual resido ressalta a perspectiva eurocêntrica através de um legado de música conservatorial. Entendendo que é urgente ampliar os questionamentos a respeito das desigualdades étnico-raciais no contexto local bageense, comentarei neste relato algumas vivências etnomusicológicas, a partir da apresentação de duas situações de atividades em escolas públicas de Bagé. Os relatos de atividades que serão apresentados baseiam-se em registros que se tornaram diários de campo ao longo de suas produções, trazendo as questões etnográficas para o meu cotidiano como professor em formação, mesmo não estando em um ambiente "clássico", de pesquisa etnográfica. Lembro que essa perspectiva é apontada por Seeger (2008), que orienta:

> [...] olhar para a música de uma perspectiva mais ampla que apenas os seus sons. Recomendei o uso de questões jornalísticas básicas (quem, o que, onde, quando, porque etc.) como uma abordagem que poderia guiar as pessoas ao que considerei ser uma abordagem etnográfica dos eventos musicais (SEEGER, 2008, p. 237).

Assim sendo, as experiências registradas em diários de observação das atividades de estágio podem trazer correspondências com as reflexões discutidas na universidade, procurando alcançar estratégias de construção de atividades pedagógico-musicais e estar em sintonia com a provocação da etnomusicóloga Angela Lühning (2016), ao propor questionamentos, entre eles, sobre as questões étnico-raciais, no que tange aos mundos sonoros/musicais envolvidos em contextos de educação básica pública.

2. Percursos em campo

A escolha das vivências destacadas nesta apresentação se concentrou em dois momentos nos quis pude entender algumas ações enquanto licenciando em música como experiências etnográficas. Conforme vou percebendo que os registros dos diários de campo

explicitam aproximações para além do trabalho musical, trago a seguir as minhas provocações em simultaneidade com as demais atividades dos contextos observados.

Uma das cenas envolve a atividade de prática pedagógico-musical do primeiro estágio, numa turma de Educação infantil de uma escola pública municipal em bairro popular da cidade:

> A disposição da prática foi com todos sentados ao chão e em círculo. A partir daí comecei a explicar como era a música da intervenção didática, o "Epo i tai tai e", canção já conhecida no âmbito da educação musical, proveniente de indígenas da comunidade Maori, da Nova Zelândia. Uma das crianças que estava perto de mim comentou que um dos colegas começou a rir quando eu comecei a cantar a música; comentei que não havia problema, que não era para eles ficarem tristes ou preocupados com isso. De alguma maneira quis me referir, sem precisar mencionar, a conceitos em que a mensagem da música convida os participantes a estarem conectados em grupo. Apresentei a música por completo duas vezes, numa velocidade devagar, e só depois disso fiz a explicação em três etapas repetindo de 3 a 4 vezes. Notei que alguns dos pequenos não quiseram fazer algumas combinações gestuais convencionadas para esta atividade. Acho que um pouco disso foi o estranhamento que algumas das crianças sentiram ao fazer a prática, mas percebi também que os alunos que se demonstraram ser mais agitados nas aulas anteriores foram os que tentaram se engajar mais em realizar os movimentos corporais e cantar também. Outro detalhe que tentei trazer para prática foi o de não ficar chamando a atenção para "desvios de concentração", como algumas posturas pedagógicas costumam fazer. Para cada interrupção ocorrida eu apenas perguntava às crianças "Vocês estão comigo?" e assim muitas das crianças respondiam de alguma forma afirmativamente. Retornando à prática dentro das etapas que estavam divididas, tentamos combinar os gestos como uma proposta de percussão corporal e cantando também. [...] Comentei que muitos indígenas vivem nas cidades e possivelmente podem estar muito perto de nós, exercendo o trabalho de professores, artistas. Foi o momento em que as crianças ficaram apreensivas com o que foi dito por mim (Diário de atividade, 18 de abril de 2018).

O diário relata uma vivência que não emergia por acaso. Sabendo de antemão que a atividade seria às vésperas da data do "Dia do Índio", no calendário escolar, elaborei uma proposta que pudesse sair de uma narrativa já canonizada e estigmatizadora na escola sobre povos tradicionais. Por isso, além da questão da prática pedagógico-musical, tentei valorizar as propostas já desenvolvidas na escola para pensar em estratégias de trabalho que ajudem a ampliar o percurso de ensino e ao mesmo tempo reduzam algum tipo de reificação pejorativa estrutural. Essas questões foram comentadas na sequência deste mesmo diário quando refiro o seguinte:

> [...] Encerrei assim minha atividade, mas pensando como poderia pensar sobre as questões (e do peso) das "datas comemorativas" nas rítmicas da escola, sabendo que nesse dia da minha prática era "comemorado" o "dia do livro". Logo após a minha prática, outra professora se propôs a apresentar um momento para contar

> histórias às crianças a partir da literatura de Monteiro Lobato, autor sobre o qual há tantas polêmicas no que se refere às questões étnico-raciais e atravessamentos do que se entende como "folclore brasileiro..." (Diário de atividade, 18 de abril de 2018).

É importante destacar que esta foi uma observação num contexto pedagógico de contação de histórias, mas poderia estar igualmente refletida numa situação de prática musical e consequentemente discutir as questões étnico-raciais, mesmo num contexto de educação infantil.

Reporto-me agora às inserções iniciais numa turma de séries finais do ensino fundamental, numa escola localizada em um bairro de camada popular e que tem muitas aproximações com o perímetro dito mais "ruralizado". Nesse contexto, tive alguns *feedbacks* dos alunos sobre suas preferências musicais e seus entendimentos de interação das práticas musicais e religiosidade:

> Minha apresentação tentou destacar minha trajetória musical voltada à música popular e práticas com alguns instrumentos musicais, como o contrabaixo elétrico e percussão. Nesse tempo, conseguimos, meu colega e eu, conhecer algumas preferências musicais dos alunos presentes que também comentaram gostar de ouvir ou conhecer o funk, pagode, sertanejo, rap e também música no contexto religioso, especificamente das casas de religião afro-brasileira, que trazem a percussão juntamente com as práticas religiosas. Sobre esta manifestação musical conectada com as religiosidades, um dos alunos comentou que existia a música "normal" e as músicas tocadas no contexto religioso (Diário de atividade, 18 de maio de 2018).

Muito do que foi disposto nesse momento pela turma foi pensado para a prática pedagógico-musical que ocorreu algumas semanas depois. Essa proposição de reconhecimento das vivências musicais dos alunos foi também acionada nas demais séries em que pude fazer o estágio. Contudo destaco esta situação por ter sido a que apontou a questão da música e a religiosidade afro-brasileira serem entendidas por um aluno como categoria distinta. A questão da religiosidade africana e suas tradições são retomadas por Carvalho (2003) a partir das investigações desenvolvidas pelo também pesquisador Pierre Verger:

> [...] [(Verger (2003)] procurou demonstrar, num trabalho monumental, que, entre 1850 e 1860, justamente no final do período da escravidão, no momento em que o tráfico de escravos era clandestino, milhares de homens e mulheres iorubás foram trazidos da Costa Ocidental da África (mais precisamente do Golfo de Benim) para a Bahia, o Recife e até para o Rio de Janeiro, o que explicaria a influência religiosa iorubá tão grande, que permanece até hoje, no Brasil (CARVALHO, 2003, p. 2).

Além disso, há um esforço em manter as tradições vivas, considerando a característica de transmissão oral que traz desafios à manutenção das suas memórias. Carvalho (2003) salienta que o "esforço para impedir o desgaste da memória coletiva implica no desenvolvimento de mecanismos rituais e de etiqueta social para ativar a lembrança e retardar o esquecimento" (CARVALHO, 2003, p. 2).

Outra questão que faço para minhas aproximações é sobre o quanto é desafiador tratar um tema numa linguagem que seja acessível aos estudantes. O processo de tornar-me professor de música destacando uma proposição sintonizada com a etnomsicologia traz também enorme responsabilidade em como balancear as dimensões musicais e reflexivas simultaneamente:

> Tentei comentar sobre as diversidades de músicas incluindo também a música afro-riograndense e afro-uruguaia. Por algum motivo, acho que ter falado nesses termos não ajudou muito na explicação da diversidade musical que ainda é pouco difundida no âmbito escolar. Se fosse possível, deveria ter preparado antecipadamente exemplos audiovisuais ou até mesmo estar com alguma referência mais concreta para apresentar, contudo não imaginei isso para este momento, visto que era destinado à observação (Diário de atividade, 18 de maio de 2018).

Esse trecho alerta sobre a dificuldade que muitas vezes ocorre no trabalho de inserção numa turma, porque além da forte disposição que levamos para os encontros, há também um desenvolvimento de uma fala que seja objetiva, contextualizada, porém que não seja violenta. O acolhimento que a escola nos proporciona implica num esforço interminável em reconhecermos e entendermos o outro através dos seus saberes. Nesse sentido a fala acadêmica no decorrer das práticas deve ser decodificada de uma maneira mais fluida, sem perder o seu sentido.

3. Considerações finais

Conforme fui adentrando os espaços escolares através dos estágios, as inquietações expressas nos diários se intensificaram, demandando e permitindo que conheçamos as realidades educacionais nas escolas públicas da cidade de Bagé. Assim, pude ter aproximações nas redes de ensino municipais e estaduais, perpassando a Educação Infantil, anos iniciais e finais do Ensino Fundamental e Ensino Médio. A partir do entendimento de que o desenvolvimento das questões étnico-raciais em todos estes níveis é fundamental, ainda

amparado pelas Leis 10.639/2003 (BRASIL, 2003) e 11.645/2008 (BRASIL, 2008), torna-se um desafio na medida em que ainda lutamos pelo espaço do ensino de música na maioria das escolas. Nesse sentido, a perspectiva etnomusicológica, bem como as suas metodologias de trabalho (tanto a etnográfica quanto o diálogo com fontes históricas) auxiliam na criação de atividades pedagógico-musicais que possam ir além da apreciação estética e performance para um percurso que conscientize as temáticas das estigmatizações e discriminação que ainda são recorrentes nos ambientes de ensino público em geral, atingindo principalmente as manifestações culturais indígenas e afro-brasileiras, seu legado histórico de luta e resistência.

Considero que as perspectivas da Etnomusicologia se aproximam do contexto da licenciatura para desacomodar um sistema que ainda não se preocupou o suficiente com a diversidade e variedade de cosmovisões. O percurso curricular que tange à Etnomusicologia no Curso de Licenciatura do qual faço parte já busca contrapor-se a uma estrutura predominantemente eurocêntrica, e faz com que a etnomusicologia seja potencializadora de entendimentos que permitam respeitar diversos pertencimentos musicais que ainda são escamoteados ou invisibilizados em face de uma perspectiva que realça "complexidades" instituídas e canonizadas da música ocidental. Resta, ainda, muito trabalho a ser potencializado.

4. Referências bibliográficas

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*. Diário Oficial da República Federativa do Brasil. Brasília, DF, 9 jan. 2003. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Leis/2003/L10.639.htm>. Acesso: 22/1/2019.

BRASIL. Lei nº 11.645, 20 de dezembro 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, 20 dez. 2008. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2007-2010/2008/Lei/L11645.htm>. Acesso: 22/1/2019.

CARVALHO, J. J. *A Tradição Musical Iorubá no Brasil*: Um Cristal que se Oculta e Revela. Série Antropologia, Brasília, 2003.

CHERNOFF, J. M. The relevance of ethnomusicology to anthropology: strategies of inquiry and interpretation. In: DJEDJE, J. (Ed.). *African musicology*: current trends. V. 1. Los Angeles: Univ. of California Press, 1989. p. 59-92.

LÜHNING, A. Escolas públicas e expressões musicais em bairros populares em Salvador. In: LIMA, P. C. (Org.). *Pesquisa em música e diálogos com produção artística, ensino, memória e sociedade*. Série Paralaxe 1. Salvador: EDUFBA, 2016.

MERRIAM, A. *The Anthropology of Music*. Evaston: Northwestern University Press, 1964.

SEEGER, A. Etnografia da música. Tradução de Giovanni Cirino. *Cadernos de Campo*, n. 17, p. 237-260, São Paulo, 2008.

Nota

[1] Não havendo espaço para maior discussão, lembramos que o paradigma do estudo da música sem levar em consideração suas questões socioculturais vêm sendo debatido e criticado na Etnomusicologia em vários espaços e territórios institucionais. Nesse sentido, o marco canônico para o campo, a proposta do ainda não traduzido para o português *The Anthropology of Music* (1964), do norte-americano Alan Merriam, já ia nessa direção. Ainda que vinculado a uma concepção funcionalista na relação entre música e sociedade, Merriam salientava a importância de refletir música em relação à dimensão social. Fundamental também ressaltar o entendimento de música como nexo, tal qual defendido pelo ganense recém-falecido J.H. Kwabena Nketia, também na década de 1960 (CHERNOFF, 1989), embora não tenha sido tão realçado na literatura etnomusicológica quanto à proposta do entendimento de música como comportamento social naquela época (MERRIAM, 1964).

Etnomusicologia, Educação Musical e o desenvolvimento tecnológico: um trabalho com crianças do ensino fundamental I

Antonio Sérgio Brito de Amorim
Universidade Federal da Bahia
antoniosergiobrito@gmail.com

Resumo: Este artigo é um recorte de uma pesquisa de doutorado em andamento e que tem como objetivo fomentar o diálogo entre a música e a tecnologia em sala de aula. O presente trabalho traz ao estudo da etnomusicologia brasileira, a discussão sobre o uso dos artefatos culturais desenvolvidos no meio tecnológico para a criação e o diálogo sonoro. Estes aparelhos (smartphones e tablets) estão completamente inseridos no cotidiano das crianças, cabendo aos familiares e educadores/as mediar o seu uso de forma consciente, e relevante ao desenvolvimento cognitivo e motor das mesmas. Neste texto serão abordados, os caminhos metodológicos utilizados para criar e jogar coletivamente com apps musicais e de produção sonora. Como aporte teórico, apontamos Pretto (2013), Caroso (2010) e Amaral (2010).

Palavras-chave: Etnomusicologia. Educação musical. Tecnologia.

Abstract: This article is a summary of an ongoing PhD research that aims to foster dialogue between music and technology in the classroom. The present work brings to the study of Brazilian ethnomusicology the discussion about the use of cultural artifacts developed in the technological environment for creation and sound dialogue. These devices (smartphones and tablets) are completely inserted into the daily routine of children, and it is up to the family and educators to mediate their use in a conscious way, and relevant to their cognitive and motor development. In this text will be approached the methodological ways used to create and play collectively with music and sound production apps. As a theoretical contribution, we point out Pretto (2013), Caroso (2010) and Amaral (2010).

Keywords: Ethnomusicology. Music education. Technology.

1. Introdução

A consolidação da Etnomusicologia como área do conhecimento e o desenvolvimento tecnológico devem ser pensados concomitantemente, pois os meios de captação e registro das experiências de campo sempre foram objeto de grande atenção para etnomusicólogos e etnomusicólogas, a fim de realizar uma etnografia mais "fiel" e com qualidade ou "traduzir" a experiência de campo nos trabalhos realizados sobre o mesmo. Desde a invenção do fonógrafo por Thomas Edison em 1877, para gravação e reprodução sonora, as possibilidades de registro vão se ampliando. Deve-se destacar que inicialmente isso foi muito usado enquanto a disciplina ainda era denominada música comparativa, ou seja, comparando uma realidade musical (sonora) com outra cultura.

A etnomusicóloga Helen Myers no texto Field Technology (1992), descreveu os equipamentos necessários ao trabalho de campo na Etnomusicologia. Neste artigo já é notável a preocupação com a qualidade no registro de áudios, fotos e vídeos, inclusive com os tipos de microfones, câmeras, gravadores, fones de ouvido, cabos e adaptadores a serem utilizados.

A internet que usamos atualmente é o principal motivador da existência desta intenção de pesquisa, pois nitidamente a democratização do conhecimento através dela elucidou vários caminhos e olhares em relação ao seu uso e às reconfigurações e alterações no cotidiano em diversos contextos sociais. Pode-se afirmar que sem ela este tema não existiria. Em sua tese, Caroso (2010), analisa os processos criativos em vídeos disseminados pelo YouTube, na discussão sobre a internet que inicialmente foi criada para fins militares. Ele contribui, dizendo:

> O que começou há quase 50 anos, em pleno auge da guerra fria, no seio do Pentágono nos Estados Unidos, com fins militares e de segurança nacional, hoje é a maior rede de conexão e comunicação entre seres humanos jamais criada (CAROSO, 2010 p. 44).

Amaral (2010) contribui com o texto Etnografia e pesquisa em cibercultura: limites e insuficiências metodológicas. No seu artigo, ela discute a pesquisa etnográfica em ambientes da internet, pesquisa e observação participante. Destaco que no tocante a essas contribuições as terminologias ciberantropologia, etnografia digital e webnografia aparecem como conceitos que têm sido estudados e explorados por pesquisadores que observam a necessidade de uma análise dos comportamentos nos ambientes virtuais. Sobretudo ela sugere uma continuidade:

> Ainda há muito a ser problematizado em torno das abordagens etnográficas dos estudos sobre internet e outras tecnologias de comunicação – assim como discussões sobre outras metodologias de ordem empírica e teórica – para a compreensão da cultura digital que se esparrama pelo offline através de aplicativos, ferramentas de realidade aumentada, comentários e conversações em microblogs e novos formatos e produtos comunicacionais que, ao surgirem, carregam tracejados simbólicos, códigos e outros padrões de comportamento cultural inscritos a partir da sociedade que os desenvolveu (AMARAL, 2010 p. 133).

O desafio de desvendar o "novo" sempre foi critério no âmbito da pesquisa e, de uma forma geral, não diferente na Etnomusicologia. Neste ambiente de descobertas e

comparações, o aspecto cultural deve ser sempre respeitado. Sonoda (2010) afirma:

> Sem dúvida, a influência das tecnologias utilizadas na etnomusicologia ao longo do século XX foi determinante para conseguirmos o nível de consciência antropológica e filosófica; a abrangência dos métodos e objetos tratados; uma ética profissional e, principalmente, o respeito às diferenças entre culturas de que agora desfrutamos. Resta-nos, porém, desenvolvermos um parâmetro conceitual de utilização desta tecnologia de áudio em nossa área que seja mais adequado às características e necessidades inerentes à mesma. Este passo, certamente, abrirá um novo horizonte para tais pesquisas, tornando mais evidente não apenas a necessidade de maiores conhecimentos sobre acústica e engenharia de áudio na área, mas, principalmente, de utilização desses conhecimentos de forma específica e direcionada para contextos etnomusicológicos segundo uma perspectiva de produção fonográfica mais realista em relação às sonoridades peculiares de cada cultura (SONODA, 2010, p. 78).

Estamos inseridos neste contexto e são muitas as formas de captação de áudio atuais, cabe sim ao pesquisador um posicionamento ético e político de respeito a realidade sonora que envolve a sua pesquisa.

O que se entende por tecnologia? Para Ramos (2012),

> a palavra tecnologia é de origem grega: tekne e significa "arte, técnica ou ofício". Já a palavra logos significa "conjunto de saberes". Por isso, a palavra define conhecimentos que permitem produzir objetos, modificar o meio em que se vive e estabelecer novas situações para a resolução de problemas vindos da necessidade humana. Enfim, é um conjunto de técnicas, métodos e processos específicos de uma ciência, ofício ou indústria. Se pensarmos a tecnologia como modificadora do meio onde vivem os homens, devemos pensar que tudo é tecnologia, desde uma pedra (Idade das pedras ou pré-história) usada para utensílios e armas, até os mais modernos computadores da idade contemporânea (RAMOS, 2012, p. 4).

Este projeto tem o propósito de realizar uma incursão na observação e análise dos comportamentos de crianças que desenvolvem saberes e práticas que as gerações anteriores não tinham contato ou acesso. E de que forma essas atitudes comportamentais se relacionam com a descoberta criativa do som, da prática musical, da interação com o grupo em que faz parte, off-line e on-line.

Obviamente este tema tem sua relevância pautada nas práticas musicais atuais relacionadas a grupos que têm um contato com a tecnologia dos aparelhos eletrônicos. Por algumas correntes, isso é visto como precoce. Contudo, a pesquisa visa contribuir com temas ligados à cultura da infância e as contribuições relativas à prática musical.

Caroso (2010) relata alguns exemplos de aparelhos eletrônicos portáteis que atualmente acompanham etnomusicólogos e etnomusicólogas nos trabalhos de campo.

> Atualmente, equipamentos tecnológicos como gravadores, câmeras de vídeo e computadores são quase obrigatórios na bagagem do etnomusicólogo ao lançar-se ao campo, na construção de sua etnografia. O aprendizado e domínio de ferramentas como softwares, por vezes sofisticados, fazem parte de uma "nova classe de habilidades e conhecimentos que etnomusicólogos precisam ter para manter a relevância da disciplina em um mundo sob constantes mudanças (CAROSO, 2010).

Essa lista de equipamentos pode tornar-se cada vez maior e mais diversa e portátil com os gadgets que temos disponíveis atualmente, como os smartphones que funcionam como um verdadeiro "canivete suíço" e as alternativas de escolher os aplicativos que podem auxiliar a captação de áudio, gravação de vídeo, edição e leitura de textos, transcrição de entrevistas, entre outras coisas. Desse modo, o pesquisador ou pesquisadora tem em mãos uma lista ampla de possibilidades para uso em campo.

De qualquer modo, faz-se necessário selecionar a solução tecnológica que seja mais adaptável ao tipo de trabalho de campo que será feito.

A teoria que organiza a escrita deste texto orienta-se nas reflexões trazidas de uma revisão bibliográfica diversa, que transita entre a Etnomusicologia, os estudos sobre jogos digitais, mobilidade, internet e a Educação Musical. Escrever em 2018 sobre qualquer tema que se relacione com a tecnologia, o uso de dispositivos móveis e os processos de comunicação a partir das redes sociais requer cuidados específicos com clichês, repetições, análises superficiais e rasas. É como andar em uma corda bamba, pois assuntos tão recorrentes ao cotidiano são alvos de muitos posicionamentos a partir do senso comum, sem base ou reflexão científica.

Nelson Pretto, em seu livro *Escola sem/com futuro, educação e multimídia*, traz um texto lúcido, mesmo tendo sido publicado em 1996 (1ª edição), hoje na sua oitava edição, que continua relevante ao pautar o contexto que a sociedade vivencia.

> A sociedade, ainda meio perplexa com os avanços do mundo tecnológico e da comunicação, começa a apresentar sinais de incorporação, aceitação e até de

> intimidade com os novos procedimentos desta nova era. Terminais de computadores, telefones celulares, terminais de vídeo com acesso a bancos de dados nacionais e internacionais, telefones públicos inteligentes ligados a centrais automatizadas, videogames, enfim, todo um aparato tecnológico está chegando e sendo incorporado às atividades cotidianas das pessoas − é verdade que não igualmente para todos em todas as partes do mundo. Mesmo aquelas regiões que ainda não estão com esses meios disponíveis, no entanto, já estão envolvidas com essa nova cultura tecnológica (PRETTO, 2013).

Não se trata de adequar a escola ao contexto tecnológico e sim aceitar as transformações que ocorrem de fora para dentro, a partir das experiências sociais dos discentes e docentes. Desse modo, a estrutura educacional não deverá manter-se nos mesmos moldes das gerações anteriores, mas essa transformação não deve ser passiva, inserindo a tecnologia como recurso subalterno e reprodutor de mídias (TV, DVD, projetor, computador de mesa), a transformação deve ser ativa, onde os sujeitos, docentes e discentes, conectados ao processo de transformação constroem o conhecimento refletindo sobre o efeito desses artefatos culturais em sala de aula imbricadosao conteúdo escolar.

> Uma nova escola deverá ser construída para enfrentar os desafios do novo milênio que se avizinha, mesmo sendo claro que ela não existe isoladamente e, certamente, não será somente por meio dela que se promoverá a transformação da sociedade (PRETTO, 2013).

E continua:

> A sociedade brasileira vive esse momento de crise civilizatória de uma forma dual. Por um lado, não conseguiu resolver os problemas mínimos propostos pela sociedade antropocêntrica. O brasileiro ainda vive sem as condições mínimas de sobrevivência, o que lhe impede até mesmo de usufruir dos elementos básicos do saber que caracterizam a própria modernidade, ou seja, as luzes, a razão, a ciência e o progresso. Por outro lado, convive já, como visto nos capítulos precedentes, com novos valores, introduzidos pela presença dos meios tecnológicos de comunicação. Vive, portanto, de forma singular, esse limite histórico da modernidade, uma vez que está imerso totalmente em uma crise de algo que não foi possível ao menos ser vivido plenamente (PRETTO, 2013).

O método escolhido para o trabalho de campo foi a etnografia participante; embora esse método de trabalho seja mais abordado em outros contextos de atuação da etnomusicologia, foi a forma selecionada para observar as inter-relações na turma, os acertos, combinados e códigos entre os discentes, as relações de gênero e as mudanças no grupo durante a mediação do trabalho pelo docente.

Sabendo que a disciplina a ser lecionada seria música (Educação Musical) e, tendo

em vista que já não havia docente atuando há muito tempo na escola neste componente, no início das aulas a empatia entre docentes e discentes foi imediata. Mesmo com uma heterogeneidade perceptível e esperada foi possível dialogar tranquilamente com a turma.

Os aplicativos escolhidos para a experimentação sonora foram Piano Tiles e Beat Percussion Fever, ambos com abordagens completamente diferentes no trato musical. O objetivo era usar o jogo Pião Tiles para trazer aspectos da gamificação em sala, discutir parâmetros musicais e apreciação e o Beat Percussion Fever para execução, composição e análise de repertório. Certo de que outras demandas apareceriam a partir de solicitações da turma os métodos de trabalho não foram engessados em uma única forma e sofreram modificações a partir das descobertas dos participantes.

2. Conhecendo os apps escolhidos

Depois de listar alguns aplicativos no quadro a escolha foi feita observando a afinidade dos estudadas e as possibilidades de aplicação no contexto da sala. O jogo Piano Tiles foi sugerido pela turma e o app Beat Percussion Fever foi sugerido pelo docente para que pudessem experimentar a prática com os instrumentos virtuais do app e as combinações de "sets" de instrumentos presentes nas manifestações culturais.

Nos primeiros encontros a turma teve uma visão geral sobre o uso dos apps, principalmente o Beat Percussion Fever, pois o primeiro já era de utilizado por parte da turma. O uso dos aplicativos foi dividido em sessões por aula, como não tínhamos muitos aparelhos à disposição para uso, era preciso fazer um rodízio durante a aula, ou seja, uma organização em que cada um dispusesse de um tempo com o aparelho, para uma partida ou para experimentar o som de um instrumento a depender do app que estivesse sendo utilizado. A cada aula o método de organizar a ordem de uso era diferente, poderia ser pela ordem alfabética (pela caderneta de chamada), por sorteio com todos os nomes recortados e colocados em um recipiente para ser retirado, pela pontuação na partida anterior, pela sequencia na roda ou pela ordem das cadeiras em que estivessem sentados. Independente da forma de escolha a prioridade era a a participação de todos e todas ou da maioria, com a ressalva de que a atividade não era obrigatória, porém fazia parte do encontro e seria avaliado também.

Falar sobre os processos colaborativos, o colega que jogava e ganhava "presentes" (corações que representavam as vidas no jogo), possibilitam a continuidade do jogo gratuito para os próximos colegas. Falar sobre o uso da Internet a partir dos dispositivos móveis. Mesmo a escola não tendo máquinas para os estudantes usarem, 82% utilizam internet pelo celular.

3. Recursos materiais utilizados

A inserção do recurso na escola foi pensada a partir do que a escola tivesse disponível no momento e o que pudesse ser levado pelo docente para complementar e melhorar a experiencia de imersão no jogo e o envolvimento de todos/as. A escola dispunha de duas TVs modelo LCD de 43 e 32 polegadas, respectivamente, o aparelho de som havia quebrado e não havia internet cabeada (RJ45) ou sem fio (Wi-Fi) disponível para aulas. A solução encontrada pelo docente foi levar os seguintes materiais de uso pessoal:

- Um smartphone com sistema Android
- Um smartphone com sistema IOS
- Um tablet com sistema IOS
- Uma Apple TV (dispositivo para espelhamento da imagem do smartphone ou tablet na TV)
- Pacote de internet pessoal para conexão dos aparelhos
- Som portátil e/ou caixa de som ativa
- Cabos (HDMI, P2 RCA estéreo, p2/p10, p2/p2 etc.)
- Instrumentos musicais (flauta, violão, controlador MIDI)

Ter uma sala de música ou uma sala se informática com smartphones ou tablets disponíveis com conexão à internet ainda é uma utopia em Salvador, salvo as escolas municipais modelo que trabalham com o Google For Education, no caso em questão, nem sala de música nem sala de informática há disponível até a realização da pesquisa.

O conteúdo relativo aos apps foi dividido em sessões para facilitar a análise posterior do caderno de campo de do desempenho de cada estudante, bem como alguma alteração no

andamento da aula, para cada sessão havia a divisão de tempo do encontro para a explicação inicial, o uso individual do smartphone ou tablet, e avaliação do encontro. Durante o uso individual a tela do dispositivo era espelhada na TV para que toda a turma tivesse acesso ao conteúdo veiculado no momento do gameplay, mas com o app Beat Percussion Fever existiu o problema de latência no espelhamento da tela, sendo assim nos momentos de tocar os instrumentos virtuais a turma tinha apenas o retorno sonoro da experiência dos colegas, pois o espelhamento na TV neste momento ficava desativado. Paralelamente, o sistema formal de educação, incluindo as escolas do pré-escolar à pós-graduação, está experimentando uma invasão dessa cultura tecnológica, seja por uma pressão direta da indústria cultural, de equipamentos, entretenimento e comunicação, seja pela pressão exercida pelos próprios alunos – crianças e jovens – que, pela convivência nesse mundo impregnado desses novos valores, levam para a escola todos os seus elementos (PRETTO, 2013).

Dessa forma, experimentamos diversas possibilidades de construção sonora, discutimos repertórios e criamos trilhas para vídeos. Esse perfil de trabalho tem reorganizado a minha postura enquanto educador, pesquisador, etnomusicólogo e usuário dos dispositivos tecnológicos. A proposta é que essa experiência pedagógica traga uma reflexão sobre os fazeres e práticas na Educação Musical e na Etnomusicologia brasileira.

4. Referências bibliográficas

AMARAL, A. Etnografia e pesquisa em cibercultura: limites e insuficiências metodológicas. *Revista USP*, São Paulo, n. 86, p. 122-135, jun./ago. 2010.

CAROSO, L. Etnomusicologia no ciberspaço: processos criativos e de disseminação em videoclipes amadores. Tese (Doutorado), PPGMUS, UFBA, 2010.

MYERS, H. *Ethnomusigology*: an introduction. London: Macmillan Press, 1992.

PRETTO, N. L. *Uma escola sem/com futuro:* educação e multimídia. 8. Ed. Salvador: EDUFBA, 2013.

RAMOS, M. R. V. O uso da tecnologia em sala de aula. *Revista eletrônica LENPES-PIBID de Ciências Sociais* – UEL, v. 1, n. 2, jul./dez. 2012.

SONODA, A. V. Tecnologia de áudio na etnomusicologia. *Per musi*, n. 21. 2010. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/pm/n21/a08n21.pdf>. Acesso: 10/3/201

Reflexões sobre os cantos de protesto de estudantes secundaristas durante as ocupações de 2016

Artur Costa Lopes
Universidade Federal do Rio de Janeiro
lopes193745@gmail.com

Daniel Marcos Martins
Fundação Educacional Unificada Campograndense
mozartdanielmarcos@gmail.com

Lino Camenietzki Amorim
Universidade Federal do Rio de Janeiro
lino.c.amorim@gmail.com

Resumo: Tendo como pano de fundo as ocupações dos estudantes em 2016, esta comunicação propõe-se refletir sobre as potencialidades da música enquanto elemento de transformação social em um contexto de crise institucional e política. Para tanto, partiremos da análise de gravações em escolas, de observações etnográficas incluindo depoimentos dos nativos, e da noção de práxis sonora (ARAÚJO, 2013) para analisar quais as apropriações e representações presentes nas paródias entoadas, sobretudo nas diversas versões de *Baile de Favela*.

Palavras-chave: Práxis sonora. Ocupações. *Baile de Favela*.

Reflections on the protest songs of high school students during the occupations of 2016

Abstract: Having student's occupations in 2016 as a background, this paper takes issues in potentialities of music as element of social transformation in a context of political and institutional crisis. For that, we're going to take analysis of recordings in schools, ethnographic observations including testimonies of natives, and the notion of sound praxis (ARAÚJO, 2013) to analyze the appropriations and representations present in the parodies that were performed, especially in the versions of the song *Baile de Favela*.

Keywords: Sound praxis. Occupations. *Baile de Favela*.

1. Introdução

> No dia 29 de junho [de 2016], depois de quatro meses em greve, a maioria esmagadora dos professores do Estado do Rio de Janeiro votaram pela continuidade da paralisação em reunião de assembleia geral [...]. A greve começou em 2 de março, para exigir o aumento salarial atrasado, garantido por lei. Profissionais da educação não recebem correção em seus pagamentos desde 2014, apesar da inflação e da crise econômica. [...] Outras demandas incluem: eleições de diretores escolares realizadas pela comunidade, a volta de porteiros que vigiem as escolas e investimento na infraestrutura das escolas públicas do

> Rio [...] e a construção de novas escolas para aliviar o grande número de alunos por sala (RAYES, 2016).

O recorte temporal do fragmento coincide com as olimpíadas realizadas no Rio de Janeiro em 2016. O cenário social e político se contrasta com os gastos astronômicos realizados para tal empreitada. Dois anos antes, a mesma localidade também havia sediado alguns jogos da Copa do Mundo de Futebol. O evento foi antecedido por ondas de protestos ainda em 2013, impulsionados pelo aumento das passagens, fomentando lutas ideológicas que se tornaram públicas, sobretudo virtualmente, fato visível nas eleições presidenciais de 2018. Em meio a bombas de efeito moral, sprays de pimenta e diversos outros artifícios de garantia da ordem e sustentabilidade do quadro de desrespeito à ética e às leis orçamentárias vigentes, o governo do Estado do Rio de Janeiro foi surpreendido com o apoio das(os) estudantes ao movimento. Este suporte aos(às) docentes foi adicionado por outras bandeiras com temas relacionados à participação ativa deles e delas no processo educacional. Escolas foram ocupadas por estudantes e assembleias diárias passaram a determinar o rumo das atividades semanais e organizar o funcionamento (limpeza, alimentação, segurança, recepção) do espaço. Essa forma de resistência ganhou uma repercussão significativa e teve um peso importante nas negociações com o governo que levaram ao fim da greve ainda em 2016.

A partir da complexa conjuntura destes fatos, este texto centralizará suas reflexões em torno de uma visita do Laboratório de Etnomusicologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro (LABET-UFRJ) na Escola Estadual Professor Alfredo Balthazar da Silveira, situada em Piabetá (Magé-RJ) durante uma ocupação organizada por estudantes. Através da análise das gravações, do diálogo entre as vozes dos sujeitos da pesquisa e bibliografia relacionada ao tema, buscamos discutir apropriações, representações e paródias, sobretudo da composição *Baile de Favela* (MC João), observada também em outras conjunturas semelhantes. Para realizar tal tarefa, tomamos como base a noção de práxis sonora (ARAÚJO, 2013; MUSICULTURA, 2010) para auxiliar no entendimento do fenômeno acústico como forma de transformação política, destrinchando as etapas de produção enquanto fruto de disputas em uma arena em constante mudança.

2. LABET no Ocupa Balthazar

Em 2016 as reuniões do LABET começaram conturbadas, afetadas pelo cenário político do Rio de Janeiro que dificultava a realização de encontros acadêmicos de cunho "teórico", somente. Deste modo, os integrantes do grupo de estudo priorizaram ações externas e passaram a contribuir de alguma forma nas atividades de luta por justiça social do setor educacional do estado, sobretudo com relação às passeatas e ocupações.

Uma dessas ações foi feita em abril do mesmo ano, através da ponte organizada entre um professor da rede estadual que também participa das reuniões. A visita foi marcada com a premissa de que faríamos algo relacionado à música, porém com uma proposta aberta, a ser construída com as(os) estudantes. Chegamos ao final da manhã e um grupo nos recepcionou mostrando a escola e oferecendo almoço. As palavras de ordem entoadas sugeriam um cenário de respeito à diversidade, sobretudo de gênero e raça[1]. Percebeu-se que além dos estudantes que já integravam movimentos secundaristas, portanto, com mais familiaridade neste tipo de organização, outros, até então com pouco protagonismo, começaram a ser "percebidos" e ter atuação ativa no cotidiano da escola.

Embora grande parte dos(as) discentes, docentes e comunidade local tenha apoiado a ocupação – de diferentes formas – a dificuldade de expandir a organização de maneira horizontal, através de assembleias rotineiras e divisões de tarefas entre todos, atravancou a manutenção prolongada da ocupação, porém, foi importante para fortalecer um núcleo que continuou atuante, mesmo após o ocorrido, como vê-se no relato:

> Ver que todos estavam unidos por uma causa única, que era a melhoria da educação e contra a precarização das escolas, era lindo de se ver. Abriu os olhos e a mente de muitos alunos, contando comigo, para como era difícil e cansativo trabalhar numa escola, nós nos colocamos no papel da cozinheira e vimos o quão árduo é o trabalho de cozinhar para vários alunos e cumprir o horário especulado, todos começaram a dar mais valor e ter mais zelo com a escola, uma vez que éramos nós que limpávamos (Depoimento anônimo de uma estudante do 2° ano do Ensino Médio).

Após as primeiras conversas, uma estudante convidou as pessoas presentes a formar uma roda para que todos tivessem acesso ao evento. Conversamos rapidamente sobre a ocupação e sugerimos gravar os cantos de protesto que eles executavam durante a ocupação. Logo esboçamos uma breve justificativa da reorganização espacial necessária para que a gravação contemplasse todos os instrumentos em níveis semelhantes com aceitação deles e

delas. Deste modo, os instrumentos foram escolhidos pelos(as) alunos(as). Observa-se que a escola dispunha de uma banda marcial, portanto muitos instrumentos musicais já estavam lá, entretanto levamos outros.

Como chegamos após o período de transição entre a antiga direção e a organização estudantil (portanto, mais conturbado, em que embates entre professores/professoras, estudantes e direção tornaram-se mais intensos), já ocorriam atividades regulares nesta fase de autogestão estudantil. Parte da comunidade de estudantes utilizou estratégias de aproveitamento do tempo, aliando propostas internas a outras, feitas por terceiros, como no caso da feita pelo LABET. Foram organizados, por exemplo, campeonatos de algumas modalidades esportivas, "aulões" preparatórios para o ENEM e diversas oficinas, como de vídeo, RAP e teatro.

Começamos a ensaiar a parte instrumental da canção *Baile de Favela* e, após 13 minutos, aos poucos, um grupo entoou o canto "olê olê, olê olá, se educação não melhorar, o Rio, o Rio vai parar!". Em seguida, retomamos ao funk, desta vez com pessoas entoando a linha melódica letrada na versão da paródia, ao microfone, juntamente com os instrumentos. Colocamos a gravação do trecho que eles cantaram e retomamos o processo, visando o equilíbrio entre instrumentos e vozes, já que as estudantes não gostaram do primeiro resultado. Após uma breve pausa da maioria dos instrumentos, uns estudantes esboçaram algumas músicas internacionais com o acompanhamento de um violão e, posteriormente, cantaram *Que país é esse?* (Renato Russo, Dado Vila Lobos e Marcelo Bonfá). Passaram algumas palavras de ordem com acompanhamento dos instrumentos citados, exceto violão e teclado e realizamos a gravação final de todas as músicas. Estratégias de construção de conhecimento que aliam reflexão e prática foram pensadas por diversos autores, como Paulo Freire, e, na área da música, por Samuel Araújo, juntamente com o coletivo Musicultura. Das pesquisas-ações desenvolvidas por este grupo emergiu a noção de práxis sonora que corresponde à práxis aos moldes marxistas de teoria e prática, que age incessante e reciprocamente, sem que uma subordine a outra, em todos seus "estágios" (reflexão dos fenômenos, manifestações empíricas e observações sobre essas percepções).

Durante a visita do LABET foi possível observar algumas "dimensões macro e micropolíticas da produção sonora" (ARAÚJO, 2013, p. 8) realizadas, sobretudo nos momentos de performance musical, organização do tempo, e preocupação, por parte dos (das)

estudantes, com a participação ativa da maioria dos envolvidos. Dessa forma, discursos e as ações políticas não estavam desvinculados. Ao final da ocupação, um dos fatos que dificultou a sobrevivência do ideal que o movimento poderia ter gerado (em mais estudantes), foram as formas de oposição, representadas por parte da mídia aberta – sobretudo no início, que se apresentaram desfavoráveis às ocupações, omitindo-se ao fenômeno, ou apresentando discursos que o deslegitimassem – o Governo do Estado e o movimento "desocupa".

> Quando a ocupação chegou ao fim a direção se manteve de "olhos abertos" com as pessoas que fizeram parte do movimento ocupa e muitos alunos, parte do movimento desocupa, estavam sempre à espreita fazendo comentários ofensivos e algumas ameaças leves, mas, mesmo assim, o primeiro ano pós-ocupação se passou e não houve conflito entre os dois movimentos (Depoimento anônimo de uma estudante).

O discurso principal das vozes contrárias ao movimento entrava em consonância com a perspectiva de manutenção de uma constituição escolar desagregada da realidade local, pautada em pressupostos hierárquicos de aquisição do conhecimento que trazem como consequência atual a compartimentalização do conhecimento e a desvalorização do espaço escolar como lugar de prática de saberes diversos. Construir uma sociedade que conhece seus direitos e pode tecer críticas sobre sistemas através de um debate aberto e horizontal não está no horizonte de uma educação conservadora**.**

3. O Conteúdo das paródias entoadas pelos estudantes

O conteúdo das gravações realizadas na visita do LABET à ocupação incluiu principalmente palavras de ordem que são normalmente entoadas em ambientes de protesto e visam expor quais reivindicações e pela qual estão protestando, utilizando a dinâmica de "Jogral", que é o grito feito por um manifestante e repetido pelos outros. O processo de repetição a princípio tem sua função de amplificar a mensagem, porém ele também tem função social de pertencimento e experiência comunitária entre os manifestantes, por isso também é chamado de "Microfone humano" (CASTELLS, 2013) ou "Microfone do Povo" (JASPER, 2016).

Além das palavras de ordem também constatou-se a presença de paródias de três funks de sucesso da época: *Baile de Favela*, de autoria de MC João; *Não me deixe sozinho*, de Nego do Borel; e *Que grave é esse?*, de MC Delano. O conteúdo da letra foi alterado de forma a ficar semelhante aos gritos com palavras de ordem, na versão de *Que grave é esse?*:

“Que manifesto é esse que o estudante manda (olha o capeta) / Que passeata é essa que o estudante manda / Que ocupação é essa que o estudante manda/ Que faz tum, tum, tum e o Estado balança / Que faz tum, tum, tum e o governo dança / Que faz tum, tum, tum e o estudante manda”.

Com a letra adaptada sobre um funk, com melodia de fácil assimilação e com uma coreografia bastante divulgada da versão original, esta música reflete sobre a situação de mudança que os estudantes estão propondo. Ou seja, a “paz sem voz”, como propõe o grupo musical O Rappa, não é satisfatória para esta parcela da população. É necessário, portanto, modificar a estrutura, e se o diálogo não é suficiente, ocupar é uma alternativa para demonstrar que parte da população estudantil deseja ter voz ativa no processo de ensino-aprendizagem e na estrutura escolar.

A versão de *Baile de Favela*[2] demonstrada abaixo é elaborada com um texto mais extenso que a anterior e aborda a omissão do Estado em diferentes setores, além do educacional, como a saúde, apresentada a partir das Unidades de Pronto Atendimento (UPA) e hospitais, do transporte público (busão) e do acesso aos bens culturais. A letra denuncia a privatização gradativa destas esferas, que acarretaria na falta de controle e livre trânsito das pessoas. Mesmo com esta opção política por que falta dinheiro para tantas coisas se a arrecadação contínua existindo? Conforme a letra a seguir: “A ALERJ pensa que me enrola / A SEEDUC pensa que me enrola/ O tal do Pezão pensa que me enrola / Retira da olimpíada e investe na minha escola / Lá na UPA tá faltando tudo / Lá no posto tá faltando tudo / Lá no hospital tá faltando tudo / Pezão fica calado e o secretário fica mudo / Quer ler livro, acha que merece / Quer ir ao cinema, acha que merece / Quer ir ao teatro acha que merece / O governador deu a cultura pra OS/ Fala da crise, pensa que me enrola / Cortou a merenda pensa que me enrola / Cortou o buzão, pensa que me enrola / Para de roubar e bota a grana na escola / O planejamento diz não ter dinheiro / A fazenda diz não ter dinheiro / O governador diz não ter dinheiro / Pode apostar tá lá no bolso do empreiteiro / Na saúde vai rolar a greve / Na cultura vai rolar a greve / Na educação vai rolar a greve / Fora Pezão! E que o Diabo te carregue”.

Observa-se que a apropriação de *Baile de Favela* não era novidade em 2016, sendo visível em várias versões desde janeiro daquele mesmo ano, contendo modificações conforme o contexto do protesto. Outro aspecto deve ser observado: uma canção produzida

no seio da indústria cultural foi ressignificada para ser entoada nos protestos de rua e nas ocupações. Esse mesmo fenômeno aconteceu em 2013, quando a música *Vem pra Rua* (interpretada pela banda O Rappa, para um comercial da empresa automobilística FIAT) chamava as pessoas a irem à rua torcer pela seleção. Naquela ocasião a música surtiu o efeito esperado, porém, as pessoas foram às ruas para protestar e não torcer pelo Brasil.

O funk tem ampla penetração entre os(as) jovens, e já que o *hit* exibia forte aceitação nesse grupo etário seria natural que utilizassem a música da moda para fazer paródia. A escolha da música se dá mais pelo que "está na boca do povo" no momento, pois é possível observar que cada época se apropria da música que está tocando mais nas rádios. Esse fenômeno apropriou-se de músicas de artistas como Anitta (com a música *Prepara*), Valesca Popozuda e artistas que estavam mais em evidência nas rádios e televisão.

Baile de Favela foi interpretada pelos estudantes da Escola Estadual de Arte Dramática Martins Penna, situada no centro da cidade do Rio de Janeiro, e influenciou outras paródias e acabou chegando a outros Estados. No Pará esteve presente nos protestos de estudantes em Quixadá contra a Prefeitura Municipal[3], e também foi executada uma versão pela orquestra de Santa Catarina que entoava: "Michel Temer vem para dar o golpe. Eduardo Cunha vem para dar o golpe. Jair Bolsonaro vem para dar o golpe. Mas conta na Suíça pra Globo não dá ibope. Contra LGBT vem pra dar o golpe. Mas se cuspir na cara a moral diz que não pode" (GOUVEIA, 2016).

Esses são exemplos da mesma música sofrendo várias adaptações de acordo com a época e de acordo com os conflitos específicos de cada localidade. A partir dessa adaptabilidade compreende-se melhor como ocorre a construção da paródia no estudo de caso proposto. Cada paródia visa denunciar e relatar o problema que desejam criticar, da forma mais direta possível. A música demarca sentido em seu texto e na melodia (gênero musical) que se revestem de novos significados. Ikeda (2001), afirma que os textos musicais são, em todos os casos, peças que revelam o caráter político-ideológico e que esse tipo de música é constante nos grupos humanos. São pessoas que trocam entre si, compartilham suas lutas e formas de protestar; os manifestantes interagem com identidades semelhantes fazendo transparecer o caráter político.

4. Considerações finais

Discutimos aqui uma situação na qual a política e o fazer musical estão explicitamente conectados através do conteúdo das palavras entoadas. A música, portanto, pode ser considerada uma ferramenta de expressão, divulgação e formulação de posicionamentos políticos perante disputas em torno da atuação do poder público. São exigências manifestadas em forma de canção agenciando alianças e potencializando a exposição delas enquanto uma força perante disputas de diferentes naturezas. Se as frases entoadas representam diretamente um posicionamento político, quanto mais vozes e quanto mais forte e audível for a performance, maior força ela terá sobre a negociação das exigências que estão sendo feitas.

Por ser um ambiente em que música e política são tão direta e intencionalmente relacionadas entre si, os protestos e ocupações se configuram enquanto locais de especial interesse para a observação de dinâmicas desse tipo, e, portanto, para o entendimento da música enquanto práxis sonora. Investigar a música a partir desse conceito significa trazer à tona o seu âmbito político que aqui se encontra escancarado. Desse modo, apropriar-se da produção musical vigente como forma de exigir direitos, muitos deles, constitucionalmente garantidos na constituição, pode ser uma maneira eficaz de, se não transformar estruturas, ao menos servir como auxílio a mudanças mais significativas, que, neste caso apresentou-se dentro do campo educacional.

De acordo com o panorama apresentado podemos nos questionar até que ponto as dinâmicas debatidas aqui também não estão presentes em outras situações envolvendo música ou outro tipo de produção acústica. Reservando-se as especificidades características de cada ocasião, podemos nos questionar sobre quais tipos de alianças estão sendo feitas quando as pessoas cantam mais alto algumas canções do que outras; a relação do gosto musical com posicionamentos perante a vida social pode reforçar um perfil ideológico.

5. Referências bibliográficas

ARAÚJO, S. Entre muros, grades e blindados: trabalho acústico e práxis sonora na sociedade pós-industrial. *El Oído Pensante*, v. 1, n. 1, 2013.

ARAÚJO, S.; GRUPO MUSICULTURA. Sound Praxis: Music, Politics, and Violence in Brazil. In: CONNEL, J. M.; CASTELO-BRANCO, S. El-Sh. (Eds.). *Music and conflit*. Urbana, Chicago, and Springfield: University of Illinois Press, 2010. p. 217-231.

CASTELLS, M. *Redes de indignação e esperança:* movimentos sociais na era da internet. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

GOUVEIA, M. "Contra o Golpe", orquestra de Santa Cruz faz paródia de "Baile de Favela". Ouça. Veiculado em 11/7/2016. Dur.: 1m11s. Disponível em: <https://www.jornalopcao.com.br/ultimas-noticias/contra-o-golpe-orquestra-de-santa-catarina-faz-parodia-de-baile-de-favela-ouca-70423/> Acesso: 22/1/2019.

IKEDA, A. T. Música, política: imanência do social. V Simpósio Latino-Americano de Musicologia, Curitiba, 2001.

JASPER, J. M. *Protesto:* uma introdução aos movimentos sociais. 1.ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2016.

RAYES, R. Professores resistem e protestos continuam em meio à calamidade no Rio de Janeiro. *RioOnWhatc*, 2016. Disponível em: <**http://rioonwatch.org.br/?p=20595**>. Acesso: 3/1/2019.

Notas

[1] Observa-se que o respeito dos(as) estudantes com relação a questões de gênero e raça eram visíveis, especialmente através do discurso, cartazes e atitudes. Não tivemos acesso ao corte de classe. No que diz respeito ao gênero, verificou-se que a participação feminina e LGBT era majoritária.

[2] Nota-se que durante o Camelato (manifestação de rua em apoio aos comerciantes ambulantes, camelôs, ocorrida durante o carnaval de 2016) esta mesma versão já havia sido empregada.

[3] Na qual cantavam a mesma letra com algumas adaptações à realidade política do Estado ("Carro blindado, acha que merece, aumentou o salário, acha que merece").

A música como ponto de partida: uma análise das produções musicais, performances artísticas e histórias de vida das cantoras e compositoras de reggae em Salvador-BA

Bruna dos Santos de Jesus[1]
Universidade Federal da Bahia
brunaranha@yahoo.com.br

Resumo: A pesquisa em andamento tem como objetivo, através da música e das epistemologias feministas, analisar as produções, como letras de músicas, performances artísticas, bem como fragmentos das histórias de vida de cantoras e compositoras de reggae em Salvador-BA, a fim de saber suas ações, demandas, questionamentos e quais são suas aproximações com as concepções feministas. A pesquisa será qualitativa a partir da pesquisa de campo com observação participante voltada para o campo da etnomusicologia.

Palavras-chave: Etnomusicologia. Reggae. Feminismos. Mulheres.

Abstract: The ongoing research aims to analyze, through music and feminist epistemologies, the productions, such as song lyrics, artistic performances, as well as fragments of the life stories of reggae singers and composers in Salvador-Ba, in order to know their actions, demands, questions and what are their approximations with feminist conceptions. The research will be qualitative from the field research with participant observation focused on the field of ethnomusicology.

Keywords: Ethnomusicology. Reggae. Feminisms. Women.

A pesquisa[2] em andamento tem como desdobramentos analisar as produções, como letras de músicas, performances artísticas a partir de fragmentos das histórias de vida sobre cantoras e compositoras que atuam no cenário da música reggae em Salvador-BA. Através de um mapeamento pela etnografia virtual foi possível identificar algumas cantoras e compositoras como, por exemplo, Danzi Love Jah, Donna Liu, Gabby Santana, Jahcy Costa, Jô Kallado, Jussara Santana, Soraia Drummond, Vivi Akwaaba e Zavan Liv, em seus sites artísticos, como *fanpages*, YouTube, SoundCloud e perfis do Facebook. Essas cantoras e compositoras supostamente irão contribuir como interlocutoras nesta pesquisa, com um enfoque interseccional como gênero, raça, sexualidades, geração e classe social como eixos analíticos, a fim de saber sobre suas ações, demandas, questionamentos e quais são suas aproximações com as concepções feministas. A relevância da pesquisa deu-se pelo fato de, no campo acadêmico, existir uma carência de autoras/es associarem os estudos da música, em especial o reggae, com as epistemologias feministas e, igualmente, pela perspectiva de

"conhecimento situado" defendido pela autora (HARAWAY, 1995, p. 7). A pesquisa se dá a partir de posicionamentos políticos da pesquisadora[3].

As mulheres ainda não tiveram um reconhecimento de igualdade em relação aos homens na música, assim como em diversos espaços de poder. Pensar sobre gênero e feminismos em música no Brasil é criar novas perspectivas analíticas sobre a atuação de mulheres cantoras, compositoras de reggae em nosso país. Pesquisas científicas que envolvem gênero e raça esbarram em dificuldades que têm a ver com uma "tradição acadêmica patrilinear, que impede a entrada de outras vozes, inclusive a voz das mulheres, mesmo quando estamos fazendo teoria feminista" (AZERÊDO, 1994, p. 205). O envolvimento das mulheres no reggae é antigo, mesmo não tendo notoriedade nos meios de comunicação e em pesquisas científicas. O reggae é um gênero musical que surgiu nas ruas dos guetos de Kingston, capital da Jamaica, no final da década de 1960. Foi influenciado pelas manifestações culturais africanas e caribenhas, como também pelo *rhythm and blues*, gênero musical popular de origem estadunidense surgido por volta da década de 1940, associado aos problemas sociais, ao racismo institucional, assim como ao movimento rastafári e à ancestralidade como forma de resistência. Para Barbara Falcón,

> o mais interessante de tudo é que muito do que existe na música popular hoje começou na Jamaica: as versões de dub, os remixes, o rap e outros tantos efeitos eletrônicos. Neste amplo sentido, o reggae é um traço da cultura cosmopolita, extrapolando os limites nacionais e se universalizando em sua expansão. Nele foram incorporados elementos da tradição negra e da cultura de massa global, expressos em canções de forte conteúdo político-religioso. Apesar de ter um discurso específico em cada região, foi a partir do elemento negro que se "nacionalizou" o reggae no Brasil. Foi através das reminiscências da transplantação violenta, da experiência da escravidão, do presente miserável, da violência policial e da discriminação racial que o negro brasileiro se identificou com esse traço da contracultura da diáspora (FALCÓN, 2012, p. 40).

Com a Diáspora Africana, o reggae difundiu-se e as referências de cantores e compositores jamaicanos sempre foram associadas aos homens, como, por exemplo, Bob Marley, considerado um dos grandes inspiradores que propagaram o reggae pelos "quatros cantos do mundo". Não podemos negar que a visibilidade de Marley foi de extrema importância para as políticas culturais negras, mas vale ressaltar que, na mesma época, existiam cantoras e compositoras talentosíssimas, como Marcia Griffiths, Jury Mowatt e a própria companheira Rita Marley, com quem Bob Marley foi casado. Nessa perspectiva

podemos reafirmar que “a questão de gênero como está estabelecida é uma grande injustiça” (ADICHIE, 2015, p. 24). Na cidade do Salvador-BA, temos diversas vivências musicais de mulheres no reggae, embora sejam invisibilizadas. Essas vivências são cercadas de dificuldades, para além das que já são comumente enfrentadas pelos homens ligados ao mesmo estilo musical.

No âmbito das pesquisas acadêmicas, Fabrício Mota (2012), em sua dissertação, faz um mapeamento de trabalhos encontrados sobre música/reggae no Programa de Ciências Sociais e chama atenção “para uma reflexão devidamente bem apurada sobre as relações de gênero e a presença das mulheres neste cenário musical em que elas não estão devidamente contempladas nesses estudos” (MOTA, 2012, p. 28). Para o autor, o silêncio em torno da presença das mulheres na produção musical do reggae baiano se constituiu em uma lacuna a ser preenchida. Pesquisas sobre a presença das mulheres no reggae ainda são quase inexistentes. Nesse sentido, “é preciso considerar gênero como uma categoria de análise e uma das formas de opressão em uma sociedade capitalista, racista e colonialista” (AZERÊDO, 1994, p. 207), ou seja, “o gênero é uma forma primeira de significar as relações de poder” (SCOTT, 1989, p. 21). A participação de mulheres no reggae não é por si só uma certeza de que suas produções, como letras de músicas, performances artísticas e fragmentos das histórias de vida giram em torno de epistemologias feministas. Nesse sentido, pretende-se conhecer, analisar e problematizar as produções, ações, demandas e questionamentos e o que há de feminismos ou não em seus trabalhos e experiências musicais. Por ser uma pesquisa inicial, as entrevistas das cantoras mencionadas no início do trabalho ainda não foram feitas para desenvolver uma reflexão sobre suas informações e produções musicais, com base em dados etnográficos. Através das suas publicações nas redes sociais, foi possível identificar que todas são de Salvador-BA, declaradas negras, cantoras, compositoras e que estão atuando no cenário alternativo, como em barzinhos e nas praças no centro da cidade, a maioria heterossexuais, mães, com ensino médio e oriundas de periferias; poucas dessas mulheres são adeptas do movimento rastafári, lésbicas, bissexuais, com mais de 40 anos e com ensino superior. Os Estudos Feministas pretendem evidenciar as lutas, as histórias, experiências e emancipação das mulheres em diversos contextos. Isso perpassa pelo reconhecimento e identificação das desigualdades entre homens e mulheres e entre as próprias mulheres. Perpassa também pelo reconhecimento e identificação das diferenças entre mulheres, já que

por tempos o feminismo utilizou a categoria mulher como forma universal em discursos hegemônicos. O feminismo enquanto um movimento social, político está comprometido com a mudança das realidades de opressão. Nesse sentido,

> com o ingresso de feministas no mundo acadêmico, criaram-se grupos de pesquisadoras dedicadas à organização e à elaboração das teorias e práticas acumuladas pelo feminismo. A procura por novas maneiras de pensar a cultura e o conhecimento marca estes grupos. Os estudos feministas questionam os paradigmas das ciências e as definições tradicionais de sociedade, política, público, privado, autonomia, liberdade, etc. De igual forma, as experiências de vida (e sujeição) das mulheres servem de base para a reflexão, impondo novos temas e metodologias de trabalho (ZIRBEL, 2007 p. 21).

Considerando que uma parte significativa das cantoras e compositoras do cenário reggae internacional e nacional é negra, a questão racial se apresenta também como uma identidade fundamental na vivência dessas mulheres, sendo assim, raça, bem como outras interseccionalidades, se apresenta relevante para a análise das histórias de vida. "As mulheres negras advêm de uma experiência histórica diferenciada e o discurso clássico sobre a opressão da mulher não dá conta da diferença qualitativa da opressão sofrida pelas mulheres negras" (CARNEIRO, 1994, p. 192). Ainda nessa perspectiva, Claudia Pons Cardoso (2016) chama atenção para a expressão "racismo gendrado" por acreditar que tal movimento promovido pela interseção de gênero e raça produz experiências particulares. Assim,

> o racismo constrói diferentes trajetórias e relações de gênero para mulheres e homens de grupos étnico-raciais distintos, mas faz também com que mulheres e homens pertencentes ao mesmo grupo racialmente subordinado vivenciem o racismo de lugares de gênero diferentes (CARDOSO, 2016, p. 108).

Além de gênero, temos que levar em consideração outros marcadores sociais, tais como raça, etnia, sexualidades, nacionalidade, geração, classe, acessibilidade, etc. Esta pesquisa tem a música como ponto de partida para compreender a pluralidade social e cultural, não só da música, mas também de contextos sociais de pessoas que fazem música, como no caso de mulheres que são invisibilizadas no cenário musical pela cultura patriarcal. De acordo com Isabel Nogueira e Laila Rosa,

> no cotidiano das relações acadêmicas, no entanto, a vivência diária da exclusão das mulheres nos repertórios veiculados e considerados, nas orquestras, concursos de composição, nas obras na programação dos concertos, nos livros de história da música ou outros papéis de protagonismo é uma realidade tão presente que passa a

> ter status de uma suposta condição de normalidade. Trazer a produção feminina para o centro do discurso pretende então lidar, não apenas com estes mecanismos de exclusão de protagonismos instituídos, mas também com os mecanismos velados da negação de toda e qualquer possibilidade de ocupação do espaço público, cotidiano ou simbólico (NOGUEIRA; ROSA, 2015, p. 46).

Ao analisarmos a exclusão das mulheres no âmbito da música associando com a concepção "civilizatória" que desconsidera a participação de grupos minoritários, podemos ressaltar também a diversidade transformada em desigualdades culturais. Durante muito tempo a civilização ocidental definia o que era música a partir de uma concepção eurocêntrica. O fazer musical não é determinado por um "padrão" musical e sim pela complexidade da diversidade dos povos. A música é uma linguagem cultural e historicamente construída de forma viva, diversa e em constante movimento. Analisar a participação das mulheres na música reggae é também pensar em novas perspectivas analíticas de uma reescrita de resistência engendrada na diáspora negra por meio da arte em sua expressão musical. Pesquisas sobre diversas experiências musicais também pretende dar visibilidade a outros repertórios que não estão pautadas em experiências exclusivamente eurocêntricas, pois,

> [...] para a civilização europeia e durante vários séculos, a música estrutura-se exclusivamente a partir das notas e dentro dos princípios da tonalidade: colocando de um modo bem simples, a música tonal utiliza sete notas (dó, ré, mi, fá, sol, lá, si) que cumprem funções distintas e hierarquizadas (como tônica, dominante, etc.) dentro de um determinado tom (por exemplo, dó maior); a partir daí são estabelecidos princípios para a organização das notas em sucessão (na melodia) ou em simultaneidade (na harmonia) (PENNA, 1999).

Músicas que não correspondiam a essas notas não eram consideradas "legítimas". A música abre um leque de possibilidades que rompem com os princípios da tonalidade, levando em consideração outras culturas com seus processos de criações e significações no fazer musical. Os aportes teórico-metodológicos a serem utilizados neste trabalho são os conhecimentos da música, em especial, em uma das suas subaéreas que é a etnomusicologia, "por ela trabalha com a música viva, atual, fora dos limites da música erudita dos centros urbanos da Europa" (LÜHNING, 1991, p. 105). A pesquisa será qualitativa a partir da pesquisa de campo com base na observação participante voltada para o campo da etnomusicologia e de fragmentos de histórias de vida das interlocutoras. Para Angela Lühning,

> a introdução da pesquisa-de-campo com observação participante na etnomusicologia significa uma mudança qualitativa significante: a partir do momento que se faz este tipo de pesquisa acaba praticamente o antigo problema que o analisador e o pesquisador não eram idênticos. Desta forma se torna possível um estudo contextual da música. A intenção e motivação dessa nova fase de pesquisa é igual a da antropologia: documentar a riqueza da manifestação musical, especialmente dentro do seu contexto cultural, incluindo todos os parâmetros contextuais que acompanham a música e a sua execução, como função, instrumentos, teoria musical, dança, ritual religioso, letras, simbologia, posição e formação de músicos, tradição e sua transmissão, de certa forma dando-se mais ênfase aos aspectos antropológicos do que nos primeiros tempos (LÜHNING, 1991, p. 115).

A etnomusicologia, disciplina que durante longo tempo foi entendida como de natureza híbrida, ou seja, pertencente à musicologia quanto a seus conteúdos e à antropologia quando se trata de seus métodos de pesquisa, "estabeleceu-se com centros de estudos e de pesquisa nas principais universidades americanas e europeias, firmando-se, cada vez mais, com expressão própria também no Brasil" (PINTO, 2001, p. 223). A antropologia muito contribuiu para os estudos da etnomusicologia, que, no contexto atual no Brasil,

> inicialmente tratava-se mais de etnografias e estudos de caso relativos a contextos musicais específicos, estudando comunidades indígenas, comunidades religiosas afro-brasileiras, tradições musicais de grupos de imigrantes, rurais e urbanos. Já nos últimos anos aqueles trabalhos que têm buscado um diálogo ainda mais direto com os protagonistas dos contextos musicais têm aumentado, mesmo que muitas das pesquisas mencionadas já fossem realizadas em comunidades e contextos próximos às vivências culturais dos pesquisadores (LÜHNING, 2014, p. 15).

Para a autora, os temas emergentes e relevantes são todos aqueles que apresentam um retorno para a comunidade pesquisada como compromisso social e educacional independente dos seus temas, que chegou a ser questionado sobre a legitimidade de pesquisadoras/es que desenvolvem trabalhos dentro do próprio contexto cultural pesquisado. Kazadi Mukuna afirma:

> Também argumento que, como disciplina sócio-humana, a etnomusicologia é um campo de pesquisa interdisciplinar repleto de ferramentas de pesquisa tomadas de empréstimo, e compostas a partir de teorias e métodos de suas disciplinas irmãs, tais como a sociologia, a antropologia, a linguística e a etnografia, dentre outras (MUKUNA, 2008, p. 14).

As epistemologias feministas propõem uma reescrita de mulheres, recorrendo a outras biografias pessoais e culturais como importantes fontes de conhecimento, como histórias de vidas, "A maior parte da história das mulheres tem buscado de alguma forma

incluir as mulheres como objetos de estudo e sujeitos da história" (SCOTT 1992, p. 79). Trazendo as suas "subjetividades como saberes localizados" como "as mulheres de cor deveriam buscar meios para expressar suas ideias, transformando-se em criadoras de suas teorias e não mais em meros objetos de estudo" (ANZALDÚA, 2000, p. 230). Precisamos de um número maior de investigação, leitura crítica e reflexiva sobre a temática sendo a etnomusicologia um caminho de pesquisa fundamental e necessário para conhecermos essas histórias e experiência musicais. Pesquisar sobre música e teorias feministas, é também uma forma de não silenciar, do ponto de vista acadêmico, vivências e expressões de cantoras e compositoras do cenário reggae soteropolitano. Tornando-se essa pesquisa de extrema importância para os estudos sobre música popular na área de etnomusicologia e para os estudos de gênero e feminismos no Brasil.

Referências bibliográficas

ADICHIE, C. N. *Sejamos todos feministas*. Tradução de C. Baum. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

ANZALDÚA, G. Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do Terceiro Mundo. *Revista Estudos Feministas*, v. 8, n. 1, p. 229-236, Florianópolis, 2000.

ANZALDÚA, G. La conciencia de la mestiza/Rumo a uma nova consciência. *Revista Estudos Feministas*, v. 13, n. 3, p. 704-719, Florianópolis, set./dez. 2005.

AZERÊDO, S. Relações sociais de gênero, raça e relações interétnicas: teorizando sobre gênero e relações raciais. *Revista Estudos Feministas*, ano 2, p. 202-216, N.E., 2º sem. 1994.

CARDOSO, C. P. Contribuições críticas do feminismo negro para o empoderamento das mulheres. Org. M. A. Monte Rocha. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2016. (Gênero, Cultura e Mudança: Feminismos plurais)

CARNEIRO, S. Mulheres em movimento. *Estudos Avançados*, v. 17, n. 49, p. 117-133, 2003.

FALCÓN, B. O reggae de Cachoeira: produção musical em um porto Atlântico. Salvador: Pinaúna, 2012. (Sons da Bahia)

HARAWAY, D. Saberes Localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. *Cadernos Pagu*, n. 5, p. 7-41, 1995.

LÜHNING, A. Métodos de trabalho na Etnomusicologia: reflexões em volta de experiências pessoais. *Rev. de C. Sociais*, Fortaleza, v. XXII, n. 1/2, p. 105-126, 1991.

LÜHNING, A. Temas emergentes da etnomusicologia brasileira. *Música em Perspectiva*, v. 7, n. 2, dez. 2014.

MOTA, F. S. Guerreir@s do Terceiro Mundo: identidades negras na música reggae da Bahia (anos 80/90). Dissertação (Mestrado), FFCH/CEAO/UFBA, Salvador, 2008.

MUKUNA, K. Sobre a busca da verdade na etnomusicologia: um ponto de vista. *Revista USP*, São Paulo, n. 77, p. 12-23, mar./maio 2008.

PENNA, M. Dó, ré, mi, fá e muito mais: discutindo o que é música. *Ensino de Arte*: Revista da Associação dos Arte-Educadores do Estado de São Paulo, [S. l.], v. II, n. III, p. 14-17, [1999].

PINTO, T. O. Som e música: questões de uma Antropologia Sonora. *Revista de Antropologia*, v. 44, n. 1, 2001. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0034-77012001000100007>. Acesso: 16/5/2017.

ROSA, L.; 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*, Curitiba, v. 3, n. 2, p. 25-56, 2015.

SCOTT, J. Gênero: uma categoria útil para análise histórica. Tradução de C. R. Dabat e M. B. Ávila. [Do texto original Gender: An Useful Category of Historical Analyses. Gender and the Politics of History]. New York: Columbia University Press, 1989.

SCOTT, J. História de mulheres. In: BURKE, P. (Org.). *A escrita da história:* novas perspectivas. São Paulo: Editora UNESP, 1992. p. 63-95.

ZIRBEL, I. Estudos feministas e estudos de gênero no Brasil: um debate. Dissertação (Mestrado em Sociologia Política), Programa de Pós-Graduação em Sociologia Política da Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2007.

Notas

[1] Graduada nos Estudos em Gênero e Diversidade pelo Núcleo de Estudos Interdisciplinares sobre a Mulher pela Universidade Federal da Bahia, mestranda no Programa de Pós-graduação em Música na área de etnomusicologia pela Universidade Federal da Bahia.

[2] Esta pesquisa inicial é parte da minha dissertação de mestrado com orientação da professora Dra. Laila Rosa.

[3] Na minha adolescência, o reggae ecoava na periferia onde ainda moro, na minha casa e nas festas que eu frequentava e logo após pude compreender, enquanto mulher, lésbica, negra, mãe e pobre que esse estilo musical era uma das múltiplas formas de luta e resistência da população negra. O reggae faz parte da minha trilha sonora, da minha trajetória de vida, corroborando meu engajamento na luta antirracista.

Mapeamento de coletivos musicais alternativos de Belém: Batalhas de Rap

Bruno Maués de Lemos Britto
Universidade Federal do Pará
bruno_britto10@hotmail.com

Resumo: Neste trabalho realizamos o mapeamento de coletivos musicais alternativos em Belém por meio das redes sociais. Coletamos materiais divulgados nas redes sociais por organizadores de eventos intitulados como "Batalha de Rap". O rap se encontra, desde o princípio, relacionado a um espaço musical ocupado por pessoas socioeconomicamente marginalizadas e periféricas, por isso este estilo musical surge como uma prática que engloba significados extramusicais. A partir da leitura bibliográfica, propomos analisar, juntamente com os dados coletados, as relações territoriais, históricas e político-contestatória que estão englobadas no fazer musical do rap nas ruas de Belém.

Palavras-chave: Rap. Batalha. Territorialidade.

Mapping of alternative musical collectives of Belém: Rap Battles

Abstract: In this paper we made the mapping of musical collectives in Belém by means of Social Medias. We collected published materials in social medias by events' organizers named as "Rap Battle". Rap is, since the beginning, related to a musical environment taken by socioeconomically marginalized and peripheral people. Thus, this musical style arises as a practice that encompasses extra musical meanings. From the theoretical reading, we propose to analyze, in conjunction with the collected data, territorial, historical and political-contesting which are part of the rap making around Belém's streets.

Keywords: Rap. Battle. Territoriality.

1. Introdução

Este trabalho está vinculado ao projeto Música e sociedade na Pan-Amazônia, da linha de pesquisa Teorias e interfaces epistêmicas em arte, do Grupo de Pesquisa Música e Identidade na Amazônia (GPMIA) e do Laboratório de Etnomusicologia da UFPA. O projeto tem como objetivo discutir o conceito de Pan-Amazônia a partir da ótica musical, podendo inclusive alcançar noções ligadas a territorialidade, espacialidade, geopolítica e cartografias culturais. Portanto este presente trabalho trata de mapear as Batalhas de Rap em Belém. Entendemos os organizadores e participantes das Batalhas como parte de um coletivo. A partir desse entendimento podemos buscar compreender suas atuações e contextos sonoros-musicais, bem como os gêneros musicais que praticam, sua performance e aspectos da sua identidade cultural.

Por meio de estudos é possível afirmar que o Rap é uma manifestação musical que faz parte da cultura Hip Hop, que se originou nos Estados Unidos na década de 70. Uma

década depois, o Rap também ocupava espaços em cidades Brasileiras. Segundo Borda (2008) a cultura Hip Hop junto com o Rap mostra-se presente a partir de 1998 em Belém. A partir dessa informação, buscamos nos aprofundar na manifestação musical do Rap atualmente em Belém. Para tal, realizamos um mapeamento como método de pesquisa.

Após pesquisar nas redes sociais sobre as práticas musicais de Rap em Belém, pudemos observar que, os eventos musicais realizados para o Rap são denominados de Batalhas de Rap. Estes eventos consistem na reunião de pessoas em espaços públicos da cidade, onde são realizadas as Batalhas de Rap. Algumas pessoas frequentam como espectadores e outras frequentam como participantes da Batalha.

As Batalhas de Rap em Belém consistem em uma prática musical que está relacionada a significados para além da estética. Para Nettl (2005) para compreender uma manifestação musical, precisamos identificar os seus aspectos conceituais. Identificar os aspectos conceituais de uma música segundo Merriam (1964) é compreender a forma que as pessoas pensam a música para entender os seus valores e significados. Analisar apenas os aspectos da teoria musical é insuficiente para compreender a totalidade de significados de uma música para as pessoas. Portanto precisamos entender que segundo Blacking (1973), uma música que não comove alguém pode mexer com outrem graças ao significado para essa pessoa enquanto integrante de um grupo social em particular. Para o entendimento do valor atribuído a pratica musical do Rap é necessário entender os contextos socioculturais em que os participantes dessa música estão envolvidos. Segundo Béhague (1999) examinar o cultural e o social pode revelar o que torna um fazer musical histórico específico de um local. Com o levantamento dos aspectos socioculturais relacionados às pessoas que praticam Rap em Belém podemos apontar as especificidades da pratica do Rap em Belém.

Realizaremos uma análise a partir da territorialidade e da síntese das várias noções de território propostas por Rogerio Hasbaert da Costa (2014) como: Território político, simbólico-cultural e econômico. As noções de Território do autor (2014) possibilitam a reflexão sobre os significados que a prática de Batalha de Rap nas ruas carrega dentro de um contexto político-contestatório, simbólico-cultural e econômico. Para contextualizar os aspectos extraestéticos das Batalhas de Rap em Belém, realizamos um breve levantamento histórico da criação e desenrolar do Rap. Nesta contextualização é possível observar que os aspectos político-contestatórios, simbólico-culturais e econômicos

estiveram essencialmente presentes na prática do Rap desde a sua criação e desenvolvimento através do tempo.

Portanto, este artigo tem por objetivo mapear as Batalhas de Rap em Belém visando à reflexão do contexto territorial, político e identitário. Como ponto de partida, realizamos a contextualização histórica do Rap desde sua criação nos EUA até o início de sua prática em Belém. Nessa contextualização é possível observar que os aspectos políticos, identitários e territoriais estiveram presentes essencialmente no Rap e na cultura Hip Hop desde a sua criação. Em seguida, relataremos os procedimentos metodológicos utilizados. E, então, segue-se uma discussão dos resultados obtidos.

2. Metodologia

Neste artigo investigamos as realizações de Batalhas de Rap em Belém. Coletamos os dados para análise por meio das divulgações de Batalhas de Rap feitas por meio do Facebook. Para isso citaremos um conjunto de *fanpages* que produzem e circulam informações relacionadas à produção de Batalhas de Rap em Belém. Para isso, utilizamos a técnica de mapeamento de *fanpages* por meio do processo de bola de neve que, segundo Alves (2018, p. 209), consiste em: (1) listagens de nós-sementes (2) extração de quem eles seguem (3) limpeza de dados.

O autor explica que o primeiro momento do mapeamento deve consistir em eleger *fanpages* como ponto de partida e que levarão a outros canais. Portanto elegemos a *fanpage* Batalha de São Brás, que possui 8.321 seguidores atualmente, como ponto de partida para encontrar outras páginas de Batalhas de Rap em Belém. Por meio das indicações sugeridas pelos Facebook e das publicações da página, foi possível encontrar as demais páginas incluídas neste mapeamento. Este fator se enquadra no segundo momento do mapeamento bola de neve, no entanto não se fez necessário buscar quem a página está seguindo. O terceiro momento, denominado de limpeza de dados, cumpre a função de evitar que existam dados que não tratam da temática elegida. Elegemos um critério quantitativo para a limpeza de dados, que foi: ter realizado alguma publicação divulgando a realização de uma Batalha de Rap em Belém. Por fim torna-se necessário acrescentar que esta metodologia consiste em realizar o mapeamento de *fanpages*, no entanto encontramos divulgações de Batalhas de Rap que não possuem *fanpages*. Portanto para incluir no mapa as Batalhas de

Rap que não possuem *fanpage*, o dado divulgado será o das Batalhas de Rap ao invés de *fanpages.*

3. A territorialidade nos espaços das Batalhas de Rap

A imagem 1 aponta os locais que aconteceram Batalhas de Rap em Belém. Neste momento é importante destacar a configuração socioeconômica do espaço em Belém especificado na imagem 1. Segundo Cardoso, Lima, Sena, Santos e Cruz (2006),

> Sua estrutura espacial tem relações claras com sua estratificação social. A ocupação do território é marcada desde o seu início por limitações impostas pela formação geográfica e pelas condições físicas do sítio. De acordo com a concepção inicial de expansão da cidade, as áreas altas e firmes destacaram-se como local de agregação de investimentos em infra-estrutura e foram adotadas como local de moradia da elite local, caracterizando-se pelo alto padrão construtivo das edificações (CARDOSO; LIMA; SENA; SANTOS; CRUZ, 2006, p. 146).

A partir da relação entre a estrutura espacial e a estratificação social que define a configuração do espaço de Belém, podemos apontar os bairros definidos como locais de moradia da elite ou centro da cidade: Umarizal, Nazaré, Campina e Batista Campos. Os bairros periféricos, habitados pela população de classe média/baixa, que aparecem no mapa são: Jurunas, Condor, Cremação, Guamá, Terra Firme, Canudos e Marco, Sacramenta, Marambaia, Coqueiro, Icoaraci etc.

A partir desta breve contextualização da divisão socioeconômica do espaço em Belém, podemos observar que, apesar de se caracterizar como uma pratica relacionada a periferia, as a Batalhas de Rap acontecem tanto na periferia quanto no centro de Belém. Podemos apontar neste fato que o território das Batalhas de Rap está para além dos espaços físicos.

Em seu livro, O mito da desterritorialização, Rogerio Hasbaert da Costa (2014) parte de uma síntese das várias noções de território e agrupa estas concepções em três vertentes básicas:

> – Política (referida às relações espaço-poder) ou jurídico-política (relativa também a todas as relações espaço-poder-institucionalizadas): a mais difundida, onde o território é visto como um espaço delimitado e controlado através do qual se exerce um determinado poder, na maioria das vezes – mas não exclusivamente – relacionado ao estado;
> – Cultural (muitas vezes culturalista) ou simbólico-cultural: prioriza a dimensão simbólica e mais subjetiva, em que o território é visto, sobretudo, como o produto da apropriação/valorização simbólica de um grupo em relação ao seu espaço vivido;

> – Econômica (muitas vezes economicista): menos difundida, enfatiza a dimensão espacial das relações econômicas, o território como fonte de recursos e/ou incorporado no embate entre classes sociais e na relação capital-trabalho, como produto da divisão "territorial" do trabalho, por exemplo (COSTA, 2014, p. 40).

Podemos entender os aspectos territoriais das Batalhas de Rap a partir das noções propostas pelo autor. No sentido político que o território das Batalhas de Rap em Belém representa, podemos entender que existe uma relação de poder do estado que age sobre as manifestações artísticas em espaços públicos da cidade. Segundo Marchi (2014),

> nesse contexto, a ocupação de espaços públicos por diferentes expressões musicais em distintos pontos do Centro da cidade acaba ganhando uma forte conotação política. Em si, a mera atitude de certos músicos de irem para as ruas, praças, largos e jardins para tocar gratuitamente já pode ser considerada como uma afronta (simbólica) ao "choque de ordem" (como a Prefeitura da cidade chama as intervenções policiais que visam "por fim à desordem urbana" nas ruas da cidade[1]) imposto pelas autoridades (MARCHI, 2014, p. 3).

Nesse sentido, o Rap, como parte de uma cultura periférica inserida dentro de um projeto de exclusão social durante toda a sua história, ao ocupar uma praça pública do centro da cidade, representa uma afronta contra a tentativa de burocratização e regulamentação do espaço público.

Dentro da perspectiva simbólico-cultural podemos entender que as Batalhas de Rap se apropriam de espaços públicos da cidade, reconfigurando suas características e ressignificando espaços da cidade que em diversos momentos se encontram abandonados pelo poder público. Sobre o caráter simbólico de manifestações artísticas em espaços públicos, podemos considerar também que, segundo Achinte (2006, p. 109), "a arte no espaço público cria uma relação direta entre a obra e os espectadores, desmitifica as noções e visões de uma arte produzida na obscuridade do mistério da criação"[2]. Portanto uma das características simbólicas proporcionadas no território das Batalhas de Rap é a possibilidade de presenciar o momento da criação musical.

As relações territoriais/econômicas presentes nas Batalhas de Rap podem ser entendidas lançando um olhar sobre as manifestações musicais em espaço público gratuito como alternativas às manifestações em espaços fechados e pagos. Com isso podemos chegar ao entendimento de que as Batalhas de Rap se encontram disponíveis para o acesso de todos. Nesta relação de acesso a todos podemos entender a questão financeira do público como um fator dificultante para frequentar espaços privados e pagos. Desse modo, as Batalhas de Rap na rua podem ser consideradas como uma pratica sem fins lucrativos. Por outro lado podemos

observar o espaço da rima nas Batalhas de Rap como possibilidade de construção de artistas de Rap. Nesse sentido entendemos que ao participar das Batalhas como MC[3], uma pessoa tem a possibilidade de desenvolver as suas habilidades artísticas em direção à construção de um trabalho artístico que possa vir a ser algo que possibilite retorno financeiro.

4. Considerações finais

Nesta pesquisa mapeamos as Batalhas de Rap em Belém, com isso pudemos observar que estas podem ser encontradas sobre grande parte do território da região metropolitana de Belém. Após apresentar uma breve definição sobre a configuração socioespacial de Belém podemos apontar que a maioria das Batalhas acontece nos espaços periféricos da cidade. Esta característica está diretamente relacionada ao fato do rap, desde a sua criação nos Estados Unidos, ser uma prática musical predominante nas periferias. Por ser uma manifestação musical que ocorre predominantemente em espaços públicos da cidade, principalmente praças, o Rap em Belém pode ser considerado um estilo alternativo aos circuitos musicais de Belém, que acontecem por meio de patrocínios ou pela cobrança de ingressos em espaços privados. A contribuição desta pesquisa se apresenta na análise dos aspectos Territoriais propostos por Costa (2014) para o entendimento dos contextos extraestéticos das Batalhas de Rap mapeadas em Belém. Por meio deste estudo, pudemos atestar a importância de dar visibilidade no meio acadêmico para as Batalhas de Rap na cidade de Belém.

5. Referências bibliográficas

ACHINTE, A. A. Arte y espacio público. Projeto “Body movies”, 2006.

ALVES, M. Mapeamento das *fanpages* políticas no Facebook. IBPAD, 2018.

BÉHAGUE, G. A etnomusicologia latino-americana: Algumas reflexões sobre sua ideologia, história, contribuições e problemática. *ANAIS.* 2º Simpósio Latino-Americano de Musicologia. Fund. Cultural de Curitiba, 1999.

BLACKING, J. *How musical is man?*. Seattle and London: University of Washington Press, 1973.

BORDA, B. G. S. Palavras sagradas, rimas e experiências: uma tentativa de compreensão sobre cristianismo pentecostal, rap e antropologia. Dissertação (Mestrado), Programa de Pós-

Graduação em Ciências Sociais, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Pará, Belém, 2008.

CARDOSO, A. N. D.; LIMA, J. J. F.; SENA, L. F. A.; SANTOS, R. B. N.; CRUZ, S. H. R. *A estrutura socioespacial da região metropolitana de Belém: de 1990 a 2000*. NAEA, 2006.

COSTA, R. H. *O mito da desterritorialização:* do "fim dos territórios" à multiterritorialidade. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2014.

MERRIAM, A. *The anthropology of music*. Evanston: Northwestern University Press, 1964.

NETTL, B. The art of combining tones: the music concept. In: *The Study of Ethnomusicology: thirty-one issues and concepts.* Urbana e Chicago: University of Illinois Press, 2005.

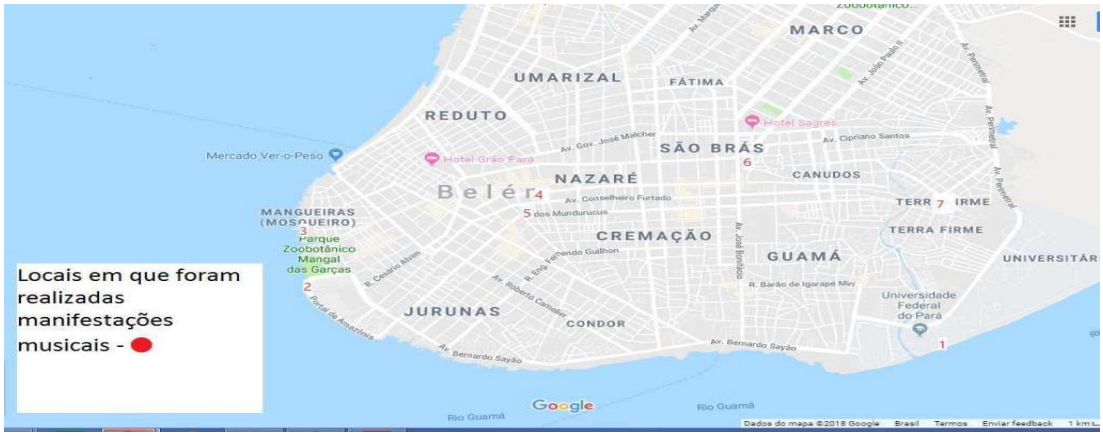


Imagem 1

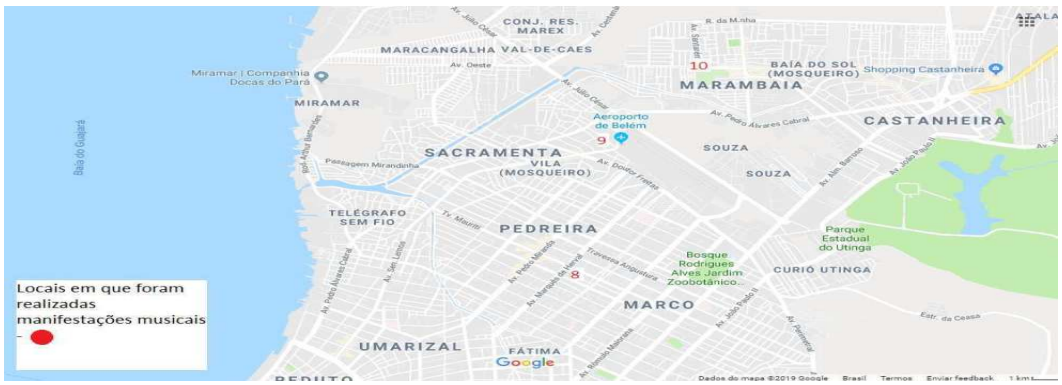


Imagem 2

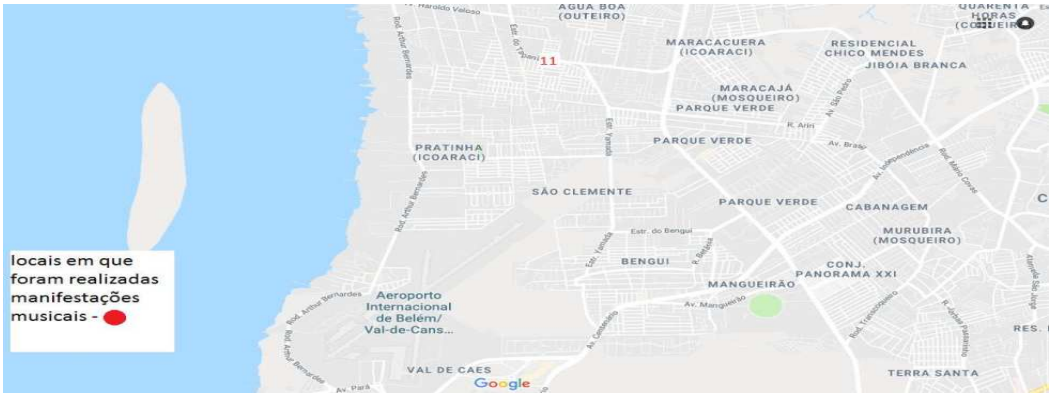


Imagem 3

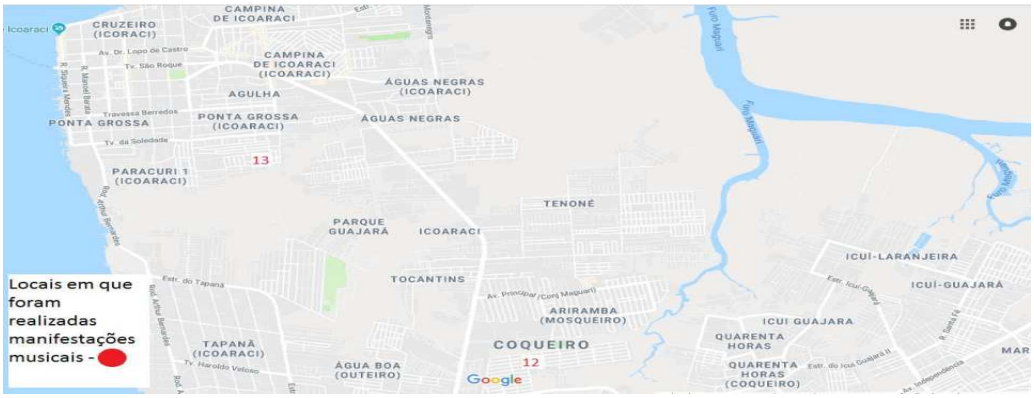


Imagem 4

1 – Batalha da beira realizada na capela universitária da Universidade Federal do Pará.
2 – Batalha da Orla realizada na Orla de Belém.
3 – Batalha do Carmo realizada na Praça do Carmo.
4 – Batalha de Poesia realizada pela Slam Dandaras do Norte no Centur.
5 – Batalha do Horto realizada na passagem do Horto.
6 – Batalha de São Brás realizada em frente ao mercado de São Brás.
7 – Batalha do Triângulo realizada na Praça do Triângulo na Terra Firme.
8 – Batalha da Marquês realizada no canteiro da rua da Marquês.
9 – Batalha da Dorothy Stang realizada na Praça Dorothy Stang.
10 – Batalha da Dorothy Stang realizada no Half da rua da Mata.
11 – Batalha do Cordeiro realizada na Praça Cordeiro de Farias.
12 – Batalha do Satélite realizada na Praça do Pistão no Conjunto do Satélite.
13 – Batalha do P2 realizada na Praça do Paracuri II.

Notas

[1] <http://www.rio.rj.gov.br/web/guest/exibeconteudo?article-id=87137>.
[2] Tradução nossa, do original: Por otra parte, el arte en el espacio de los públicos crea una relación directa entre la obra y los espectadores, desmitifica las nociones y visiones de un arte producido en la oscuridad del misterio de la creación.
[3] Mestre de cerimônia, aquele que executa o Rap.

Além da meia-noite: reflexões iniciais sobre projetos, trânsitos profissionais e fazeres musicais da música popular instrumental brasileira em Porto Alegre

Bruno Nascimento
Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Brunovipmusic@gmail.com

Reginaldo Gil Braga
Universidade Federal do Rio Grande do Sul
reginaldo.braga@ufrgs.br

O objetivo deste trabalho é apresentar uma pesquisa em andamento referente aos processos inerentes aos fazeres musicais dos músicos instrumentistas em Porto Alegre, com base nas observações participantes nos festivais: 1° *Jazz a bordo* e 4° *Poa Jazz Festival*, experiências empíricas complementadas por entrevistas entre os músicos da música popular instrumental brasileira (MPIB), revelando os projetos, os trânsitos e agenciamentos de carreiras dos músicos de um "jazz ressignificado" pela recomposição das trajetórias de personagens emblemáticos.

Palavras-chave: Música popular. Música instrumental. *Jazz*. MPIB.

Beyond midnight: initial reflections on projects, professional transits and making music of Brazilian popular instrumental music in Porto Alegre
The objective of this work is to present an ongoing research concerning the processes inherent to the musical performances of the musicians in Porto Alegre, based on the observations of the festivals: 1st Jazz on board and 4th Poa Jazz Festival, empirical experiments complemented by interviews between the musicians of Brazilian popular instrumental music (MPIB), revealing the projects, the transits and career assemblages of the musicians of a "resigned jazz" by the recomposition of trajectories of emblematic characters.

Keywords: Popular music. Instrumental music. Jazz. MPIB.

1. A música popular instrumental brasileira em Porto Alegre

A pesquisa "Além da meia-noite: um estudo etnográfico sobre projetos, trânsitos profissionais e fazeres musicais da música popular instrumental brasileira em Porto Alegre" tem investigado o musicar local privilegiando os encontros entre artistas considerados da "música popular instrumental brasileira" (PIEDADE, 2003), em diferentes equipamentos urbanos, etnografando as performances musicais em *pubs*, bares, festivais, e recompondo por meio das narrativas dos colaboradores a trajetória de músicos emblemáticos e sua relação com nova geração do *jazz* em Porto Alegre.

Os músicos da chamada MPIB, uma espécie de subgênero da música popular brasileira, caracterizado tanto pelo cunho erudito da música instrumental, quanto popular em

relação a aspectos ligados à formação instrumental, repertórios e sonoridades, como ponto de partida desse empreendimento intelectual, guardam a "recriação" como principal característica de sua produção, por meio da composição e da interpretação, recriando assim uma nova versão pessoal, com novas configurações sonoras carregadas de elementos da personalidade dos músicos, muitas vezes encaradas como exigência dos *performers*, das audiências ou mesmo da indústria fonográfica, uma personificação musical que só é possível pela conexão entre o músico e seu instrumento.

O tópico tratado por Acácio (2003) e Giovanni (2009) é empiricamente identificado no Festival *Jazz a Bordo*, campo realizado em outubro de 2018, ocasião em que o flautista Pedrinho Figueiredo conceitua *jazz* como uma forma "mais ampla", sem limites estéticos, baseado nas suas experiências em festivais internacionais na banda do músico Renato Borghetti. Assim, representado entre os vários gêneros da MPIB abordados por Cirino, em um conceito de *jazz* ressignificado, é possível acessar diversos debates como a mescla heterogênea entre tradicional e moderno, popular e erudito, brasileiro e estrangeiro, oral e escrito, harmonia e dissonância onde a troca de papel é constante, em que erudito pode ser popular e vice-versa. Seria o que Acácio (2003) chamaria de "fricção de musicalidades", e que Giovanni Cirino completa dizendo que expressa as próprias "tensões presentes na sociedade brasileira, apresentando uma noção de Brasil não monolítico, mas contraditório e plural" (CIRINO, 2009, p. 19).

A música popular instrumental brasileira seria marcada por diferentes tradições, como o choro, *blues*, o *jazz*, os regionalismos, como vertentes dessa música, onde seu estudo é justificado pela posição marginal da MPIB em relação aos processos ritualizados de construção de identidade nacional de outros gêneros, diversidade que tenho encontrado em meus trânsitos profissionais entre os papéis de pesquisador e trompetista, apontando tensões e interseções entre os elementos intrínsecos as tradições musicais, estilos e relações entre os agentes desse fazer musical.

O estudo da música instrumental em Porto Alegre, envolvendo os músicos desse *jazz* ressignificado, compõe-se de diversos espaços urbanos que, pelo auxílio da antropologia urbana e da etnomusicologia, revelam "circuitos, manchas" (MAGNANI, 2002), "mundos musicais" (FINNEGAN, 1989) como espaços de encontro nos quais as trajetórias particulares das pessoas que fazem música resultam nesse musicar local. A trajetória é caracterizada por

Pierre Bourdieu como “uma série de posições sucessivamente ocupadas por um mesmo agente (ou um mesmo grupo) no espaço que é ele um próprio devir, estando sujeito a incessantes transformações” (BOURDIEU, 2001, p. 189), uma vez que tão importante quanto o estudo do indivíduo é a investigação do seu campo, a matriz das relações intersubjetivas que levam aos estudos de redes que compõem a paisagem pela qual o músico se insere no seu âmbito de ação, acionando mecanismos de pertencimento e identidade a determinado(s) grupo(s).

As “panelinhas” (BECKER, 2001), laços de obrigação e apadrinhamento entre os músicos, em uma dialética entre a satisfação artística e o sucesso financeiro, são expostas como *“networkings”* ou “redes de trabalho” por Silvia Tarassi (2017) que realizou um trabalho de campo com o intuito de descobrir “como o desejo de viver de música requer aos membros dessa cena performatividade em diferentes empreendimentos, que permitem sobreviver em um ambiente de risco e precário” e como as mudanças na indústria da música e economia criativa podem redefinir redes de relacionamentos já existentes, argumentando a necessidade de examinar as relações entre a música independente, DIY (*do-it-yourself*) e a chamada indústria da música *mainstream*. Segundo a pesquisadora a construção da carreira profissional e artística está na centralidade das redes de relações, sistemas de reputação e confiança em uma dialética entre capital simbólico e econômico (BOURDIEU, 2007), respectivamente o reconhecimento pela legitimidade e a necessidade de se tornar sustentável economicamente vivendo de música.

2. Os festivais como mediadores de projetos e fazeres musicais

Os festivais *Jazz a Bordo* e *4° Poa Jazz Festival* apresentam peculiaridades e similaridades, a descrição resumida dos acontecimentos incitam questões de pesquisa, promovendo a discussão de tópicos (de ontem/hoje) sobre as transformações no contexto sociocultural dos músicos. Os dois eventos realizados em 2018, mais do que uma forma de acesso aos colaboradores atuais, representam espaços, subcampos de um campo mais amplo, uma MPIB em Porto Alegre, onde “projetos culturais”, estabelecidos e fomentados por leis de incentivos fiscais, fazem a mediação na circulação de diversos “projetos e metamorfoses” (VELHO, 2003) individuais, músicos não só importantes para a música nacional, mas também para os jovens instrumentistas que acrescentam as experiências com os mestres em

suas disposições "estruturantes e estruturadas" (BOURDEU, 2007), fazendo com que esse "espaço social" constitua os diferentes capitais – social, cultural, simbólico, econômico – inerentes aos atores desse fazer musical instrumental.

Minha incursão recente ao Festival *Jazz a Bordo* (25/10-27/10 de 2018), em Porto Alegre, além expor uma diversidade de atores sociais como, audiência, funcionários, músicos, jornalistas, em convívio dentro do barco turístico Cisne Branco, possibilitou uma imersão maior e o acesso a colaboradores importantes como Paulo Dorfman e Pedrinho Figueiredo que em seu discurso amplia e ressignifica o conceito de *jazz*, para além dos paradigmas mais restritos dos estilos *traditional, cool, bebop, hard bop*, em direção a uma música mais aberta e sem limites estéticos:

> A gente tem que pensar assim como músicos brasileiros e ampliar o conceito de jazz né, eu nunca me considerei um músico de jazz, embora sempre tenha trabalhado com improvisação e a 24 anos eu trabalho com o Borgheitinho e gente frequenta muitos festivais de Jazz aqui no Brasil e em outros lugares do Mundo então esse Jazz realmente vai pra um conceito bem mais amplo, então a gente ta incluindo ai Bossa Novas, composições do Paulo Dorfman [...] até porque a nossa bossa nova sempre foi aceita nos outros palcos como jazz então é uma coisa interessante a gente trabalhar com esse conceito bem aberto e sem muitos limites (Diário de campo, 26/09/2018).

As palavras de Pedrinho Figueiredo marcam um pouco da busca dessa música instrumental, muito provavelmente apropriada do rótulo *jazz*, para desconstruir limites estilísticos, englobando muitos dos gêneros apontados por Cirino (2009), sem aprisionar em determinadas "caixinhas", sem impor limites para "re-criar", improvisar e compor novos elementos que serão frutos não só do "fazer musical", mas dos trânsitos dos músicos, envolvendo "projetos" e agenciamentos que serão ativos e passivos às transformações sociais de diferentes gerações.

A programação contemplou apresentações de sete "projetos" respectivamente: 25/09 (quinta-feira) – Especial Billie Holiday com Camila Toledo juntamente com Especial Frank Sinatra com Sinatra Sessions; 26/09 (sexta-feira) – Especial Miles Davis com Jorginho do Trompete seguido do duo Pedrinho Figueiredo e Paulo Dorfman; e 27/09 (sábado) – Kula Jazz, Salsa Jazz Quarteto com Tonda Pecoits e encerrando com Kiai Grupo. O encontro entre diferentes gerações de músicos na música instrumental é um ponto forte, segundo o curador e pianista João Maldonado: "Vemos no Rio Grande do Sul velhos e novos se mesclando com seus talentos e experiências. Muitas relações e novos agrupamentos estão surgindo com o

jazz"[1], trazendo ao convívio contínuo dentro do barco diversas histórias, (in)tensões geracionais e sonoras que convergem com as performances musicais, que proporcionam sociabilidades, interações entre os indivíduos que se aliam em prol de impulsos coletivos com propósitos específicos que Simmel (2006) define como "sociação", o que os músicos chamam de um "trabalho", ou um "novo trabalho", que pode vir a ser a formação de uma banda, um show temático, ou mesmo um lançamento de um novo produto fonográfico.

A bordo do Cisne Branco, a câmera fotográfica me possibilitou o contato posterior com grande parte dos colaboradores, que entravam em contato para saber das fotos que seriam postadas nas mídias sociais. Nesse ponto, uma rede social, o ciberespaço apontado por Levy (1999), possibilitou acesso e engajamento para minhas entrevistas futuras com os músicos, assim como Feld (2012), quando os equipamentos de produção se tornaram mediadores dos processos iniciais de pesquisa. No *Poa Jazz Festival*, em que estive também na função de trompetista da *Dixieland Poa Jazz Band*, responsável pela divulgação do festival, o Facebook foi essencial para o retorno às memórias, auxiliado pelas notas de meu caderno de campo [*notepad* do celular], possibilitando acesso posterior às *lives* das performances das três noites do festival.

Em sua quarta edição o *Poa Jazz Festival* teve sua realização nas três noites dos dias 9, 10 e 11 de novembro, que reuniu a comunidade intelectual de professores de universidades, jornalistas da cena cultural, escritores, artistas aspirantes e renomados, universitários e apreciadores do *jazz* no *Barra shopping*, comportando 9 "projetos", sendo 3 grupos por noite, iniciando com a banda de Porto Alegre Marmota**,** o trio argentino das Bourbon SweetHeart e o grupo do saxofonista Rudresh (Indo-pak). O segundo dia com o premiado Vítor Arantes Quarteto (SP), Mariano Loiácono Quinteto (ARG), Edu Ribeiro Quinteto (SP) e fechando o festival na terceira noite Instrumental Picumã (RS), Maurício Einhorn, Nelson Farias e Guto Wirtti (RJ) e Gilson Peranzzetta Trio (RJ), em um *lineup* que analiticamente demonstrou uma seleção de música local, nacional e internacional, e que apesar de não ser uma prerrogativa estrutural de escolha, segue alguns critérios que vão desde a formação de público, intercâmbio entre músicos novos e renomados, mas também a visibilidade de notórios artistas nacionais, que segundo o curador e fundador do festival Carlos Badia, são muitas vezes desconhecidos da população:

> A gente tenta trazer artistas brasileiros representativos, e dentro disso também artistas que têm uma projeção fora do Brasil e aqui são absolutamente ignorados

> ou desconhecidos, exemplo, Filó Machado, que foi na primeira edição, que é um artista que viaja o ano inteiro pra fora do Brasil, [...], simplesmente as pessoas se desbundaram com ele, não conheciam o trabalho do Filó e ficaram impressionadíssimas, foi um dos melhores shows do festival [1ª edição], o Grupo Pau Brasil, por exemplo, é um grupo respeitadíssimo fora do Brasil, todo mundo que conhece música brasileira sabe quem é, tu pergunta pra qualquer um aqui, até às vezes músico bixo, e não sabe [...]então assim, é uma lástima que músicos não conheçam artistas desse tipo então esse é um dos papéis do festival, resgatar esses nomes que têm uma importância absurda e fazem parte da construção da música brasileira, e também fora do Brasil, pessoas sabem do Brasil, sabem pela música e isso é um negócio que faz parte da essência do festival, dar visibilidade a esses artistas (BADIA, entrevista em 21/01/2019).

A Poa Jazz Band inicia sua apresentação de recepção na entrada do shopping, damos o passo inicial às três noites de festival, iniciando com *Mack the Knife* (Kurt Weil), e encerrando com *When the saints go marching in* (*american folk*) descendo pela escada rolante em direção ao salão de eventos, em um espaço ao lado do auditório, montado com sofás, dois bares, uma loja de conveniência onde se é possível comprar camisetas, broches, canecas personalizadas do festival, CDs das atrações e um local especialmente adaptado para uma exposição de quadros com temática de *jazz*.

No corredor de acesso ao shopping, adaptado para a exposição identifico 12 quadros, previamente pintados, são pessoas tocando contrabaixo, piano, trompete, algumas pinturas onde os instrumentos se mesclam em diferentes solos e combinações de cores e ao fundo essa grande tela branca ao qual completará um mosaico de quadros improvisados ao final do festival. Trata-se do Atelier Errante (Gilmar Fraga, Gus Bozzetti, Bruno Tamboreno, Geraldo Marques, Erly Almanza e Pena Cabreira), artistas que pintaram durante as três noites do festival, *live paiting*, improvisando e pintando com diferentes técnicas e materiais em uma espécie de quadro colaborativo em que a música guia as ideias dos artistas em sua improvisação coletiva. Entre uma aparição e outra da Poa Jazz Band, me coloco a apreciar os quadros, que me lembram um pouco da arte de quadros coloridos de New Orleans, quando Gilmar Fraga, um dos pintores, que mais tarde irei descobrir ser o desenhista das artes do festival, revela que a produção do quadro improvisado varia de acordo com a música e que se acelera quando a nossa "dixieland" [Poa Jazz Band] inicia suas intervenções no intervalo da atrações principais, em um diálogo que traz a reflexão que por mais que as bandas no palco tenham um nível elevado de *expertise*, a empatia do nossa *jazz traditional* junto a energia do público com os instrumentos de sopro em contraponto transcende em certos momentos a complexidade técnica dos artistas principais.

Enquanto guardo meu trompete no estojo após minha última apresentação da primeira noite [no segundo intervalo], escuto uma sonoridade que poderia ser considerada "exótica" aos ouvidos menos treinados, tal estranhamento que me motiva a acompanhar a performance mais de perto. Rudresh inicia sua performance de "*slap-snap*" em um momento em que o eco do saxofone ressoa em toda sala, um recitativo que parece baseado em *ragga* indiano em direção a padrões melódicos de *jazz*, em intensa negociação das sonoridades, mediadas pelos acordes tensos da guitarra.

O palco é uma interseção entre o tradicional e o moderno, o saxofone é executado não só em padrões jazzísticos, mas revelando sonoridades particulares com diferentes trocas de timbres e efeitos, usando dois microfones e um *macbook* (em sua frente em uma mesa), ao qual em diferentes momentos ele aciona. Com cerca de 60 minutos, e como diz o jornalista Paulo Moreira em seu *review* online, o show foi meio que um "tapa na cara" dos amantes daquele *jazz* intocável, puro, congelado, por toda a sua metamorfose e diálogo de igual principalmente com a música indiana. O choque cultural é nítido, sendo provável que os mais "puritanos" provavelmente não resistiram ao solo de "tabla" de cerca de 4 minutos, mas aos muitos que ficaram tiveram a oportunidade de perceber um pouco mais dessa ressignificação jazzista ganhando um protagonismo maior ao discurso local em relação ao hegemônico, em um diálogo muito mais próximo do cosmopolitismo do que as intenções globalistas.

3. Debates e novos apontamentos

Propor uma conclusão para uma "pesquisa em andamento", seria no mínimo apressado, para não dizer inconsequente. Contudo, meus trânsitos entre os músicos dessa MPIB, que visualizam os dois festivais como eventos importantes na cidade, vem revelando tensões entre as esferas local, nacional e internacional, o oral e o escrito, a tradição de concerto e a música popular, assim como o tradicional, autentico e o moderno em um espaço em que a circulação dos músicos fortalecem diferentes redes e posições de poder. Estar entre os músicos dessa MPIB significa colecionar um repertório de mitos sobre os artistas e reconhecer a multiplicidade de identidades que eles assumem, uma vez que o contexto muitas vezes demanda diferentes papeis que possam garantir sua sobrevivência como músicos profissionais.

As entrevistas como complementos às observações participantes nos festivais, além de recompor as trajetórias dos músicos, estão proporcionando questões a serem confrontadas com os músicos, produtores e audiência, alimentando debates atuais como "a ausência de uma crítica musical" atuante em Porto Alegre, as formas de distribuição dos projetos, e têm se mostrado uma ferramenta de cruzamento de dados importante, contudo nos mostraria um "esqueleto sem sangue", sem a experiência analítica dentro do espaço social dos festivais e performances.

4. **Referências bibliográficas**

BADIA, C. Entrevista de Bruno Nascimento em 21/01/2019. Gravação em áudio. Viamão.

BECKER, H. S. *Outsiders:* estudos de sociologia do desvio. Rio de Janeiro: Zahar, 2008 [1963].

BOURDIEU, P. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, M. (Org.). *Usos & abusos da história oral*. 4. ed. Rio de Janeiro: FGV, 2001. p. 183-191.

BOURDIEU, P. *Ofício de sociólogo*: metodologia da pesquisa na sociologia. Petrópolis: Vozes, 2007.

BOURDIEU, P. *A distinção:* crítica social do julgamento. Tradução de D. Kern e G. F. Teixeira. São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk, 2007.

CIRINO, G. Narrativas musicais: Performance e experiência na música popular instrumental brasileira. Dissertação (Mestrado), USP, São Paulo, 2005.

FELD, S. *Jazz Cosmopolitanism in Accra:* five musical years in Ghana. Durham: Duke University Press, 2012.

FINNEGAN, R. *The hidden musicians.* Middletown: Wesleyan University Press, 2007 [1989].

LÉVY, P. *Cibercultura*. São Paulo: Ed. 34, 1999.

MAGNANI, J. G. C. De perto e de dentro: notas para uma etnografia urbana*. Rev. Bras. Ci. Soc.* [online], v. 17, n. 49, p. 11-29, 2002.

MAGNANI, J. G. C. Introdução: circuitos de jovens. In: MAGNANI, J. G. C.; SOUZA, B. M. (Orgs.). *Jovens na metrópole:* etnografias de circuito de lazer, encontro e sociabilidade. São Paulo: Editora Terceiro Nome, 2007.

PIEDADE, A. T. C. Brazilian Jazz and the Friction of Musicalities. In: ATKINS, E. T. (Org.).

Jazz Planet. Jackson: University Press of Mississippi, 2003. p. 41-58.

SIMMEL, G. *Questões fundamentais da sociologia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

TARASSI, S. Multi-Tasking and Making a Living from Music: Investigating Music Careers in the Independent Music Scene of Milan. *Cultural Sociology*, v. 12, n. 2, p. 208-223, 2017. Disponível em: <https://doi.org/10.1177/1749975517733221>.

VELHO, G. *Projeto e metamorfose:* antropologia das sociedades complexas. 3. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003 [1994].

Nota

[1] Disponível em: <http://www.osul.com.br/barco-cisne-branco-realiza-a-primeira-edicao-do-festival-jazz-a-bordo/>. Acesso: 19/11/2018.

Participação musical e tecnologia da comunicação a serviço da etnomusicologia aplicada no contexto da imigração haitiana ao Brasil: reflexões do "pós-campo" com artistas imigrantes haitianos

Caetano Maschio Santos
Oxford University
caemsantos@gmail.com

Resumo: Através da análise de experiências vividas no "pós-campo" de pesquisa realizada com artistas imigrantes haitianos no Rio Grande do Sul, o presente texto busca refletir sobre questões metodológicas, teóricas e disciplinares transversais ao contexto estudado e pertinentes à Etnomusicologia brasileira contemporânea. A discussão percorrerá fundamentalmente quatro questões: a nova realidade migratória do Brasil e seus possíveis impactos para a Etnomusicologia brasileira, a participação musical como ferramenta metodológica de pesquisa dentro da Etnomusicologia Aplicada, a estética política da migração e a relevância da tecnologia (na pesquisa com e) no musicar de artistas imigrantes haitianos.

Palavras-chave: Migração. Haiti. Participação musical. Etnomusicologia aplicada.

Musical participation and communication technology to the service of applied ethnomusicology within the context of Haitian immigration to Brazil: reflections from "post-fieldwork" with Haitian immigrant artists

Abstract: Through the analysis of experiences lived during "post-fieldwork" in a research project with Haitian immigrant artists in the state of Rio Grande do Sul, this paper seeks to reflect on methodological, theoretic and disciplinary issues transversal to the context studied and pertinent to contemporary Brazilian Ethnomusicology. The examination will be centered in four topics: Brazil's new reality regarding migration and its possible impacts on Brazilian Ethnomusicology, musical participation as a research methodology tool within Applied Ethnomusicology, the political aesthetic of migration and the relevance of technology in the (research of and) musicking of Haitian immigrant artists.

Keywords: Migration. Haiti. Musical Participation. Applied Ethnomusicology.

1. Participação musical como estratégia em Etnomusicologia Aplicada no (pós)-campo

Inicio este texto com aquilo que, no percurso de um mestrando, é normalmente tomado como um fim: nem uma semana havia se passado da defesa da dissertação e lá estava novamente tocando com imigrantes haitianos, em um evento de confraternização da comunidade haitiana na zona Norte de Porto Alegre (RS). Durante a realização da pesquisa de mestrado em Etnomusicologia/Musicologia no PPGMUS/UFRGS, entre os anos de 2016 e 2018, o ato de acompanhar, como músico, o trabalho de meus colaboradores foi uma estratégia metodológica e epistemológica fundamental, representando uma proposta de

atuação embasada em ideais de participação e engajamento característicos da Etnomusicologia Aplicada (EA), pensada enquanto ferramenta intercultural (HEMETEK, 2015). Assim busquei exercer um papel de mediação cultural como músico colaborador, parte de um planejamento de pesquisa baseado no diálogo e negociação entre as partes interessadas (BENDRUPS, 2015, p. 89-90) consoante com o ethos da EA. A conclusão do mestrado não significou o fim dessa atividade, e, embora realizada em menor frequência, tal participação musical continuou a aprofundar meu envolvimento com o musicar (SMALL, 1998) local desses artistas imigrantes haitianos: tanto conhecendo novos artistas e estabelecendo novas parcerias colaborativas quanto intensificando ou modificando as relações com colaboradores já conhecidos.

Após o final do mestrado, ao longo de 2018, essa relação de participação musical se deu principalmente através de sessões de gravação em dois estúdios caseiros mantidos por imigrantes haitianos na região metropolitana de POA: o Zokot Studio/Tunechi Design, de Junior Mortimer, no bairro Bom Jesus, e o Btag Studio P. Swark (BSP), de Akim Merissaint Dorvilus (Prince Amki) e Jocelyn Preval (Poony Btag), no bairro Niterói, município de Canoas, região metropolitana da capital riograndense. O retorno ao BSP demonstrou que em poucos meses muito havia mudado no principal centro de produção musical de imigrantes haitianos do estado. Na última visita, anterior à conclusão da pesquisa, Poony e Amki encontravam-se consideravelmente frustrados pela ausência de um *beatmaker* (pessoa que construía as bases instrumentais a partir de programas DAW[1] para posterior gravação de vocais pelos compositores/vocalistas), e o estúdio estava temporariamente fechado. Retornando, encontrei ânimo revigorado em Poony e Amki: haviam finalmente conseguido trazer para o Brasil o *beatmaker* haitiano Valery Mème (de nome artístico BaadBadu), vindo do Chile – um investimento que movimentou fundos significativos do orçamento de Poony e Amki nos trâmites migratórios. Com a chegada de BaadBadu, o ritmo de produção musical intensificou-se, atingindo uma intensidade inédita, e Poony me relatou que imigrantes de diversos locais (do interior do RS e mesmo de outros estados brasileiros) já haviam vindo ao estúdio gravar suas composições (figura 1).

Em uma de minhas visitas mensais ao estúdio, participei da gravação de uma composição de Widler Oris, imigrante haitiano residente no município vizinho de Esteio. Widler chegou a mim via Facebook, comunicando que conhecia meu trabalho com outros

haitianos e gostaria que eu participasse de uma de suas músicas. Juntos no BSP, Widler, BaadBadu, Poony e eu trabalhamos na canção intitulada "Conexão Haiti Brasil"[2]. Minhas participações anteriores nas músicas de meus colaboradores haviam se limitado a gravar partes instrumentais (principalmente guitarra), mas, além disso, Widler desejou que eu colaborasse com a construção da letra – e algumas de minhas sugestões foram acolhidas pelo compositor. O texto de Widler remete ao tema da migração, e da valorização da figura do imigrante, revelando uma intenção e um desejo de integração (as partes sublinhadas são as sugestões do pesquisador aceitas pelo artista):

Conexão Haiti Brasil (Widler Oris)
Venho do Haiti, hoje cheguei aqui
Estou muito feliz, por estar com vocês
Vem pra trabalha, vem só pra ajuda
Uma outra história, uma nova vida

Ô o o o ou Ô o o o ou
Ô o o o ou Ô o o o ou

Haiti Brasil
Ô o o o ou Ô o o o ou
Ô o o o ou Ô o o o ou

Meu coração sentiu

A canção conta ainda com participações de três outros brasileiros, amigos de Widler (Myllena, Anderson e Samuka), que em suas partes adicionam novos versos à canção, intensificando a narrativa da valorização da migração pela contribuição cultural e promovendo a integração entre haitianos e brasileiros, com trechos como: "que é imigrante, muito importante, vem pra acrescentar na nossa cultura", "do Haiti ao Brasil, só muda o lugar, tenha a certeza que o jogo vai virar" e "a pedida é o Haiti e o Brasil, e *dê-lhe* descendentes". Destaco como o tema da agência e relevância cultural dos imigrantes transparece muito fortemente na letra (como em diversas outras composições de colaboradores de pesquisa), e como tal fato se reveste de importância.

A partir do prisma analítico da autonomia da migração, uma visão que prioriza as práticas subjetivas, desejos, expectativas e comportamentos dos próprios migrantes, valorizando sua agência e sem negar o caráter ambivalente das inúmeras dificuldades relacionadas ao migrar (MEZZADRA, 2011, p. 121), desejo destacar essa produção de

narrativas de valorização do imigrante, manifestações sonoras diretas de um desejo de integração e reconhecimento que frequentemente realça as contribuições culturais desses sujeitos. Como sugere Bohlman (2011, p. 163), indo além de uma visão etnomusicológica focada na (significativa) relação íntima das músicas da terra natal em comunidades diaspóricas, essa agência musical criativa demanda que nos voltemos às maneiras em que a música e as pessoas – tanto os migrantes como aqueles que com eles se encontram (musicalmente) –, podem e devem agir sobre a questão geral da migração: "A voz ativa da agência estética pode e deve dar à música novo significado" (ibidem).

A partir de minha posição como músico colaborador, exercendo uma participação musical (aprendendo a tocar gêneros musicais haitianos, gravando e participando de performances ou mesmo ajudando na composição de letras) pude continuar, no "pós-campo", a aprofundar a reflexão sobre as atividades musicais de artistas imigrantes haitianos. As visitas regulares ao BSP também permitiram que expandisse também meus contatos (a rede de colaboradores), o que também se deu como resultado da divulgação dessas atividades com outros através da Internet (redes sociais) e da tecnologia da comunicação (WhatsApp). Na próxima seção, exploro o potencial e a relevância de tais meios na ampliação e continuação de minha relação com os artistas imigrantes haitianos em um âmbito simultaneamente nacional e virtual, e, através de um estudo de caso, busco sublinhar a estética política da migração (BOHLMAN, 2011) inerente ao musicar dos artistas imigrantes haitianos que pesquisei.

2. A tecnologia da comunicação e a comunidade (virtual) de artistas haitianos no Brasil: abordando a política estética da migração

Ainda no início de 2018, Poony (que além de dono do estúdio também é um artista de hip hop) me adicionou em um grupo de WhatsApp intitulado "Artistas Haitianos Brasil". Iniciativa de Rafael Lira, brasileiro residente em Cuiabá que viveu por um período no Haiti trabalhando em ONG, o grupo tem o objetivo de reunir, compartilhar e divulgar o trabalho de artistas haitianos de todo o território brasileiro – de trabalhar em prol da cultura haitiana e dos imigrantes haitianos no Brasil, em geral. Atualmente conta com cerca de cem membros, e através do grupo pude conhecer novos artistas haitianos, estabelecer contato com haitianos de outros estados e acompanhar as atividades, produções e discussões desses

imigrantes envolvidos com diversos tipos de musicar no Brasil. Assim, o exercício do trabalho de campo virtual ou netnografia (KOZINETS, 2010) – que se demonstrara fundamental durante o mestrado – ampliou-se através de minha inclusão no grupo.

Este fórum virtual e translocal da diáspora haitiana é uma instância de intensa atividade e diálogo, no qual, além de músicas, áudios, videoclipes e links, circulam manifestações de solidariedade, tensão e sentimentos de identidade étnica, nacional, cultural (de diversas filiações nacionais e étnicas: haitiana, caribenha e mesmo pan-africana) e corporativa, no sentido de uma identidade coletiva do grupo como artistas – e como migrantes laborais. Nessa rica fonte de informação, era possível observar a constante construção e posicionamento das identidades culturais – não essenciais dadas, mas construções realizadas dentro da história e das relações de poder, o que Stuart Hall descreveu como política de identidade ou de posicionamento (HALL, 1992, p. 226). As informações e mídias trocadas no grupo não se resumem apenas aquelas relativas à produção musical dos membros, perpassando frequentemente outras esferas do cotidiano dos participantes. Informações relevantes sobre empregos, sobre questões e processos administrativos relacionados à sua condição de imigrante no país, passagens de avião para Porto Príncipe, comentários e discussões sobre a política internacional e do Haiti, notificações de acidentes, crimes raciais e/ou falecimentos envolvendo haitianos no Brasil são tópicos frequentes nas mensagens do grupo. No segundo semestre de 2018, com o início da campanha eleitoral para a presidência brasileira, muitos participantes do grupo passaram a enviar mensagens, memes, vídeos e fotos relacionados à disputa entre Fernando Haddad (PT) e Jair Bolsonaro (PSL). Demonstravam em sua totalidade uma (por vezes clara e entusiasmada) adesão ao candidato petista, e muitas críticas a seu oponente, principalmente por suas conhecidas declarações xenófobas e racistas, como a que igualou imigrantes haitianos, senegaleses, iranianos e bolivianos à "escória do mundo"[3].

Algumas semanas antes do primeiro turno das eleições, um vídeo denominado "Lula livre" foi enviado no grupo por MarioLove, imigrante haitiano residente em São Paulo e integrante do grupo Surprise69. O Surprise69 (figura 2) é um conjunto musical formado por Mario, Elnegroflow e RealBlack, e representa uma tentativa de continuação de um projeto musical já existente no Haiti. De acordo com seus membros, tem o objetivo de ajudar imigrantes haitianos no Brasil e no mundo através da arte[4]. O videoclipe de "Lula livre"

consiste em uma colagem de trechos de imagens de campanha política do PT e aparições de MarioLove e Elnegroflow, que dividem a autoria da letra (cuja base rítmico-harmônica mistura traços de hip hop e música eletrônica). Iniciando com um trecho de discurso de Lula no qual este afirma que a "pior doença da humanidade é o preconceito", a letra da música aborda o desejo de uma sociedade melhor para todos os brasileiros e sem preconceito racial, e seu refrão remete ao formato de jingle de campanha ("Vamos vamos brasileiros! Vamos votar Haddad!"). Em entrevista conduzida através do WhatsApp, MarioLove e Elnegroflow expressaram sua motivação para a composição da música:

> É pra apoiar o Brasil e especialmente Luís Inácio Lula da Silva que é um grande herói, um político que foi preso inocentemente como Martin Luther King, Nelson Mandela por lutar por uma pátria. O PT pegou o Brasil em 2002 quebrado, devendo ao o FMI, pagou a dívida, aonde o povo brasileiro não tinha direito a uma faculdade a uma vivência boa, a um carro popular, a um emprego na classe alta. Lula quebrou toda essa barreira colocou pobre na sociedade igual a rico, a taxa de desemprego era menor e a economia do Brasil estava boa [...]. Porque o Brasil é um país rico que tem tudo pra viver, precisamos de união, paz pra poder desenvolver a economia do Brasil novamente. Não queremos rivalidade, desigualdade, queremos que os brasileiros tenham possibilidade de fazer coisa melhor que brigar entre nós. Precisamos de união porque somos uma só bandeira, uma só pátria, pelo que Lula sempre lutou. O partido PSL que foi eleito diz que tem muito câmbio pro Brasil: realmente claro que ele tem muito câmbio para o Brasil, tirando direito dos pobres (décimo terceiro, bolsa família, INSS, aposentadoria). [...] Agora o nosso herói pode ser libertado, o complô que fizeram pra destruir o Brasil já foi feito. Agora é hora de liberar o inocente, o verdadeiro herói que salvou o Brasil.

A literatura etnomusicológica sobreo Haiti demonstra que podemos incluir a música do Surprise69 e sua clara mensagem política em um antigo e longo rol de músicas ligadas intimamente a processos políticos (eleições, golpes militares, intervenções estrangeiras) e relações de poder na política, assim como de música socialmente engajada (*mizik angaje*, em crioulo haitiano), características marcante da música popular haitiana no século XX (ver AVERILL, 1997). "Lula livre" se soma também a uma vertente de produção musical de imigrantes haitianos no Brasil que se dirige a questões sociais e políticas vivenciadas pelos mesmos enquanto imigrantes (portanto estrangeiros) e negros, conforme discutido em minha dissertação de mestrado (SANTOS, 2018)[5]. Defendo aqui que essa tendência demonstra a importância de pensar nas expressões artísticas derivadas da migração como ações e produtos com uma dimensão política fundamental, inspirando-me na proposta

de Bohlman denominada de estética política (ou política estética) da migração[6]. Tal atividade expressiva é resultado da

> agência estética que junta a música e a migração, que provê o enquadramento para compreender o movimento dentro da música conjuntamente ao movimento de migrantes e imigrantes, e que ressoa com seus passos e dá direção à sua busca. A política da música é inseparável do som da música e sua resistência ao silêncio (BOHLMAN, 2011, p. 152).

O resultado das eleições veio a confirmar os temores de muitos artistas haitianos, como pude aferir através das reações à vitória de Bolsonaro no grupo de WhatsApp. Algumas das primeiras ações levadas a cabo pelo governo, como a saída do Pacto Global para Migração Segura, Ordenada e Regular aprovado na ONU, e o fim da participação de Cuba no programa Mais Médicos, confirmaram o direcionamento nacionalista, conservador, antiglobalista e de fundamentos xenófobos do mesmo, aumentando os sentimentos de incerteza de haitianos e outros imigrantes no país. Não obstante, a atuação de grupos e indivíduos como o Surprise69 demonstra como alguns artistas imigrantes haitianos têm se posicionado politicamente através de seu musicar – em uma postura "tipicamente" haitiana –, buscando atingir através de sua expressão estética uma participação política ativa na sociedade em que vivem: musicando como "uma forma ativa e engajada de construção do mundo, não somente uma resposta às forças além de nosso controle" (STOKES, 2007, p. 9-10).

3. Participação musical e engajamento com artistas imigrantes haitianos: considerações sobre a Etnomusicologia brasileira no contexto das ondas migratórias do século XXI

Retrospectivamente, avalio que a esperada ruptura entre o "campo" e o "pós-campo" demonstrou-se também continuidade, embora também prenha de mudanças, ligadas a um contexto que está em constante movimento. Acredito, como etnomusicólogo, que tal postura se revela essencial em um tema candente e de crescente relevância na sociedade e na Etnomusicologia nacional, se coadunando à vocação engajada da Etnomusicologia brasileira em seu envolvimento com grupos e categorias situadas nos pontos mais frágeis das relações de poder vigentes no país (LÜHNING; TUGNY, 2016, p. 23). Este engajamento contínuo com o contexto de pesquisa no "pós-campo" através da participação musical e do

acompanhamento netnográfico, todavia, representam possibilidades um tanto quanto singulares (ou não ortodoxas) da maioria das abordagens ligadas à Etnomusicologia Aplicada no Brasil (conforme o balanço realizado em AMADO, 2017), mas que apontam caminhos possíveis para lidar com o contexto de pesquisa em questão. Ao mesmo tempo, puderam conservar alguns dos aspectos mais destacados da Etnomusicologia brasileira, como a postura dialógica, o posicionamento político, a contraposição de pontos de vista e a construção de novas epistemologias (LÜHNING; TUGNY, 2016, p. 26).

Por seu recente histórico na demografia do país, as populações de origem africanas, caribenhas (em número considerável e majoritariamente migrantes laborais) e asiáticas (em menor número, normalmente refugiados) que compõem a onda migratória da segunda década do século XXI no Brasil ainda encontram escassa representação na literatura etnomusicológica brasileira. Conquanto importantes avanços tenham sido concretizados com a nova lei de imigração n. 13.445/2017 (que substituiu o anacrônico Estatuto do Estrangeiro, uma herança da ditadura militar baseada em uma política de segurança nacional que temia o elemento exógeno) e mesmo com importantes vetos enfatizou a garantia dos direitos básicos dos imigrantes (OLIVEIRA, 2017), diversas evidências confirmam a tendência xenófoba e conservadora antiglobalista do novo governo, formando um panorama que precipita uma urgência de envolvimento da sociedade e academia brasileira com tais minorias migrantes.

Como apontado por diversos autores, a Etnomusicologia brasileira é tradicionalmente voltada para as culturas musicais brasileiras (ou em/de "casa", usando a frase de Bruno Nettl) (LÜHNING; TUGNY, 2016, p. 24), diferentemente da marca da Etnomusicologia do Norte global. Acredito, portanto, que esse novo momento social e político do país apresente uma importante oportunidade para novos encontros e engajamentos etnomusicológicos com uma diferente parte da realidade brasileira, exercendo sempre sua vocação de luta por uma sociedade mais democrática. Dirigindo-me especificamente ao tema do presente encontro, tal conjuntura também leva a um encontro de uma dimensão local caracterizada por um intenso translocalismo (ou transnacionalismo), encontro que demanda uma reflexão consistente sobre o senso global do local: não o local paroquial, mas sim como um fenômeno processual em constante desenvolvimento, engendrado por redes de relações sociais nas quais atores sociais exercem sua agência, dentro de um jogo de forças estruturais em um contexto de desenvolvimento desigual (MASSEY, 1993, 147-149).

Conquanto a Etnomusicologia Brasileira tenha se demonstrado especialmente próxima e atuante de setores e comunidades subalternizadas da sociedade nacional – exercendo, portanto, uma vocação política –, as novas ondas migratórias do século XXI necessariamente ampliam essa dimensão política para uma escala internacional. Segue-se que também se torna necessária a familiarização com a literatura relativa a temas como migração, transnacionalismo, diáspora, entre outros, tópicos mais familiares e incluídos há mais tempo nas Etnomusicologias do Norte (ver, por exemplo, SLOBIN, 2003; STOKES, 2004; TURINO; LEA, 2004; TOYNBEE; DUECK 2011). Não só a presença de haitianos no Brasil está intimamente ligada à geopolítica internacional (o Brasil foi o responsável por comandar a Missão das Nações Unidas para a Estabilização do Haiti, MINUSTAH, o que levou milhares de militares brasileiros para o país caribenho), como o próprio panorama internacional de crescentes restrições à imigração no Norte Global levaram a uma intensificação do fluxo migratório no Sul Global, processos globais que de diversas formas estão presentes no musicar local dos artistas imigrantes haitianos.

A medida que o Brasil adentra os fluxos econômicos, políticos, sociais e culturais da *dyaspora ayisyen*, (a diáspora haitiana, apontada por Averill como o fenômeno social mais significativo da economia política do Haiti na segunda metade do século XX), abrem-se outros caminhos para a Etnomusicologia brasileira e sua inclinação social e política, pois, como lembra Bohlman (2011, p. 151), a "migração é sempre política, e as formas de expressão estética que dela se originam são necessariamente politizadas".



Figura 1: Poony Btag, BaadBadu e eu no Btag Studio P. Swark. Crédito: Poony Btag.



Figura 2: Surprise69 (da esquerda para a direita – MarioLove, RealBlack e Elnegroflow). Crédito: perfil de Facebook do grupo.

4. Referências bibliográficas

AMADO, P. V. Da inferência ao método: panorama da etnomusicologia aplicada no Brasil entre 2004 e 2016. *Música e Cultura*, v. 10, n. 1, abr. 2017.

AVERILL, G. *A day for the hunter, a day for the prey*: popular music and power in Haiti. Chicago: The University of Chicago Press, 1997.

BENDRUPS, D. Transcending researcher vulnerability through applied ethnomusicology. In: PETTAN, S.; TITON, J. T. (Orgs.). *The Oxford handbook of applied ethnomusicology*. New York: Oxford University Press, 2015. p. 71-92.

BOHLMAN, P. When migration ends, when music ceases. *Music and arts in action*, v. 3, n. 3, Exeter, p. 148-165, 2011.

HALL, S. Cultural identity and diaspora. In: WILLIAMS, P.; CHRISMAN, L. *Colonial discourse and post-colonial theory: a reader*. London: Harvester Wheatsheaf, 1992. p. 222-237.

HEMETEK, U. Applied ethnomusicology as intercultural tool: some experiences from the last 25 years of minority research in Austria. In:, S.; TITON, J. T. (Orgs.). *The Oxford handbook of applied ethnomusicology*. New York: Oxford University Press, 2015. p. 229-277.

KOZINETS, R. V. *Netnography*: doing ethnographic research online. London: Sage Publications Ltd., 2010.

LÜHNING, A.; TUGNY, R. P. *Etnomusicologia no Brasil*. Salvador: EDUFBA, 2016.

MASSEY, D. Questions of locality. *Geography*, v. 78, n. 2, p. 142-149, abr. 1993.

MEZZADRA, S. The gaze of autonomy, capitalism, migration and social struggles. In: SQUIRE, V. (Org.). *The contested politics of mobility*: borderzones and irregularity. London: Routledge, 2011. p. 121-141.

OLIVEIRA, A. T. R. Nova lei brasileira de migração: avanços, desafios e ameaças. *Revista Brasileira de Estudos de População*. Belo Horizonte, v. 34, n. 1, p. 171-179, jan./abr. 2017.

SANTOS, C. M. 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. 173f. Dissertação (Mestrado em Música), PPGMUS, UFRGS, Porto Alegre, 2018.

SLOBIN, M. The destiny of "diaspora" in ethnomusicology. In: CLAYTON, M.; HERBERT, T.; MIDDLETON, R. (Orgs.). *The cultural study of music*: a critical introduction.
New York: Routledge, 2003. p. 284-296.

SMALL, C. *Musicking*: the meanings of performing and listening. Middletown: Wesleyan University Press, 1998.

STOKES, M. Music and the global order. *Annual Review of Anthropology*, n. 33, p. 47-72, 2004.

STOKES, M. On musical cosmopolitism. *The Macalester International Roundtable*, 2007. Disponível em: <http://digitalcommons.macalester.edu/intlrdtable/3>. Acesso: 6/1/2016.

TOYNBEE, J.; DUECK, B. (Orgs.). *Migrating music*. London: Routledge, 2011.

TURINO, T.; LEA, J. (Orgs.). *Identity and the arts in diaspora communities*. Warren: Harmonie Park Press, 2004.

UEBEL, R. R. G. Análise do perfil socioespacial das migrações internacionais para o Rio Grande do Sul no início do século XXI: redes, atores e cenários da imigração haitiana e senegalesa. 249f. Dissertação (Mestrado em Geografia). Instituto de Geociências, UFRGS, Porto Alegre, 2015.

Notas

[1] *Digital audio workstation*.

[2] Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5Tcjaxs68Pw&feature=youtu.be>. Acesso: 24/1/19.

[3] Disponível em: <https://exame.abril.com.br/brasil/bolsonaro-chama-refugiados-de-escoria-do-mundo. Acesso: 30/1/19.

[4] A afirmação dos integrantes do grupo pode ser encontrada no vídeo disponível em: <http://haitiaqui.com/surprise-69/>. Acesso: 30/1/2019.

[5] Alguns exemplos anteriores, como "Ayisyen kite lakay (Fuga de cérebros)" de Alix Georges, "Vida imigrante (Preciso namorada)" de Dady Semalè, "Obrigado" e "Qual é minha nacionalidade" de Komandan Kòboy, "Passa bastante país do mundo" de New Love Monex, são discutidos em minha dissertação de mestrado. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/178892>. Acesso: 8/4/19.

[6] O autor utiliza tanto a formulação "*political aesthetics of migration*" quanto "*aesthetic politics of migration*".

Está proibido o fandango!

Cainã Alves
Universidade Federal do Paraná
cainasax@gmail.com

Edwin Ricardo Pitre-Vásquez
Universidade Federal do Paraná
edwinpitre@gmail.com

Resumo: Este artigo apresenta uma análise do Fandango enquanto manifestação ligada ao conceito de comunidade de prática, pertencente à cultura brasileira e com características próprias no Paraná. Trata-se de um levantamento bibliográfico, baseado nas primeiras pesquisas realizadas do gênero, trazendo definições próprias da manifestação e da música executada nesta manifestação cultural paranaense. O estudo problematiza as primeiras proibições que o fandango sofreu e como foi o processo até a sua aceitação pela comunidade na época. O artigo também apresenta reflexões sobre a gradual invisibilização do Fandango a partir de uma perspectiva etnomusicológica.

Palavras-chave: Fandango. Paraná. Litoral. Etnomusicologia.

It is forbidden the Fandango

Abstract: This article presents an analysis of the Fandango as a manifestation linked to the concept of community of practice, belonging to the Brazilian culture and with its own characteristics in Paraná. It is a bibliographical survey, based on the first researches of its kind, bringing definitions of the manifestation and music performed in this cultural manifestation of Paraná. The study deals with the first prohibitions that the manifestation suffered, and how the process was until the acceptance of it by the community at the time. The article also presents reflections about how the fandango became invisible, from an ethnomusicological perspective.

Keywords: Fandango. Paraná. Coast. Ethnomusicology.

O Fandango Caiçara é uma expressão musical/coreográfica/poética/festiva considerada um dos bens imateriais que compõem o Patrimônio Cultural do Brasil, tombado em 2012 pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN).

O Fandango é formado por um conjunto de danças de origem ibérica praticado em festas próprias e também durante os quatro dias do carnaval, sempre acompanhado do barreado [1]. "Começa a bateção na boca da noite de sábado, terminando pela manhã; descansam durante o dia e assim por diante, até a zero hora da quarta-feira de cinzas" (PINTO, 2004, p. 481). Segundo o folclorista Inami Custódio Pinto, "a palavra fandango é de origem espanhola e se refere a um baile ruidoso feito pelo homem do campo,

acompanhado por viola" (idem, 2003, p. 53). Já o folclorista Câmara Cascudo (1984) aponta quatro significações para o termo fandango:

a) Folguedo dos marujos ou Marujada, Chegança dos Marujos ou Barca – realizado nos estados do Norte e Nordeste e que tem como base um auto popular originário da primeira década do século XIX, com sua música baseada em cantigas brasileiras e xácaras[2] portuguesas.

b) Conjunto de danças coreográficas com influências hispânicas e açorianas – realizado no estado de São Paulo e nos estados pertencentes à região sul do Brasil (Paraná, Santa Catarina e Rio Grande do Sul).

c) Folguedo, festa, função em que se dançam coreografias regionais, corrente no Paraná, Santa Catarina e Rio Grande do Sul.

d) Espada, sabre, facão utilizados pela polícia.

Por se tratar de uma estrutura complexa, o Fandango está estritamente ligado com a territorialidade (GODÓI, 2014) e inclui um conjunto de práticas que vão desde o trabalho do caiçara, passando pela religiosidade, a música, a dança, o divertimento e chegando até aos saberes e fazeres da população, formando então uma "comunidade de prática".

Segundo Etienne Wenger (s.d., p. 1), "comunidades de prática são grupos que compartilham um interesse ou uma paixão por algo que fazem e aprendem como fazê-lo ainda melhor à medida que interagem regularmente".

Torres e Araújo (2009) afirmam que "as comunidades de prática são formadas por pessoas interessadas em um processo de aprendizagem coletiva compartilhada em um domínio do esforço humano." Para ser considerada uma comunidade de prática, Wenger aponta três características fundamentais:

1. Domínio – a troca de informações entre as pessoas participantes da comunidade.
2. Comunidade – a realização de atividades comuns segundo os interesses de seu domínio.
3. Prática – a prática puramente dita: "experiências, histórias, ferramentas, maneiras de resolver problemas recorrentes da prática [...]" (TORRES; ARAÚJO, 2009, p. 5-6).

Durante o seu surgimento no Brasil, em meados do século XVIII e XIX, essa comunidade de prática era composta por negros, brancos despossuídos e indígenas. Neste primeiro momento, as definições do fandango apontavam a manifestação como um "baile campestre, da gente do campo, em que há 'arrastado' de viola, e também toque rasgado: ao som da viola, cantam-se várias cantilenas alternadas com dança sapateada" (*REVISTA DO IHGB*, 1852, p. 223). Uma das primeiras citações sobre o fandango ocorrido no litoral de São Paulo e do Paraná ocorreu no trabalho de Saint-Hilaire (1907), no qual o autor afirma que o sargento-mor do município de Castro organizou uma demonstração de danças como o "Anú" e a "Chula", que podem ser considerados como fandangos. Apesar de os bailes de fandango possuírem boa aceitação por parte da população e de governadores locais, que acreditavam que estes poderiam ser meios de unir a população, a manifestação popular sofreu, em meados do século XIX, duras proibições em todo o território brasileiro por governantes que a julgavam inapropriada, sendo liberada apenas no início do século XX. A proibição do fandango ocorreu como tentativa de eliminar os bailes populares nos quais participavam pessoas de diversas camadas sociais, atitude que não era vista com bons olhos para as classes dominantes da época, que gostariam, também, de garantir os seus direitos para promover seus bailes e as funções sociais que achavam corretas.

Durante meados do século XIX, muitas leis municipais paranaenses apontavam para uma espécie de perseguição aos fandangos e aos batuques. Magnus Roberto Pereira (1992) explica de maneira clara quais as diferenças e semelhanças entre o fandango e o batuque:

> A tendência mais imediata seria considerar o fandango uma manifestação cultural da população branca, pois a literatura corrente e mesmo os dicionários mais tradicionais, caracterizam-no como manifestação cultural de origem ibérica, enquanto que os batuques, obviamente, são definidos como dança dos negros. Aí reside um duplo engano: nem o fandango é tão ibérico como parece, nem o batuque, ao menos no Paraná, era uma manifestação exclusiva dos negros. Tudo leva a crer que, no século XIX, tratava-se exatamente de duas denominações para a mesma coisa. As posturas de Paranaguá de 1877 podem servir para elucidar a questão: Art 53. É expressamente proibido nas ruas, praças ou casas da cidade: § 2º Fazer fandangos ou batuques; § 4º Os bailes de escravos chamados congada e jongo. Paranaguá, 13 de abril de 1877 (PEREIRA, 1992, p. 165).

Nesse período, quase todos os municípios paranaenses criaram posturas que tornavam as manifestações ilegais. O fandango, antes desse processo de perseguição, era aceito e estimulado pelo governo português, pois segundo o pensamento da época, tanto o

fandango quanto o batuque poderiam auxiliar no reconhecimento das diferenças de todas as etnias que foram escravizadas e isso impedia que essas etnias se juntassem e provocassem revoltas contra a corte portuguesa.

Outro ponto relevante para a proibição da manifestação era o fato de o fandango ser considerado uma manifestação na qual as mulheres utilizavam de movimentos de "desmedida sensualidade", o que incomodava a sociedade da época, sendo um fator que auxiliou na proibição da manifestação em muitos lugares:

> Estudos historiográficos como o de Pereira (1996), que investiga o processo de morigeração da sociedade paranaense entre os anos 1829 e 1889, revelam registros de severas proibições aos bailes de fandango no século XIX, acusados de desmedida sensualidade, como sugere a definição de Romero (1987). "Batuques e fandangos" teriam sido realizados com grande frequência nas áreas urbanas e eram considerados sinônimos pela sociedade paranaense, fundidos no que seria uma espécie de "baile popular" associado indistintamente a negros libertos, mulatos livres e brancos pobres. Segundo o autor, o anseio político de reorganização dos costumes da sociedade urbana paranaense no século XIX implicou um arrojado processo de proibição às manifestações populares. Fandangos e batuques, assim como os jongos, teriam sido contundentemente banidos dos meios urbanos, restringindo-se cada vez mais às áreas rurais, onde o controle social ficava a critério dos proprietários de terra (CORRÊA, 2016, p. 414).

Além disso, as manifestações que possuíam a presença de escravos eram extremamente vigiadas e sofriam punições por serem manifestações oriundas de pessoas que não eram iguais a classe dominante. Geralmente essas manifestações eram tidas como perturbadoras do sossego e levavam os escravos ao açoite, pela desaprovação de seus senhores:

> Em Curitiba, certas atividades culturais dos escravos eram vigiadas e punidas severamente, como manifestações de uma civilização inferior. Os senhores, segundo é possível ouvi-los pela voz dos vereadores, não estavam dispostos a permitir que negros e mulatos, escravos ou livres, utilizassem seus momentos de lazer perturbando o sossego da comunidade ou comportando-se segundo valores e padrões incompatíveis com os seus. A condição escrava implicava em limitações que os negros não compreendiam ou não podiam respeitar plenamente, o que levava aos açoites ou outras penas. Por isso, a 8 de abril de 1807 é expedido "Edital para se evitarem os fandangos e principalmente nos que costumão entrar os escravos captivos no qual se declarou apena aos mesmos sincoenta asoutes no Pelourinho, e trinta dias de cadeia, e seis mil reis de condenação aos que dessem casas para este fim" (SILVA, 2008, p. 30-31).

Mesmo com todas essas proibições, existia um movimento contrário a essas atitudes comandado por os comerciantes da região que viam nos bailes uma oportunidade

comercial para venda de bebidas. Os fandangos eram, muitas vezes organizados e planejados por esses comerciantes e a proibição fazia com que essa relação comercial fosse prejudicada:

> Segundo Pena (1999), o ajuntamento de negros libertos e escravos em congadas, batuques e fandangos foi por vezes permitido pelos proprietários de pequenas vendas em determinadas circunstâncias, entre elas, como momento de compensação frente a jornadas árduas e penosas de trabalho; como válvula de escape, para situações eminentes de conflito e até mesmo como uma atividade para ocupar os escravos em períodos de longa inatividade. A realização de tais eventos foi, contudo, muito bem controlada. Os escravos que desejassem se divertir deveriam, em primeiro lugar, pedir a permissão para seu proprietário. Concordando com a solicitação, o senhor fornecia o dinheiro para que os cativos pudessem pagar a licença na secretaria da polícia para a realização do festejo. Além deste árduo e custoso caminho para a diversão, os escravos ainda tinham que suportar a presença de policiais que se encarregavam de manter a ordem durante o tempo "livre" da festa (PENA, 1999, p. 79).

O fandango começou a ter sua liberação no final do século XIX, através de autorizações que eram emitidas pelas autoridades policiais de cada município paranaense. Este fato fez com que a manifestação ganhasse força nas comunidades rurais, pois nestas localidades não era necessária essa autorização. Esse fato auxiliou na transformação da manifestação, principalmente com a chegada da imigração europeia que não tinha em suas tradições esse tipo de festividade. No litoral, onde a imigração foi menor, o fandango foi preservado de uma forma mais efetiva:

> No século XIX, o Fandango foi liberado, desde que com a autorização policial, mas sua prática passou a se restringir às comunidades rurais, perdendo uma de suas características originais. Se no planalto a forte influência européia e a colonização pelos imigrantes praticamente acabaram com o Fandango, no litoral a imigração foi um pouco menos densa e, portanto, as alterações culturais não foram tão acentuadas, permitindo que o Fandango resistisse por mais tempo nas cidades litorâneas, principalmente naquelas nas quais o isolamento era maior, como Guaraqueçaba (RANDO, 2003, p. 12).

A primeira cidade que liberou totalmente os bailes de fandango foi Antonina que, em suas posturas, trocou a palavra "proibido" por "permitido". O motivo dessa liberação, segundo Pereira (1992), ocorreu por conta de que a Câmara Municipal de Antonina era dominada por comerciantes e industriais, que viam na urbanização algo que iria contra a repressão das camadas mais baixas. Essa ideia teve origem no pensamento europeu da época, impulsionada pela Revolução Industrial.

> Apesar de continuar prevendo a obrigatoriedade de licença policial para a realização de fandangos, essa postura de Antonina representa um corte em relação a tudo que havia sido legislado sobre o tema. A alteração da formulação básica de um "é proibido" para um "é permitido" mostra que os comerciantes e industriais que controlavam a câmara de Antonina haviam mudado a sua forma de encarar o fandango. Mas o que mudara desde o tempo em que os fandangos eram promovidos para "dar pasto à devassidão"? Os fandangos ou a moralidade das classes dominantes? A resposta é previsível: ambos haviam mudado. A urbanização crescente, como apontariam os intelectuais da virada do século, a repressão ou a conversão dos integrantes das classes baixas às maneiras burguesas agiriam no sentido de morigerar as danças populares. Por outro lado, os industriais do mate, os latifundiários e mesmo os segmentos letrados da burocracia urbana aderiram com fervor a um modismo europeu (PEREIRA, 1992, p. 171-172).

Com o passar do tempo, o fandango subsiste em regiões onde o aparato tecnológico e a pluralidade de práticas religiosas não se consolidaram plenamente. Com a expansão tecnológica e midiática iniciada a partir do final do século XIX, essas regiões ficaram cada vez mais áridas para essas manifestações culturais, fazendo com que elas perdessem força e até desaparecessem em algumas cidades. Porém, até mesmo nessas comunidades, a manifestação ainda sofre pela falta de interesse das futuras gerações. Uma das suposições para a falta de interesse da prática do fandango pelos mais jovens poderia ser baseada no processo de modernização e urbanização que provocou uma falta de interesse pelas práticas tradicionais e a substituição por outras manifestações que envolviam música e dança. Para isso, é necessário realizar um aprofundamento no estudo musical, que poderá ser útil para exemplificar como ocorreram essas mudanças históricas e quais foram as consequências culturais que elas desencadearam:

> O uso da música como técnica para a compreensão e reconstrução da história da cultura tem sido uma parte da etnomusicologia, visto que os alunos da disciplina aplicaram várias metodologias emprestadas de teorias evolutivas e difusionistas da antropologia (MERRIAM, 1964, p. 283).

Apesar de terem existido várias iniciativas de origem acadêmica e até mesmo política para a preservação e manutenção da cultura caiçara no estado do Paraná, essas não passaram de atitudes isoladas que tiveram problemas de subsídios, apoios, patrocínio, administrativos, acadêmicos que não alcançaram a disseminação cultural que fora pretendida. Ferreira-Lia (2017, p. 96) alerta que as políticas públicas para a cultura necessitam de ferramentas que auxiliem na quebra da hegemonia cultural imposta pelas elites e que são mantidas sob qualquer preço em nossa sociedade. Oliveira e Lara (2004, p. 29) afirmam que "enquanto não forem criadas políticas de incentivo à cultura, entendida como uma produção

do humano, em suas diferenças, antagonismos, desigualdades, contradições, será cada vez mais difícil fugir ao sistema alienante da cultura massificada que assola o cotidiano das pessoas por intermédio dos meios midiáticos". Fato que pode rumar a um total desaparecimento da manifestação cultural em um futuro não tão distante.

1.

2. Referências bibliográficas

AZEVEDO, F. *Fandango do Paraná.* Rio de Janeiro: Funarte, 1978.

BIGG-WITHER, T. P. *Novo caminho no Brasil Meridional:* a província do Paraná – 3 anos em suas florestas e campos. Rio de Janeiro: J. Olympio; Curitiba: UFPR, 1974.

CASCUDO, L. C. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1984.

CORRÊA, J. R. O. A construção social do fandango como expressão cultural popular e tema de estudos de folclore. *Sociologia e Antropologia*, v. 6, Rio de Janeiro, 2016.

CÔRTES, G. *Dança, Brasil*: festas e danças populares. Belo Horizonte: Leitura, 2000.

FERREIRA, L. A. *Políticas públicas para a cultura:* teoria e prática. Curitiba: Appris, 2017.

GARCIA GIMENES, M. H. S. Cozinhando a tradição: festa, cultura e história no litoral paranaense. 393f. Tese (Doutorado em História), Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2008.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. *Fandango Caiçara:* Expressões de um Sistema Cultural, elaborado pela Associação Cultural Caburé, 2011.

MERRIAM, A. P. *The Anthropology of music.* Evanston: Northwestern University, 1964.

OLIVEIRA, R. B.; LARA, L. M. O fandango na cultura popular paranaense: origem e caracterização. *Iniciação Científica CESUMAR*, v. 6, n. 1, p. 17-29, Curitiba, jan./jun. 2004.

PENA, E. S. *O jogo da face:* a astúcia escrava frente aos senhores e à lei na Curitiba Provincial. Curitiba: Aos Quatro Ventos, 1999.

PEREIRA, M. M. *Semeando iras rumo ao progresso*. Curitiba: Ed. UFPR, 1992.

PINTO, I. C. *Fandango do Paraná*. Curitiba: Ed. UFPR, 1992.

PINTO, I. C. O fandango na ilha de Valadares. In: BRITO, M. L. S. (Org.). *Fandango de mutirão*. Curitiba: Mileart, 2003. p. 53-61.

PINTO, I. C. Manual do folclore. In: SOUZA NETO, M. J. (Org.). *A [des]construção da música na cultura paranaense.* Curitiba: Aos Quatro Ventos, 2004. p. 436-487.

RANDO, J. A. G. Fandango: uma contextualização histórica. In: BRITO, M. L. S.; RANDO, J. A. G. (Orgs.). *Fandango de mutirão*. Curitiba: Gráfica Mileart, 2003. p. 11-14.

REVISTA DO INSTITUTO HISTORICO E GEOGRAPHICO DO BRAZIL, v. 15, p. 223, Rio de Janeiro, 1852.

SAINT-HILAIRE, A. *Viagem pela comarca de Curitiba.* Curitiba: Fundação Cultural, 1907.

SILVA, A. L. N. Ações afirmativas e cotas raciais na universidade: uma via de promoção da igualdade material. 178f. Dissertação (Mestrado em Direito), Faculdade de Direito, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2008.

TORRES, G. F.; ARAÚJO, R. C. Comunidade de prática musical: um estudo à luz da teoria de Etienne Wenger. *R. Cient./FAP*, Curitiba, v. 4, n. 1, p. 1-23, jan./jun. 2009.

WENGER, E. *Communities of practice:* learning, meaning and identity. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

WENGER, E. Communities of practice: a brief introduction, s.d. Disponível em: <http://www.ewenger.com/theory/index.htm >.

Notas

[1] Prato típico do litoral paranaense.
[2] Narrativa popular em forma de verso.

“Quem é você?”: a construção da identidade do etnomusicólogo

Carlos Renato de Lima Brito
Universidade Federal do Cariri
renato.brito@ufca.edu.br
Universidade Federal da Bahia
violabrito@gmail.com

Resumo: A pesquisa de campo tem sido tradicionalmente considerada o rito de passagem da formação de um Antropólogo ou Etnomusicólogo. Este trabalho tem como objetivo geral refletir sobre a construção da identidade do etnomusicólogo, à luz de algumas teorias da identidade tais como de Berger e Luckmann (1983), Hall (2006), Bauman (2005) e Haraway (1995), levando em conta a experiência pessoal do autor como pesquisador e estudante de doutorado em Etnomusicologia. As reflexões iniciadas neste trabalho apontam para a uma construção da identidade do etnomusicólogo com caminhos diversificados, resultando em uma identidade aberta e em constante transformação.

Palavras-chave: Etnomusicólogo. Pesquisa de campo. Identidade.

Abstract: Fieldwork has traditionally been considered the rite of passage of the formation of an Anthropologist or Ethnomusicologist. This work aims to reflect on the construction of the identity of the ethnomusicologist, dealing with theories of identity such as Berger and Luckmann (1983), Hall (2006), Bauman (2005) and Haraway (1995), taking into account the author's personal experience as a researcher and doctoral student in Ethnomusicology. The reflections started in this work point to a construction of the identity of the ethnomusicologist with diversified paths, resulting in an open identity and constant transformation.

Keywords: Ethnomusicologist. Fieldwork. Identity.

1. Introdução

Na versão animada de *Alice in the Wonderland* dos estúdios Disney (1951), a protagonista, diminuída a três polegadas, encontra uma lagarta em uma aparente floresta ou grama. A lagarta tem modos persas, fuma um narguilé e faz para Alice uma pergunta intrigante: “Quem é você?”, “*Who are you?*” em inglês, que é ilustrada pelas etéreas letras O, R, Y, desferidas ao ar pela lagarta filósofa. Alice, de forma perspicaz, não sabe dar uma resposta adequada à pergunta. Para ela, qualquer resposta lhe parece confusa, diante da jornada que ela empreendeu até ali, tendo caído em um abismo que lhe deu acesso a uma terra estranha, a perseguir um coelho atrasado, grande para uma porta e pequena demais para um jardim. Alice volta a pergunta à lagarta: “Que tal se você disser quem é você?”. A lagarta complica: “Por quê?”. O diálogo termina quando a lagarta, em meio a uma brilhante nuvem de fumaça, se transforma em uma borboleta, completando sua metamorfose pessoal.

E se fosse eu, diminuído à altura de três polegadas, a encontrar a lagarta persa no jardim de *Wonderland*, e ela me questionasse com sua prosódia afetada: "*Who are you*?". O que eu responderia? Diria que sou músico? Sou professor? Professor de música? Sou educador musical? E diante desses três semestres de doutorado em Etnomusicologia, posso dizer que sou etnomusicólogo? A lagarta é persistente: "*WHO ARE YOU?*".

Este trabalho tem como objetivo geral refletir brevemente sobre a construção da identidade do etnomusicólogo, à luz de algumas ideias contidas em teorias da identidade, tais como aquelas encontradas em Berger e Luckmann (1983), Hall (2006), Bauman (2005) e Haraway (1995), levando em conta a experiência pessoal do autor como pesquisador e estudante de doutorado em Etnomusicologia. Os objetivos específicos desse trabalho são discutir a pesquisa de campo como condição *sine qua non* do reconhecimento do etnomusicólogo como tal, bem como trazer elementos da História de vida do autor e imagens trazidas de mídias diversas, como o cinema, para o debate da profissionalização do pesquisador em música. As reflexões iniciadas neste trabalho apontam para a uma construção da identidade do etnomusicólogo com caminhos diversificados, resultando em uma identidade aberta e em constante transformação. Longe de esgotar o assunto, empreendi um esforço de escrita performática, que dialoga com o conhecimento acadêmico e o conhecimento presente no senso comum, ora citado na literatura especializada ora popularizado pelo cinema. Diante de um cenário político e social desafiador, é necessário que o etnomusicólogo e as etnomusicólogas definam seus papeis na sociedade como parte da construção de suas identidades profissionais e sócio-políticas.

2. O que é identidade?

É possível pensar que a identidade é algo construído socialmente. De acordo com os autores Berger e Luckmann (1983), a identidade é formada por um conjunto de tipificadores, pelos quais nós somos chamados ou reconhecidos no meio social em que vivemos. Esse daqui é o professor, aquele é o padeiro e essa daqui é a oficiala de justiça que trabalha no fórum. Esses tipificadores identificam o papel social, exercido dentro de instituições, que por sua vez possuem os seus valores, sua História, suas regras e seus líderes. É possível ter vários tipificadores e participar de várias instituições sociais, podendo estar mais ou menos comprometido/a com elas e ter maior ou menor influência nelas. Esses

tipificadores e esses papéis sociais são assimilados ou aprendidos por um processo que Berger e Luckmann chamam socialização, pelo qual os indivíduos se tornam parte do meio humano em que são criados na família e depois educados na religião ou na escola.

Apesar da contribuição dada pelos autores citados, ela parece não dar conta da multiplicidade de identidades e diversidades humanas presentes na contemporaneidade. Stuart Hall aponta para uma crise da identidade no mundo pós-moderno (HALL, 2006). Esse sujeito sociológico, descrito por Berger e Luckmann (1983), está posto em discussão diante da globalização, da crise das metanarrativas e dos alertas vindos de movimentos sociais com demandas específicas, como o movimento feminista negro, LGBT+, afro-latino, ameríndio e tantos outros. Há identidades que não cabem nas identidades gerais e tradicionais resultantes da construção dos estados-nação do século XIX e do sujeito moderno presente na narrativa iluminista.

Bauman afirma que a identidade compreendida nesse contexto não é sólida e está em processo de transformação contínua (BAUMAN, 2005). O autor tem utilizado a metáfora da liquidez para elucidar a identidade volátil e a superficialidade das relações pessoais na atualidade. Mais incisivas, as epistemologias femininas denunciam que o sujeito moderno é reflexo do machismo e do patriarcado, uma vez que o "eu" universal se manifesta em um gênero, uma raça, uma classe social e uma sexualidade (HARAWAY, 1995). O sujeito universal é homem, branco e heterossexual.

Diante dessas contribuições teóricas, pode-se concluir de início que a identidade com caráter hermético, estático e bem definido vem sendo desconstruída na atualidade pelas discussões levantadas por autores e autoras da contemporaneidade. Considerando a identidade do etnomusicólogo, uma identidade que vem sendo construída desde a utilização do termo Etnomusicologia para designar a área na década de 1950, em um esforço constante de desenho metodológico e fundamentação teórica, a identidade do etnomusicólogo ou da etnomusicóloga pode se misturar a demais identidades. Essa identidade pode mudar com o tempo e pode se manter aberta para uma diversidade enorme de possibilidades. Sigo a refletir, entretanto, sobre quais seriam as imagens questionáveis para formação da identidade do/a etnomusicólogo/a. Também reflito como a minha própria identidade começou a ser construída e assumida a partir de meus estudos no doutorado em música.

3. Sou etnomusicólogo? O que é isso?

Considerando o senso comum da aparência do antropólogo ou etnomusicólogo, um homem branco de bermudas, camiseta, chapéu australiano, colete e uma câmera fotográfica pendurada no pescoço, como descreve jocosamente Myers (1992), dificilmente muitos etnomusicólogos e muitas etnomusicólogas que conheço se identificariam. Essa imagem, que possui alta carga de romantização, pode afugentar a muitos do ofício e da nomenclatura por causa do estereótipo a que remetem. Essa imagem lembra aquele sujeito que vem ao campo para extrair a matéria-prima do conhecimento, processá-la e vendê-la no sentido de um conhecimento finalmente valorado e autenticado pelos poderes da Ciência. Essa imagem também pode lembrar os missionários modernos, que fazem parte da História de muitas comunidades rurais ou autônomas "não evangelizadas" do passado, portadores da verdade e mediadores da salvação eterna. Também não cabe a muitos etnomusicólogos e etnomusicólogas da atualidade a imagem do aventureiro Indiana Jones, que maneja uma pistola e um chicote, seduz as coadjuvantes e fala todas as línguas, estando atrás de tesouros perdidos em arroubos de hipermasculinidade.

Também a pesquisa de campo pode não ser considerada como o grande rito de passagem para Antropologia/Etnomusicologia, como se pensou no passado. As fronteiras entre o trabalho de campo e o gabinete têm parecido difusas, diluídas e até mesmo impróprias, à luz das novas possibilidades de entendimento do "sujeito" pesquisador, do "objeto" pesquisado e do "lugar" da pesquisa (BARZ; COOLEY, 2008). Barz e Cooley (2008) têm enxergado o campo não como algo a ser representado pelo pesquisador no seu relatório de pesquisa. Para esses autores, a própria experiência do campo tem sentido e valor em si mesma, podendo ser considerada mais rica do que o trabalho escrito resultante daquela experiência. Diante disso, a identidade do/a etnomusicólogo/a não ganha forma final na pesquisa de campo, mas sofre forte influência dela. A identidade do/a etnomusicólogo/a, passando por ciclos de modificação, é forjada com sua história de vida, com sua educação acadêmica e com sua formação/experiência musical.

Quando cheguei ao doutorado, no primeiro semestre, escrevi alguns versos e uma melodia para dizer quem eu era diante da turma de Estudos de Gênero (APÊNDICE). Para dar título à cantoria, sem saber ao certo o que queria/seria, resolvi pela expressão "Eu?". Tinha pensado em intitular a peça apenas com a palavra "Eu". Depois de pensar um pouco,

achei o título pretensioso. O título me definia com demasiada precisão. O resultado seria Eu = conteúdo da canção. Preferi deixar em aberto. Preferi colocar um ponto de interrogação na definição de mim mesmo e deixar minha disposição aberta para possíveis mudanças. Na canção incluí um resumo de minha trajetória, uma descrição da minha família e algumas alusões ao que eu esperava do futuro, tendo ingressado há poucas semanas na pós-graduação, sentindo ainda uma vertigem diante das ideias novas para mim que a professora Laila Rosa, minha orientadora, falava com segurança e propriedade. Na canção usei o modo chamado mixolídio, com o sétimo grau baixo e, às vezes, o quarto grau alto. Pensei que, como estava chegando do sertão do Ceará para Salvador, podia pintar minha identidade com esse recurso musical, que geralmente faz o ouvinte brasileiro lembrar-se do Nordeste, presente na obra de artistas como Luiz Gonzaga e dos proponentes do Movimento Armorial.

Diante disso, se a lagarta transformada em borboleta me perguntasse agora "*Who are you*?", dentre tantas respostas, diria que sou etnomusicólogo, sabendo que a expressão desse meu novo ofício não descreve uma identidade definitivamente consolidada. É possível alinhar o papel do etnomusicólogo com tantos outros não menos importantes como marido, pai, amigo, colega de trabalho, músico e educador musical. Ser etnomusicólogo também envolve uma dinâmica de constantes mudanças, que devem mudar à medida que o pesquisador aprende conhecimentos novos de uma cultura musical que pode ser a dele, mas que ele não via daquela perspectiva, ou uma cultura musical que não é a dele, mas que ele vai incorporando enquanto é mais aceito pelo grupo e vai entendendo como aquele grupo se comunica musicalmente.

Ser etnomusicólogo tem um compromisso político, que envolve uma luta pela cidadania e pelo reconhecimento do valor inerente que as culturas musicais diversas possuem como produtos das relações humanas e de suas manifestações estéticas, éticas e epistêmicas. Como escreveram Lühning e Tugny:

> As pesquisas e práticas etnomusicológicas no Brasil incorporaram em seus procedimentos um vínculo com políticas públicas, com a mobilização social, com a proteção de territórios e saberes, com o cotidiano da violência urbana simbólica e com a urgência que marca a sobrevivência de alguns povos com os quais trabalham e se solidarizam (LÜHNING; TUGNY, 2016, p. 23).

O etnomusicólogo acredita que não há culturas primitivas e culturas civilizadas, não vê as comunidades autônomas como selvagens, nem considera a forma sonata como o suprassumo de um desenvolvimento musical linear, que acompanha o processo de evolução

das espécies. Para o etnomusicólogo, há sistemas e linguagens musicais diversas e que, apesar de não ser conhecida nenhuma cultura que não tenha algo que o etnomusicólogo chamaria música, os sons, os tempos, os instrumentos e as visões de mundo podem ser tão diferentes, que o etnomusicólogo tende a relativizar os próprios valores estético-musicais, ao passo que se rende ao fascínio que o novo musical lhe provoca. Isso tudo é político, porque se o etnomusicólogo considerasse sua própria cultura musical como superior, permaneceria no esforço tradicional de domesticar aquele outro, de ressignificá-lo, de extingui-lo pela imposição de outra cultura musical, deixando de lado o "etno" para apenas ser "logo". E, por fim, o etnomusicólogo, esperançoso que é, trabalha pelo dia em que não haverá música, mas músicas; nem etnomusicologias, mas musicologias; quando os fenômenos musicais não forem mais colocados no conforto da mesma linha sucessória e genealógica de uma História que não pode remontar nem os fenícios, nem os gregos, nem os romanos, nem os italianos, nem os franceses, nem os alemães, nem os americanos do norte ou do sul; na aurora do reconhecimento de conhecimentos musicais diversos, como diversa é a pletora da diversidade humana.

4. Considerações finais

O presente trabalho visou refletir a respeito da construção identidade do etnomusicólogo à luz de autores como Berger e Luckmann (1983), Hall (2006), Bauman (2005) e Haraway (1995), levando em conta a minha experiência como pesquisador e estudante de doutorado em Etnomusicologia. Os objetivos específicos desse trabalho foram discutir a pesquisa de campo como condição *sine qua non* do reconhecimento do/a etnomusicólogo/a como tal, bem como trazer elementos da História de vida do autor e imagens trazidas de mídias como o cinema, para o debate da profissionalização do pesquisador em música. As reflexões iniciadas neste trabalho apontam para uma construção da identidade do etnomusicólogo com caminhos diversificados, resultando em uma identidade aberta e em constante transformação.

Apesar dessa identidade em constante movimento, diante do cenário político brasileiro atual e da histórica desvalorização e violência contra culturas musicais não eurocêntricas, há a necessidade de um engajamento político e social dos/as etnomusicólogos/as na luta e na resistência de comunidades vítimas de etnocídio. Também

faz parte da identidade do/a etnomusicólogo/a o reconhecimento do valor inerente de cada cultura musical, tendo capacidade de relativizar valores estéticos à luz da existência de linguagens e de sistemas musicais diversos.

Who Am I? Etnomusicólogo. Por que não?

5. Referências bibliográficas

BARZ, G.; COOLEY, T. J. (Orgs.). *Shadows in the Field:* New perspectives for fieldwork in Ethnomusicology. 2. ed. New York: Oxford, 2008.

BAUMAN, Z. *Identidade:* entrevista a Benedetto Vecchi. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

BERGER, P.; LUCKMANN, T. *A construção social da realidade:* tratado de sociologia do conhecimento. 5. ed. Petrópolis: Vozes, 1983.

HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HARAWAY, D. Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. *Cadernos Pagu*, n. 5, p. 7-41, 1995.

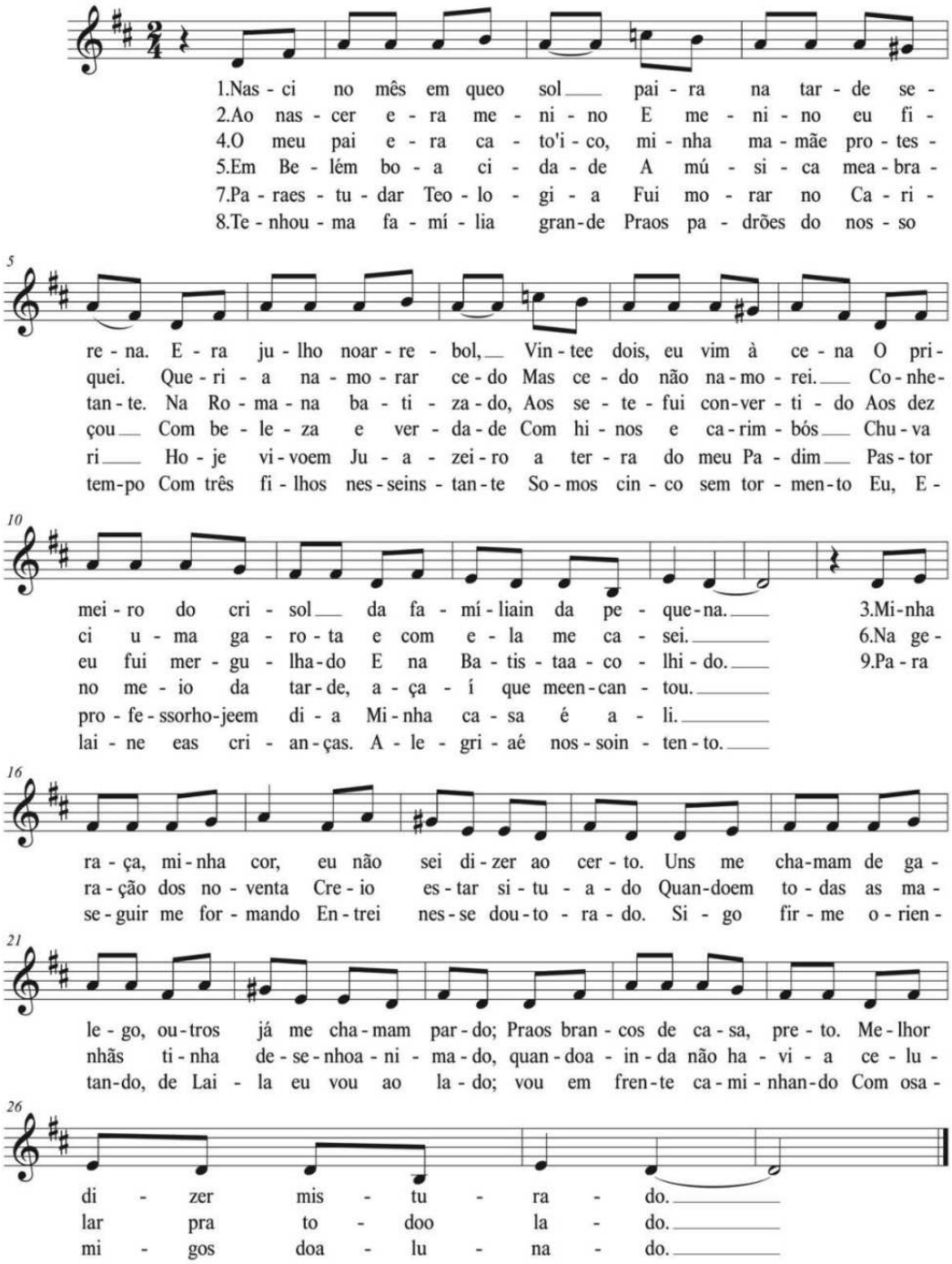
LÜHNING, A.; TUGNY, R. P. *Etnomusicologia no Brasil.* Salvador: EDUFBA, 2016.

MYERS, H. (Org.). *Ethnomusicology:* an introduction. London: Macmillan, 1992.

APÊNDICE: Canção escrita para disciplina de Estudos de Gênero

Eu?

Carlos Renato de Lima Brito



Música "local", políticas culturais e gêneros musicais: notas iniciais sobre forró como patrimônio cultural imaterial

Carlos Sandroni
Universidade Federal de Pernambuco
carlos.sandroni@gmail.com

Climério de Oliveira Santos
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO)
zabumba2@gmail.com

Resumo: O forró, tipo de música e dança popular da região Nordeste do Brasil, foi proposto ao Ministério da Cultura em 2011 ao registro oficial como patrimônio cultural imaterial. Ao observar a mobilização de forrozeiros e apreciadores em torno dessa candidatura, e as políticas propostas para a área pela UNESCO e pelo governo brasileiro, encontramos contradições em torno de diferentes versões do tradicionalismo e da legitimidade para falar em nome do forró.

Palavras-chave: Forró. Patrimônio cultural imaterial. Danças populares brasileiras.

Local musicking, cultural policies, and musical genres: first notes on *forró* as intangible cultural heritage

Abstract: Forró, a music-dance form from North Eastern Brazil, has been proposed in 2011 to Brazilian Ministry of Culture for register as intangible cultural heritage (ICH). Research on the mobilization of forró practitioners and on the public policies about ICH developed by UNESCO and the Brazilian government, allowed us to propose in this paper a discussion about different versions of "traditionalism" and on the legitimacy to talk in the name of forró.

Keywords: Forró. Intangible cultural heritage. Brazilian popular dances.

Em 2006, trinta estados-parte da UNESCO – entre eles o Brasil – haviam ratificado a Convenção Internacional para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial, levando a que esse instrumento legal, cujo texto havia sido definido em 2003, entrasse em vigor. A Convenção do PCI foi resultado de um longo debate, envolvendo cientistas sociais e formuladores de políticas públicas desde os anos 1980. Nesta comunicação, pretendemos discutir como certos aspectos do musicar local têm sido afetados por essas políticas públicas oriundas de uma instância global – na verdade, no que se refere a políticas culturais, a mais global das instâncias existentes! Faremos isso tomando o caso do forró como exemplo principal.

A palavra "forró" designa, como se sabe, formas de expressão musical, coreográfica e poética desenvolvidas, inicialmente, na região Nordeste do Brasil e espalhadas

pelo país afora. Designa, também, sobretudo nesta região originária, o evento e atividade de divertir-se socialmente com certos tipos de dança e música; e o local ou estabelecimento onde este evento e atividade acontecem regularmente. Pesquisas sugerem que "forró" é variação ou abreviação de "forrobodó", palavra de origem desconhecida, cujo uso no sentido de "festa ou diversão popular, com bebidas, danças e músicas", é verificado, no país, já nas últimas décadas do século XIX[1]. No final do século XX e início do século XXI, o forró se tornou um gênero de canção popular de massa, produzido e divulgado por diversas mídias e em diversas versões. Em 2011, um grupo de praticantes e apreciadores de forró solicitou formalmente ao IPHAN o registro deste no Livro das Formas de Expressão do Patrimônio Imaterial Brasileiro.

Na Convenção de 2003, o Patrimônio Cultural Imaterial (daqui em diante, PCI) é definido da maneira mais "local" possível, pois a definição do que é ou não "PCI" é delegada a "comunidades, grupos, e em certos casos, indivíduos" (UNESCO, 2003, Artigo 2, Alínea 1). É certo que palavras como "comunidade" e "grupo" não denotam sempre âmbito geográfico limitado, já que admitem usos como "comunidade internacional" ou "grupo multilateral de negociação". Mas debates em torno da Convenção de 2003 mostram forte tendência a interpretar essas palavras à maneira da etnografia clássica: "comunidades e grupos" que se relacionam em contato direto, transmitindo sua cultura "de geração em geração" em benefício de um "sentido de identidade e continuidade" (ibidem).

O "grupo" ou "comunidade" que solicitou ao IPHAN a patrimonialização do forró não se enquadra exatamente no que se esperaria como tema de estudo de uma etnografia de meados do século XX. Mas não deixa de compor também uma espécie de "tribo" (num sentido nada técnico), cujos contornos e particularidades aqui só poderemos esboçar.

"Forrobodó" – assim como "samba" – era, como vimos, um termo que designava festas populares de pessoas de classes desfavorecidas no Nordeste do Brasil desde o século XIX. No entanto, foi nos anos 1940 que o forró entrou nos *mass media* vinculados à sociedade industrial do século XX, através do sanfoneiro e cantor Luiz Gonzaga e de seus seguidores. Em suas canções e na sua imagética, Gonzaga narrou o seu *local* de origem, o Sertão do Nordeste brasileiro. Em grande medida, o Sertão narrado por Gonzaga era um local idealizado conforme os filtros vigentes à época, fortemente esteados nas ideias e conceitos de intelectuais folcloristas e nos literatas regionalistas do chamado *romance de trinta*, todos

eles mais ou menos vinculados ao Movimento Regionalista Tradicionalista do Recife, liderado por Gilberto Freyre e fundamental para a emergência da noção de Nordeste tradicional (ALBUQUERQUE JR., 1999, p. 19-124). Sob o epíteto de *Rei do Baião*, Luiz Gonzaga trabalhou objetivamente para constituir "seguidores", agregando parceiros compositores, outros intérpretes, jornalistas, políticos etc., tornando o "rei" e o "reinado" do baião, a referência e o território (*local*) da música popular nordestina. Em que pese a alegria cantada por Gonzaga, flagelo (seca), partida (migração forçada) e saudade foram os principais ingredientes das canções do seu repertório que atingiram os mais altos índices de circulação.

Nos anos 1950, o paraibano Jackson do Pandeiro, um artista que não aceitou ser "acolhido" pelo Rei do Baião, tomou em suas mãos as trilhas de um Nordeste alegre e as alargou, abrindo estradas para uma imagética local mais diversificada e associada à vida urbana. Filho de uma cantadora de coco da pequena cidade de Alagoa Grande, Jackson minimizou o baião – gênero criado pelo seu antecessor – e ressaltou o coco e o forró, que aos poucos se cristalizava numa espécie de gênero musical-coreográfico multifacetado. Muitos apreciadores de Jackson o vêm como um dissidente em relação ao reinado do baião hegemônico, estabelecido por Gonzaga (VICENTE, 2001).

Desde o auge da popularidade de Luiz Gonzaga e Jackson do Pandeiro nos anos 1950, o forró se multiplicou nas inúmeras vozes ligadas à indústria fonográfica, nas bandas de bailes juninos, dos sanfoneiros e outros tocadores anônimos. No início dos anos 1990, buscando alinhar o forró com as músicas pop que tinham avassalado os *media* e o mercado de música popular brasileiros, o cearense Emanuel Gurgel criou a Mastruz com Leite, uma banda de baile, mas especializada em forró. Foi um sucesso retumbante, e logo outras bandas cearenses no mesmo estilo proliferaram, servindo de modelo para uma miríade de "bandas de forró" nesse novo estilo, que surgiram pelo Brasil.

Enfatizando instrumentos que simbolizam a modernidade e a cultura urbanas – guitarra, baixo, bateria e teclado – essas bandas passam a usar "forró" para narrar mundos, contextos e valores cosmopolitas, muitos dos quais em conflito com os da "estrutura de sentimentos" (APPADURAI, 1996) que se manifestava nos forrós até então. A prole da banda Mastruz com Leite passa a dominar o mercado de forró e, a partir de então, os músicos e adeptos dos forrós anteriores ergueram a bandeira do "forró tradicional", ou "pé de serra".

Lembremos que essa expressão foi cunhada por Luiz Gonzaga já no primeiro *xote* que gravou, "No meu pé de serra" (L. Gonzaga e Humberto Teixeira) e que remete ao seu *local* de origem, a cidadezinha de Exu ao "pé" da Chapada do Araripe, aqui representante metonímica do Sertão, tido como núcleo de um Nordeste tradicional. Esses forrozeiros "tradicionalistas" – alinhados, em sua maioria, com a estética de Luiz Gonzaga – passaram também a criticar virulentamente as referidas bandas, acusadas de terem deturpado o forró, de fazerem um "forró de plástico", "estilizado", "falso" e até um *não forró* (OLIVEIRA SANTOS, 2014, p. 140).

Motivado em grande medida pelo que consideram ser uma "invasão das bandas de forró", um grupo de forrozeiros paraibanos e de outros estados do Nordeste articulou, no ano de 2011, em João Pessoa, um movimento em defesa do forró tradicional. Entre os(as) participantes, a principal articuladora era uma senhora de gestos simples, comedidos e de voz mansa, chamada Joana Alves. Nessa ocasião, os forrozeiros e apreciadores debateram, tomaram decisões e formularam um documento que foi entregue ao IPHAN solicitando o registro do forró, definido no documento como o *forró tradicional* e, portanto, o "verdadeiro" e "autêntico" forró.

No ano de 2013, a Câmara Setorial do Patrimônio Imaterial/IPHAN atestou a "pertinência do reconhecimento nacional" do forró como patrimônio imaterial, mas apontou "a necessidade de uma maior articulação da comunidade forrozeira em torno da instrução técnica de registro". No ano de 2015, o movimento adotou o nome "Fórum Forró de Raiz", e já com apoio formal do IPHAN, e em parceria com a Associação Balaio Nordeste, uma ONG paraibana liderada pela já mencionada Joana Alves, realizou em João Pessoa uma reunião de caráter nacional.

Embora já viessem se constituindo associações estaduais de forrozeiros, e tentativas de formar uma coalizão interestadual, foi com essa reunião em 2015 que um movimento de âmbito nacional realmente ganhou fôlego. O evento contou com a participação de coordenadores de fóruns sobre forró em doze estados do Nordeste, reunindo também músicos, dançarinos, professores e outros adeptos do forró, da região Nordeste e de outras regiões brasileiras. Os participantes desse encontro, que foi chamado de "I Fórum Forró de Raiz", debateram vários assuntos pertinentes e, em diálogo com técnicos do IPHAN, elaboraram uma carta de diretrizes visando à realização do registro do forró como patrimônio

cultural imaterial brasileiro. Na sequência, foram realizados outros fóruns sobre forró em várias cidades brasileiras, entre os quais se destacaram os que aconteceram nas capitais dos seguintes estados: Paraíba, Piauí, Bahia, São Paulo, Rio de Janeiro e, o mais recente, no Distrito Federal (dezembro de 2018).

No segundo semestre de 2018, o IPHAN lançou um edital público visando a realização de convênio com pessoa jurídica de comprovada experiência de gestão nas áreas do patrimônio e das pesquisas culturais, para realizar a Instrução Técnica do Registro das Matrizes Tradicionais do Forró como Patrimônio Imaterial brasileiro. O referido convênio está em andamento e a perspectiva é que a Instrução Técnica seja realizada no prazo de dois anos (março de 2019-fevereiro de 2020).

A ideia de "matrizes tradicionais" remete à de "referências culturais", proposta por Aloisio Magalhães no final dos anos 1970 como pedra angular das políticas de patrimônio cultural no Brasil (MAGALHÃES, 2017). De fato, a profunda relação entre música e festa parece ser um elemento fundamental da dinâmica cultural no Brasil. O forró, assim como o choro, o frevo e o samba, surgiu em estreita ligação com bailes e festividades populares, num contato direto e participativo que é, aliás, tema das letras de muitos sucessos de meados do século XX, imortalizados por Gonzaga, Jackson e outros, como "Forró número um", "Forró de Mané Vito", "Forró em Limoeiro" etc. A própria existência destes sucessos mostra também que o forró foi capaz de se autonomizar parcialmente destes contextos originais. Muito antes da banda Mastruz com Leite, o forró já era um gênero musical veiculado pelo rádio e pelas sucessivas mídias e suportes, como os discos 78 RPM, os compactos, LPs e, posteriormente, passando pelos CDs e pela Internet.

No entanto, quando o IPHAN opta, a partir de demanda de forrozeiros, por abrir um processo de registro em torno das "matrizes tradicionais do forró", parece que busca, sobretudo, valorizar o conjunto de referências culturais que se antecipa a este amplo sucesso midiático. Torna-se claro o paralelo com a opção tomada pela mesma instituição no caso da patrimonialização do samba carioca em 2006-2007, que foi também a de registrar as "matrizes", entendidas aí como aquelas práticas mais próximas das vivências comunitárias e "locais" – estas que sempre foram as forças a impulsionar a vitalidade das culturas populares brasileiras. No caso do samba carioca, o recorte do IPHAN foi dirigir-se aos "sambas de terreiro" e "de partido alto", sambas "locais", justamente. Excluindo assim do registro

patrimonial o samba midiatizado, "presentacional" (TURINO, 2008) e amplamente comercializado. Pensar nas "matrizes tradicionais do forró" é, pois, na mesma ordem de ideias, dirigir-se prioritariamente ao forró presencial, participativo e comunitário.

No entanto, na ótica do IPHAN e da UNESCO, a prioridade ao "local" pretende se distanciar do tradicionalismo em suas versões mais estigmatizadas (ou "duras"). O texto da Convenção de 2003 faz o que pode para se afastar de noções objetificadas e estáticas sobre tradições culturais: "Patrimônio cultural imaterial são práticas, representações, expressões conhecimentos, habilidades [...] constantemente recriadas por comunidades e grupos em resposta a seu ambiente e sua interação com a natureza e com a história" (UNESCO, 2003, Artigo 2, alínea 1). A própria escolha, em meados dos anos 1990, da expressão "patrimônio imaterial", um tanto ou quanto "esquisita" ("Se é patrimônio, como pode ser imaterial?", é indagação frequente entre os que se introduzem no assunto), foi motivada em grande parte pela necessidade de livrar-se da ideia de "folclore", que em muitas línguas, inclusive o português, denota frequentemente o tal tradicionalismo "duro" (HAFSTEIN, 2018, entre outros).

O problema é que, para voltar à definição que citamos lá no início, o PCI é proposto pela Convenção como pertencendo da maneira mais intrínseca possível às "comunidades e grupos" (e a prática vem demonstrando que a conotação aqui é prioritariamente, "comunidades e grupos *locais*"). E estas comunidades e grupos locais aderem, em muitos casos, a versões tradicionalistas das práticas de que são detentores ou que entendem defender. Como sabem demasiado bem tantos etnomusicólogos, adeptos de certas versões tradicionalistas de práticas musicais, podem manifestar grande desconfiança em relação a inovações, sobretudo aquelas ligadas ao consumo de massas e à chamada indústria cultural.

O caso do forró aqui esboçado pode, assim, ser um teste interessante para o "tradicionalismo dinâmico", se podemos propor esta expressão, ventilado pela UNESCO e pelo IPHAN: em que medida a flexibilização da ideia de tradições culturais proposta na nova legislação sobre o tema poderá se compatibilizar com tendências a um tradicionalismo muito mais "duro", tendências que tantas vezes encontramos entre os detentores e advogados de identidades culturais locais? Locais, aliás, talvez de qualquer parte do mundo...

Em certa medida, tudo indica que o caso do forró ilustra esta contradição. Neste sentido, pensamos que um acompanhamento dos próximos passos da patrimonialização do forró pode instruir antropólogos e etnomusicólogos interessados no PCI sobre questões mais gerais a respeito da implementação destas políticas culturais, implantação que, como se sabe, se encontra em pleno curso, em âmbito mundial, nestas primeiras décadas do século XXI.

Referências bibliográficas

ALBUQUERQUE JR., D. M. *A invenção do Nordeste e outras artes*. Recife: Massangana; São Paulo: Cortez, 1999.

APPADURAI, A. *Modernity at large:* cultural dimensions of globalization. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.

HAFSTEIN, V. *Making intangible cultural heritage:* El Condor Pasa and other stories from UNESCO. Bloomington: Indiana University Press, 2018.

MAGALHÃES, A. Um sistema de referências para a cultura brasileira. In: SOUZA LEITE, J. (Org.). *Aloísio Magalhães:* bens culturais do Brasil, um desenho projetivo para a nação. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2017. p. 180-186.

MOURA, F.; VICENTE, A. *Jackson do Pandeiro:* o rei do ritmo. São Paulo: Ed. 34, 2001.

OLIVEIRA SANTOS, C. Forró desordeiro: para além da bipolarização "pé de serra *versus* eletrônico". Tese (Doutorado em Música), Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

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

UNESCO. Convenção para a salvaguarda do patrimônio cultural imaterial, 2003. Disponível em: <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000132540_por>.

Nota

[1] O Dicionário *Caldas Aulete* registrava "forrobodó" com esse sentido em sua edição de 1910, e na de 1913, registra tanto "forrobodó" como "forró" com o mesmo sentido.

As práticas musicais na Escola de Educação Indígena *Gwyra Pepo* e a construção da pessoa Guarani: pequena reflexão sobre os usos da música no espaço-tempo escolar guarani

Daisy Fragoso
Universidade de São Paulo
daisy.fragoso@usp.br

Resumo: Este trabalho apresenta, a partir de um pequeno recorte de pesquisa de doutorado em andamento, algumas reflexões acerca das práticas musicais na Escola de Educação Indígena *Gwyra Pepo*. Dentre as questões levantadas, está a discussão de como as práticas musicais que acontecem na *opy* (casa de rezas), como os cantos e danças, são extrapoladas para o espaço-tempo escolar. Estas práticas, conforme discutidas aqui, colocam esta escola indígena como lugar tanto de fortalecimento do *nhandereko,* isto é, do modo de viver dos Guarani *Mbya,* quanto de construção da pessoa Guarani.

Palavras-chave: Guarani *Mbya.* Educação escolar indígena. Música guarani.

The musical practices at the Gwyra Pepo School of Indigenous Education and the construction of the Guarani person: a brief reflection on the uses of music in guarani school time and spaces

Abstract: This work presents, from a small cut of a doctoral thesis research in progress, some reflections on the musical practices at the School of Indigenous Education Gwyra Pepo. Among the raised questions is the discussion on how the musical practices that take place in the *opy*, such as singing and dancing, are extrapolated to school spaces and time. These practices, as discussed herein, place this Indigenous school as a place to strengthen the Nhandereko, i.e., the Guarani *Mbya* way of life, as well as to construct the Guarani person.

Keywords: Guarani *Mbya.* Indigenous school education. Guarani music.

1. Introdução

Entre os Guarani *Mbya,* a música ocupa relevante espaço: seja na *opy* (casa de rezas)*,* durante os rituais e rezas (MACEDO, 2012; MACEDO; SZTUTMAN, 2014; MONTARDO, 2009)*,* seja nas brincadeiras infantis (FRAGOSO, 2015; STEIN, 2009), seja nas apresentações corais dirigidas aos *jurua* (nome pelo qual são chamadas as pessoas não indígenas) (OLIVEIRA, 2012), seja na escola. O lugar que a música ocupa no espaço e tempo escolares por meio de práticas musicais diversas, isto é, de atividades que envolvem o fazer musical em suas variadas formas (e que, por isso, extrapolam as situações de ensino e aprendizagem de música declaradas, tais como aulas de música e/ou instrumento musical, por exemplo), bem como a descrição dessas práticas e suas relações com o campo da

Educação Musical e da Etnomusicologia são o objeto de pesquisa de doutorado ainda em andamento[1].

Já no presente artigo, o foco é refletir, de maneira breve, sobre as práticas musicais, sob as formas, neste caso, dos cantos no espaço-tempo escolar da Escola de Educação Indígena (EEI) *Gwyra Pepo*. Vale dizer que o termo "espaço-tempo" faz referência, simultaneamente, ao espaço ocupado durante as atividades escolares, que ultrapassam as fronteiras do prédio físico escolar, e ao período escolar, ou seja, ao tempo ocupado pelas horas em que o estudante está na escola. A intenção do termo é, dessa forma, não dissociar as palavras "espaço" e "tempo", considerando que há situações que podem ocorrer fora do prédio escolar, mas que fazem parte do tempo escolar, estando, por isso, vinculadas ainda à escola. Esta situação, como será discorrido mais adiante, tem sido observada na escola indígena mencionada quando, por exemplo, seus estudantes são levados, no período escolar, até a *opy,* ou seja, até a um espaço extraescolar, para a realização de atividades musicais que envolvem os *mboraei* (cantos guarani).

A intenção ao levar os estudantes até, neste caso, a *opy*, de acordo com meus interlocutores, é se distanciar do que eles consideram como "escolarização da cultura" e fortalecer o *nhandereko,* o modo de viver e ser dos Guarani *Mbya.* Ademais, amparando-se em trabalhos antropológicos sobre os Guarani, principalmente os de Macedo (2011, 2012), o que parece se verificar é também o papel que a escola, da maneira como pensada pelos educadores guarani da EEI *Gwyra Pepo,* acaba ganhando, que é o de lugar de construção da pessoa Guarani por meio das práticas musicais realizadas neste espaço-tempo.

Para que essas questões fossem verificadas, optou-se pelo método etnográfico e por ferramentas de pesquisa como a observação participativa e entrevistas (abertas e semiestruturadas).

2. A escola indígena na *opy:* o papel da escola na construção da pessoa por meio dos *mboraei*

A Escola de Educação Indígena *Gwyra Pepo* foi fundada em 1997 e regulamentada pelo poder público em 2001 (BIASE, 2001), e está inserida na *tekoa* (ou aldeia) Tenondé Porã, no extremo sul da cidade de São Paulo. Ainda que, de acordo com Santos (2017, p. 136), as atividades desta escola tenham se iniciado a partir de recursos

financeiros vindos da própria comunidade, hoje sua administração é feita pelo governo do Estado de São Paulo, e atende alunos do Ensino Fundamental I e II e do Ensino Médio.

Em se tratando de uma escola autogerida e elaborada pelos Guarani, a maior parte do quadro docente e pedagógico é formado por professores guarani. Além disso, currículo, calendário, conteúdos, materiais didáticos etc, são elaborados pela própria comunidade escolar, e buscam atender à ideia de escola deste grupo. Este contexto de autogestão escolar precisa ser considerado para que se compreenda a maneira como as práticas musicais acontecem na EEI *Gwyra Pepo*, bem como sua relevância. Ou seja, considerando que a escola é elaborada pelos próprios membros da comunidade onde está inserida, e, assim, pensada para atender às demandas desse grupo, é necessário que antes se clareiem quais são essas necessidades e demandas, pois as práticas musicais neste contexto escolar seguirão esta orientação.

Uma dessas necessidades, de acordo com meu interlocutor, é poder articular e mobilizar os estudantes no que se refere às questões indígenas e às relações com os *jurua,* valendo-se de uma ferramenta externa, originalmente criada pelos não indígenas, mas reinventada por essa comunidade. A outra, como já antecipado na introdução deste trabalho, é o fortalecimento da cultura guarani, ainda que a escola tenha tomado parte do espaço da educação tradicional guarani[2]:

> [Um dos papeis da escola na aldeia] é o fortalecimento cultural que pode ser feito utilizando esse espaço que foi tirado da educação tradicional guarani em que as crianças ficam um período dentro da escola. Então aproveita para fazer essa outra educação tradicional, mas que não é tão tradicional, mas que você consegue abordar as questões culturais (Conversa com um de meus interlocutores, líder da *tekoa* Tenondé Porã e professor da EEI *Gwyra Pepo*)[3].

Nesse sentido, a comunidade escolar (re)elabora e (re)inventa sua escola, articulando saberes indígenas e não indígenas. Essa articulação, que, na opinião do interlocutor, não é tão tradicional, é o caminho que os Guarani dessa aldeia encontraram para atender às demandas de sua comunidade, e uma delas é a própria educação tradicional.

Oliveira (2012) relata algo semelhante em seu trabalho desenvolvido na *tekoa* M'Biguaçu, em Santa Catarina. A pesquisadora relata haver ali, nas últimas décadas, um investimento por parte das lideranças na valorização do que consideram ser "tradição". Essa valorização da tradição, observou a pesquisadora, por sua vez, efetiva-se por meio 1) do coral

do qual participam as *kyrĩgue,* isto é, as crianças; 2) da *opy,* onde acontecem as rezas diárias, estas compostas pelos *mboraei* e danças; e, por fim, 3) por meio da escola.

O mesmo se observa na *tekoa* ou aldeia Tenondé Porã: além da escola, os corais (há mais de um) e a *opy* são meios pelos quais os Guarani buscam o fortalecimento cultural e, principalmente, o espiritual. Nos corais, cujos participantes não são exclusivamente crianças apesar de ser comum o termo "coral infantil" para se referir a esta atividade, o repertório é formado pelos *kyrĩgue mboraei.* Estes cantos fazem parte das apresentações, dentro ou fora da aldeia, dirigidas aos *jurua,* mas também podem ser cantados na *opy* entre um canto xamânico e outro, ou mesmo antes deles, conforme observado por Macedo (2011, p. 397). Os *kyrĩgue mboraei* são providos de letra e acompanhados pelo *mbaraka* (violão), *mbaraka mirĩ* (chocalho) e *rave'i* (rabeca), e os temas mais recorrentes são as caminhadas e travessias rumo à morada dos imortais e as metarreferências ao canto e a dança como momentos de celebração, alegria e fortalecimento (MACEDO, 2012, p. 373).

Já a *opy* é o lugar onde se efetiva, coletivamente, a interlocução com *Nhanderu* e *Nhandexy kuery*[4] em curas xamânicas, cantos, danças, fumo do cachimbo (*petỹgua*) e modalidades discursivas (MACEDO, 2012, p. 364). Os cantos entoados neste momento são os *mboraei tarova,* nos quais, de acordo com a autora (ibidem, p. 372), predominam as vocalizações, precedidas ou intercaladas por evocações às divindades. Macedo e Sztutman (2014, p. 289) comentam que nesta interlocução com *Nhanderu* e *Nhandexy kuery,* imortais celestes, acontece um devir-deus, imanente a cada pessoa Guarani, experimentado com maior ênfase nos cantos, danças, sonhos e consumo de *petỹ* (tabaco).

Além dos cantos e danças servirem para potencializar a interlocução com as divindades, também são meios pelos quais a pessoa Guarani atualiza e fortalece o vínculo com seu *nhe'ẽ.* Traduzido por Schaden (1974) como "alma-palavra", o *nhe'ẽ* é a força responsável pelo vínculo entre os homens aos habitantes imortais dos domínios celestes (MACEDO; SZTUTMAN, 2014, p. 291), além de fazerem parte do processo de construção da pessoa (ibidem, p. 293), situando-a, inclusive, no cosmo (MACEDO, 2012), em uma "parte de que já se é parte" (MACEDO; SZTUTMAN, 2014).

As práticas como o canto, a dança, fumar *petỹgua,* contribuem, portanto, para que o *nhe'ẽ* se vincule ao corpo e o corpo ao *nhe'ẽ,* o que confere ao indivíduo responsabilidade neste processo, na medida em que dele depende manter-se vinculado ao seu

nhe'ẽ. O estabelecimento de tal vínculo, inclusive, impede adoecimentos, enfermidades, melancolia, agressividade, falta de discernimento, resultantes da desagregação do *nhe'ẽ* ao corpo (ibidem, p. 294).

Dessa forma, participação das crianças nos cantos na *opy* é vista pela comunidade como algo positivo, pois esta não é somente um meio de fortalecimento cultural; também não é apenas um momento em que as crianças podem aprender os cantos, rezas e danças tradicionais e sagradas; é, além disso tudo, um momento em que as crianças vão-se tornando Guarani não somente porque estão vivenciando seu *nhandereko,* ou seja, seu modo de viver, sua cultura, em um processo de enculturação ou de "guaranização" (se é permitido dizer assim), mas porque estão 1) construindo-se pessoas Guarani e consolidando sua respectiva parte no cosmo; e 2) potencializando seu devir-deus (ou divinização, como colocam MACEDO; SZTUTMAN, 2014); e 3) fortalecendo seu vínculo com seu respectivo *nhe'ẽ.*

Durante os *mboraei*, nas relações com o sagrado (e mesmo em outras situações), a aprendizagem e o ensino tanto acontecem por meio do *fazer junto com* crianças mais experientes ou adultos, quanto no *próprio fazer* que, neste caso, é a relação direta e particular com as divindades (OLIVEIRA, 2012, p. 101). Isto é, o próprio relacionamento com os seres celestes, seja por meio do canto, das danças ou de outros conectores, é a via principal de aprendizagem e, por serem particulares, pessoais, dependem unicamente do desejo e esforço do próprio indivíduo no processo de aprendizagem (CLASTRES, 1978). Por esta razão é que a autonomia e a atividade (no sentido exato daquilo que é ativo) das *kyrĩgue* são valorizadas e respeitadas, pois é só por meio delas que a aprendizagem e, talvez principalmente, o relacionamento com as divindades se efetivam.

É nesse contexto que estão inseridas as práticas musicais na EEI *Gwyra Pepo*. Estas constituem os momentos em que são propostas aos estudantes atividades que envolvam a música de alguma forma: oficina de construção de flautas, canções utilizadas para a alfabetização em guarani (compostas pelos próprios educadores da escola), e os *mboraei,* que não se resumem ao ato de cantar, mas incluem a dança e tocar instrumentos musicais como o *mbaraka,* o *mbaraka mirĩ* e a *rave'i*[5].

A primeira questão levantada por um dos meus interlocutores, quando perguntado sobre como a música acontece nesta escola, foi "a gente toma muito cuidado para não escolarizar a cultura", referindo-se aos *mboraei* (e, imagino, a outros aspectos da cultura

guarani). Assim, a aprendizagem e o ensino dos *mboraei* são orientados pelos princípios de autonomia e liberdade da criança, bem como acontecem da mesma forma como aconteceriam fora do ambiente escolar: pela experiência, pela observação, de forma oral e na *opy*[6].

Nesse sentido, os *kyrĩgue mboraei* (ou mesmo os *tarova*), por exemplo, explica meu interlocutor, não são ensinados aos estudantes guarani por um professor ou professora dentro da sala de aula, mas dentro da *opy,* que é (para ser) o lugar onde as crianças aprendem esta modalidade repertorial. Para os Guarani, esta é, então, uma das formas de não se escolarizar a cultura, pois, ainda que ocorram dentro do espaço-tempo escolar, dizem mais respeito à *opy* que à escola. Dessa forma, em vez de se levar a *opy* para dentro da escola, leva-se a escola para dentro da *opy;* ou ainda, em vez de se levar a cultura para dentro da escola, o que se faz é o caminho inverso: leva-se a escola para dentro da cultura, inserindo à *opy* no espaço-tempo escolar e extrapolando o *nhandereko* para a escola[7].

A intenção desse grupo guarani, portanto, é que seu *nhandereko* não seja ensinado dentro dos espaços escolares, mas que estes espaços aconteçam no próprio *nhandereko.* As práticas musicais, então, seguem a mesma lógica: enquanto manifestações do *nhandereko,* elas precisam acontecer no próprio *nhandereko.* Dessa forma, o que se pretende ensinar na escola, será elaborado de tal modo que aconteçam, ainda que dentro do tempo escolar, em espaços considerados extraescolares. Nesse sentido, então, a escola estaria contribuindo para o fortalecimento das tradições culturais, para o *nhandereko.*

No entanto, o olhar que se propõe aqui se desvia para outro ponto. Se a *opy,* conforme dito acima, é o lugar onde se efetiva a interlocução com as divindades por meio, dentre outras coisas, dos *mboraei* na *opy*, pode-se presumir que tais interlocuções também possam estar acontecendo no espaço-tempo escolar. O mesmo raciocínio pode ainda ser aplicado no seguinte: se os cantos e danças são meios pelos quais a pessoa Guarani atualiza e fortalece seu vínculo com seu *nhe'ẽ,* a promoção de espaços e momentos para que tais práticas musicais aconteçam no espaço-tempo escolar, mas nos moldes como aconteceriam fora dele, pode contribuir para o fortalecimento desse vínculo.

Assim, o que se arrisca dizer aqui é que se o trabalho desenvolvido na EEI *Gwyra Pepo* reforça ou sustenta as práticas musicais como cantar/rezar os *mboraei* (e aqui estão implícitos dançar e tocar os instrumentos musicais que os acompanham) dentro da *opy,* além de contribuir para o fortalecimento do *nhandereko,* tal abordagem pode estar também

contribuindo para o fortalecimento do vínculo da pessoa Guarani com seu *nhe'ẽ,* bem como promovendo espaços e momentos de interlocuções com o *Nhanderu* e *Nhandexy kuery.* Ou seja, a escola aqui estaria atuando como ferramenta tanto de fortalecimento do processo de enculturação, ou de apropriação da cultura guarani, quanto de construção da própria pessoa Guarani, o que implica e significa consolidar sua parte no cosmo, por meio da manutenção do vínculo ao seu *nhe'ẽ* potencializada nos cantos.

Assim, as práticas musicais no espaço-tempo escolar, da maneira como elaboradas pelos educadores guarani da EEI *Gwra Pepo*, podem atender às demandas de sua comunidade na medida em que o *nhandereko*, com suas cosmovisões compreendidas, extrapola-se para os espaços e tempos escolares e inserido neles se fortalece.

3. Considerações finais

No contexto de educação escolar indígena discutido, as práticas musicais que contemplam os *mboraei* são uma das ferramentas utilizadas como tentativa de fortalecimento do modo de viver guarani, isto é, de seu *nhandereko.* Contudo, ao levarem essas práticas que, originalmente, ocorrem na *opy,* para dentro da escola, os Guarani entendem como caminho a ser tomado aquele que seja uma rota de fuga à escolarização delas, levando, ao contrário, a escola para dentro da *opy,* que é um espaço extraescolar.

Além disso, se os cantos entoados na *opy* fora do período escolar são um dos meios pelos quais se fortalece também o vínculo do indivíduo com seu respectivo *nhe'ẽ,* o canto na *opy* extrapolado para o espaço-tempo escolar*,* acaba se configurando como tempo e espaço de promoção e viabilização desse fortalecimento. E se o *nhe'ẽ,* através dos *mboraei,* é responsável por vincular os Guarani aos habitantes imortais dos domínios celestes, bem como pela construção da pessoa Guarani, vê-se aqui a escola, ao incluir os cantos na *opy* em seu quadro de atividades, atuando como potencializador desse processo de conexão com as divindades, de individuação e de construção da pessoa Guarani.

4. Referências bibliográficas

BIASE, H. A contribuição da pedagogia Freinet na construção de escola indígena diferenciada na grande metrópole. In: FERREIRA, M. K. L.; SILVA, A. L. (Orgs.). *Práticas pedagógicas na escola indígena.* São Paulo: Global, 2001. p. 87-106.

CLASTRES, H. *Terra sem mal:* o profetismo Tupi-Guarani. São Paulo: Brasiliense, 1978.

FERREIRA, M. K. L. A educação escolar indígena: um diagnóstico crítico da situação do Brasil. In: FERREIRA, M. K. L.; SILVA, A. L. (Orgs.). *Práticas pedagógicas na escola indígena.* São Paulo: Global, 2001. p. 71-111.

FRAGOSO, D. *Entre a* opy *e a sala de aula*: arranjos entre crianças guarani *Mbya* e crianças não indígenas. 2015. Dissertação (Mestrado), Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

MACEDO, V. Tracking Guarani songs: between villages, cities and worlds. *Vibrant,* Brasília, v. 8, n. 1, p. 377-411, jan./jul. 2011.

MACEDO, V. Dos cantos para o mundo. Invisibilidade, figurações da "cultura" e o se fazer ouvir nos corais guarani. *Revista de Antropologia*, São Paulo, v. 55, n. 1, p. 357-400, jan./jun. 2012.

MACEDO, V.; SZTUTMAN, R. A parte de que se é parte. Notas sobre individuação e divinização (a partir dos Guarani). *Cadernos de Campo,* São Paulo, n. 23, p. 287-302, 2014.

MELO, C. R. Uma escuta do mundo: processos de ensinar e aprender entre os Guarani. In: TASSINARI, A. M. I.; GRANDO, B. S.; ALBUQUERQUE, M. A. S. (Orgs.). *Educação indígena:* reflexões sobre noções nativas de infância, aprendizagem e escolarização, 2012 , p. 117-140.

MONTARDO, D. L. O. *Através do* mbaraka: música, dança e xamanismo guarani. São Paulo: Edusp, 2009.

NIMUENDAJU, C. As lendas da criação e destruição do mundo como fundamentos da religião dos Apapocúva-Guarani. São Paulo: Editora Hucitec, Editora da Universidade de São Paulo, 1987 [1914].

OLIVEIRA, M. S. Nhanhembo'é: infância, educação e religião entre os Guarani de M'Biguaçu, SC. In: TASSINARI, A. M. I.; GRANDO, B. S.; ALBUQUERQUE, M. A. S. (Orgs.). *Educação indígena:* reflexões sobre noções nativas de infância, aprendizagem e escolarização, 2012, p. 93-116.

SANTOS, D. L. *Inovação educacional entre os Guarani Mbya da aldeia Tenondé Porã.* Dissertação (Mestrado em Educação), Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

SCHADEN, E. *Aspectos fundamentais da cultura guarani*. São Paulo: Editora Pedagógica e Universitária Ltda., Edusp, 1974.

STEIN, M. R. A. *Kyringüé mboraí:* os cantos das crianças e a cosmo-sônica Mbyá-Guarani. Porto Alegre, 2009. 308f. Tese (Doutorado em Música), Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009.

TOREN, C. Making the present, revealing the past: the mutability and continuity of tradition as process. *Man. Journal of the Royal Anthropological Institute,* London, v. 23, n. 4, 1988.

Notas

[1] Pesquisa sendo desenvolvida sob orientação do Prof. Dr. Pedro Paulo Salles, no Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

[2] Assim como apontado por Oliveira (2012, p. 94) (e esta, por sua vez, baseando-se em TOREN, 1988), entende-se aqui que "tradição" não faz referência a aspectos imutáveis da cultura, neste caso, guarani. Antes, refere-se a um conceito êmico apropriado por sujeitos que "tomam alguns conhecimentos e práticas a eles relacionados como elementos constituintes de um 'passado comum', que lhes confere um sentimento de unidade e que os caracteriza como um grupo específico no presente".

[3] Trecho extraído da tese de doutorado em questão, ainda em andamento.

[4] De acordo com Macedo (2011, p. 381), *Nhanderu* e *Nhandexy kuery,* "nossos pais" e "nossas mães", são habitantes imortais dos domínios cósmicos celestes, onde nada perece.

[5] Nimuendaju ([1914] 1987), por exemplo, com frequência faz uso da palavra "dança" referindo-se às três ações, cantar, dançar e tocar. Schaden (1974), por sua vez, acrescenta a observação de que os *mboraei* (ou *porahêi¸* conforme sua grafia), traduzido por ele como "reza", são sempre cantados e requerem o acompanhamento de instrumentos musicais.

[6] Vale dizer que, conforme ressalva feita pelo meu interlocutor, a maneira como se dão tais práticas são específicas a EEI *Gwyra Pepo*. Isso quer dizer que pode ser que em outras escolas indígenas, ainda que Guarani, não aconteçam da mesma forma.

[7] Exemplo disso é a realização da cerimônia da erva-mate, da qual tive conhecimento, que aconteceu há cerca de dois anos dentro do tempo escolar, mas foi feita na *opy,* com a participação não somente dos estudantes, mas de toda a comunidade da aldeia, conforme relatado por um de meus interlocutores. Nessa cerimônia, as práticas musicais se efetivam pelo canto dos *kyrĩgue mboraei* e dos *mboraei tarova.*

Música, miscigenação e multiculturalismo: os casos de São Paulo e Toronto

Daniel Guerra Vilela
Universidade Federal da Paraíba
danielvilela_cata@hotmail.com

Resumo: Embasadas em mitos dos mais diversos, as cidades formam complexos discursos identitários que, ao longo dos anos, consolidam-se como referenciais para determinadas "comunidades imaginadas" (ANDERSON, 2008). As maneiras como esses discursos se constituem refletem diretamente nos cenários culturais pertencentes a estas cidades, bem como sobre como eles interagem entre si. Neste trabalho, apresento como os conceitos de miscigenação e multiculturalismo influenciam o discurso por trás da identidade das cidades de São Paulo e Toronto, analisando também o papel da música nesses contextos.

Palavras-chave: São Paulo. Toronto. Música e miscigenação. Multiculturalismo.

Music, miscegenation and multiculturalism: the cases of São Paulo and Toronto

Abstract: Based on a range of myths, cities form complex identity discourses that, over the years, consolidate themselves as referential for certain "imagined communities" (ANDERSON, 2008). The ways in which these discourses are constructed reflect directly on the cultural scenes belonging to these cities, as well as on how they interact with each other. In this work, I present how the concept of miscegenation and multiculturalism influenced the discourse behind the identity of the cities of São Paulo and Toronto, also analyzing the role of music in these contexts.

Keywords: São Paulo. Toronto. Music and miscegenation. Multiculturalism.

1. Cidades famintas

As construções identitárias locais, regionais e nacionais se dão em intricados processos dialógicos nos quais diferentes formas de negociação subjazem. O resultado de tais negociações, todavia, está longe de formar um discurso uniforme. Entretanto, há algumas linhas ideológicas que, por motivos diversos e complexos, se sobressaem no decorrer dos tempos, adquirindo mais credibilidade e alimentando o sentimento de pertença de indivíduos inseridos em determinadas sociedades. Por sua vez, a reprodução do discurso sobressalente transfigura-se em tradição que, dada sua incapacidade de abranger a realidade plural, representa nada mais que uma teoria historicamente aceita. O historiador Eric Hobsbawm (2012) denomina a este processo "A invenção das tradições", enquanto Benedict Anderson (2008) reflete sobre o poder exercido pela repetição quase que ritualística de costumes sociais

na estruturação de “Comunidades Imaginadas”. De acordo com o autor, essas paradoxais cerimônias são

> realizada[s] no silêncio da privacidade, nos escaninhos do cérebro. E no entanto cada participante dessa cerimônia tem clara consciência de que ela está sendo repetida simultaneamente por milhares (ou milhões) de pessoas cuja existência lhe é indubitável, mas cuja identidade lhe é totalmente desconhecida (ANDERSON, 2008, p. 68).

Os problemas por trás dos discursos homogeneizadores cada vez mais se evidenciam, seja através de trabalhos de autores como os mencionados anteriormente, seja pelo atual cenário em que globalização e tecnologia dão voz a quase todo e qualquer indivíduo, ofuscando fronteiras entre cidades, regiões e países, por meio de movimentos migratórios, da internet e de grandes corporações multinacionais. Com as fronteiras, vão-se também as ideias identitárias simplificadoras. As cidades são, como argumenta Raquel Rolnik (1995), como ímãs que atraem para si espaços religiosos, culturais, políticos e econômicos. Diferentemente das organizações antigas, “a metrópole contemporânea se estende ao infinito, não circunscreve nada senão sua potência devoradora de expansão e circulação” (ibidem, p. 8-9). Em sua busca famigerada por desenvolvimento e crescimento, a cidade torna-se espaço de conflitos, renegociações e articulações das mais variadas.

Diante dessa densa trama, uma miríade de possibilidades se apresenta. Com muita informação e pouco conhecimento, com rotinas cheias e quase nenhum espaço para reflexão, a “Sociedade do Cansaço” – como classifica o filósofo sul-coreano Byung-Chul Han (2010) – produz muito ao mesmo tempo em que pouco pensa. Contudo, a arte (em específico neste texto, a música) pode nos servir como rica fonte de reflexão, revelando algumas características desses emaranhados contextos. Através da música, intérpretes e compositores vêm narrando acontecimentos históricos sob diferentes perspectivas: das mais transformadoras às mais conservadoras.

Neste texto, analiso como a música retrata questões relacionadas à identidade e ao poder nas cidades de São Paulo e Toronto, focando em um período que abrange, principalmente, meados do século XIX até os tempos mais atuais. Este recorte foi estabelecido porque os anos 60 representaram, para esses dois centros metropolitanos, momentos de intensas mudanças em diferentes esferas – entre elas, a cultural. Com as reflexões, pretendo apontar, além das semelhanças, as peculiaridades de cada uma dessas

cidades, problematizando os desafios representados pelas novas configurações sociais, bem como o papel da música nestas.

2. Diálogos conflitantes

São Paulo e Toronto certamente possuem distintas formações histórico-socais, significativas diferenças em seus *backgrounds*. Para mencionar apenas duas das mais óbvias: a língua e o tipo de colonização sofrida (portuguesa e inglesa, respectivamente). Mas será que elas são realmente assim tão diferentes? Na verdade, há uma característica em comum para a qual eu gostaria de chamar a atenção aqui. Ambas definem-se mais por aquilo que não são do que por aquilo que são. Para tal, elegeram para si mesmas os seus contraditórios, e a relação que com esses estabeleceram refletiu e reflete diretamente em suas construções identitárias, costumes e cenários culturais.

Na virada do século XIX para o XX, a crise na agricultura do café fez com que muitos migrantes deixassem o interior rumo à capital paulista. A cidade de São Paulo experimentou então um momento de intensa industrialização. Seus lemas eram o progresso, o negócio, a racionalidade e o trabalho, adequando-se assim ao discurso vigente nas principais capitais norte-americanas. Para sua elite intelectual, o paulistano deveria ser a referência para o Brasil, enquanto São Paulo representaria a "locomotiva que puxa os vagões velhos e estragados da Federação" (ANDRADE, 1974, p. 151). Incorporando seu contrário – o mau exemplo –, estariam a cidade do Rio de Janeiro e o carioca que, "além de terrivelmente gastador, gasta mal, gasta sem proporção, gasta… estupidamente sem o menor raciocínio" (Otto Prazeres, *Correio Paulistano*, 21 de dezembro de 1920).

Enquanto São Paulo trabalha e pensa pela nação, o carioca atuaria, de acordo com a projeção paulistana, como um boêmio emotivo, ligado também à malandragem. Contudo, tanto a proximidade geográfica como suas posições econômicas referenciais para o país, ligam Rio de Janeiro e São Paulo. A primeira, por motivos diversos, entre eles o fato de ter sido capital brasileira entre 1763 e 1961, acabou conquistando mais notoriedade internacional. Decorre desse imbróglio um movimento simultâneo e contraditório de afastamento e aproximação entre Rio de Janeiro e São Paulo, em que a segunda nega tudo o que a primeira culturalmente representa, ao mesmo tempo em que de certa forma deseja

ocupar seu espaço. Por essa razão, Mônica Pimenta Velloso (2002) denominou São Paulo como "a cidade-voyeur".

Na música, a migração significativa em meados do século XIX de músicos populares paulistas para o Rio de Janeiro é bastante ilustrativa do maior espaço conquistado pela cultura popular nesta cidade. Como mostra José Geraldo Vinci de Moraes em seu livro *Metrópole em sinfonia:* História, cultura e música popular na São Paulo dos anos 30 (2001), com muita dificuldade os negros podiam ocupar um papel bem longe do protagonismo na capital paulista. No teatro, encenando escravos. Na música, como percussionistas. Diante de tal preconceito e segregação, não era incomum o músico negro procurar mais oportunidades em terras cariocas[1]. Em samba tido como o seu primeiro, Geraldo Filme transparece tal conflito entre ser paulista e, ao mesmo tempo, ter como referência o Rio de Janeiro. De acordo com o depoimento do compositor para o programa "Ensaio" (1982) da TV Cultura, os versos de Eu Vou Mostrar foram escritos como uma resposta à admiração de seu pai pelo samba carioca.

Eu vou mostrar, eu vou mostrar
Que o povo paulista também sabe sambar
Eu vou mostrar, eu vou mostrar
Que o povo paulista também sabe sambar

Eu sou paulista, gosto de samba
Na Barra Funda também tem gente bamba
Somos Paulistas e sambamos pra cachorro
Pra ser sambista não precisa ser do morro

Dois elementos chamam a atenção na letra de Geraldo Filme. O primeiro é o claro distanciamento entre samba paulista e carioca, uma vez que o primeiro tem suas origens no interior do estado – em cidades como Tietê e Pirapora do Bom Jesus – e "não precisa ser do morro". O segundo é a aproximação entre eles, pois a necessidade de se mostrar que o "paulista *também* sabe sambar" pressupõe a existência de outro, no caso o carioca, que reconhecidamente sabe sambar. Portanto, estabelece-se um diálogo contrastivo que reivindica autenticidade ao paulista sem, contudo, negar a influência exercida pelo carioca.

A mesma identificação contraditória pode ser observada no caso de Toronto. Ao longo de sua história, a parte anglófona canadense viveu à sombra de seus ex-colonizadores, os britânicos, e da potência internacional com a qual faz fronteira ao sul, os Estados Unidos da América. A preocupação canadense com o desenvolvimento de uma

autodefinição tem como marco a década de 1960, momento em que acontecimentos históricos como a comemoração do centenário da Confederação e a *Quiet Revolution*, iniciada pela parte francófona, despertaram e reuniram artistas, intelectuais e políticos entorno da discussão sobre a identidade do país. Nas palavras de Tristanne Connolly:

> Durante esse período […], a identidade cultural canadense foi uma grande preocupação, muito pela sua perceptível não existência. Northrop Frye famosamente resumiu o problema como uma questão, "Onde é aqui?". Estimulada parcialmente pelo centenário da Confederação de 1967, a origem da União Federativa do Canadá em 1867, concentrados esforços foram feitos por escritores, artistas e performers canadenses, bem como pelo governo canadense, para desenvolver uma mitologia nacional (CONNOLLY, 2017, p. 2; tradução minha).

A partir deste período, o canadense passa a se definir como "não americano". Porém, a influência da cultura estadunidense já podia ser observada no mundo inteiro e o Canadá não era uma exceção, também devido à proximidade geográfica entre esses dois países (trata-se da maior fronteira terrestre do mundo). Neste entrelaçamento entre negação e aceitação, a música canadense mostra semelhante contradição exibida no caso paulistano. Na música *American Woman*, da banda *The Guess Who*, tal característica fica evidente.

American woman, said get away	Mulher americana, falei caia fora
American woman, listen what I say	Mulher americana, escute o que eu digo
Don't come hanging around my door	Não venha rondar minha porta
Don't wanna see your face no more	Não quero mais ver sua face
I don't need your war machines	Eu não preciso de suas máquinas de guerra
I don't need your ghetto scenes	Eu não preciso das suas cenas de gueto
Coloured lights can hypnotize	Luzes coloridas podem hipnotizar
Sparkle someone else's eyes	Brilhe nos olhos de outro qualquer
Now woman, get away from me	Agora mulher, saia de perto de mim
American woman, mama let me be	Mulher americana, mamãe me deixa ser

A canção é um tributo e uma zombaria direcionada às raízes da música americana. Começando em uma linha *Blues*, a letra coloca os EUA como uma mulher que "vai bagunçar a sua cabeça" (*Gonna mess your mind*). Transformando-se em *rock 'n' roll* no decorrer da peça, *American Woman* faz menção a todas as origens do *rock*, aproximando-se assim da cultura estadunidense e reconhecendo a inevitável influência desta. Por outro lado, a canção pede para que esta mesma cultura "saia de perto" do Canadá, pois este não precisa das máquinas de guerra e da desigualdade (representada pelos guetos) comuns nos cenários do seu vizinho.

Os exemplos sobre a relação identitária conflituosa destas duas cidades são muitos. Em São Paulo, eles vão da Vanguarda Paulista de Arrigo Barnabé, até o *rock* do

Ultraje a Rigor. Enquanto em Toronto, podem ser vistos nos trabalhos de artistas como Bruce Cockburn, Neil Young, Joni Mitchell, da banda Rush, entre outros. Mas o mais importante aqui é a reflexão sobre como essas relações contraditórias desembocaram em formações distintas e em cenários culturais bastante diferentes. É sobre esse ponto que passo discutir agora.

3. Miscigenação e multiculturalismo

A mitologia que cerca a idealização das sociedades paulistana e torontiana[2] difere também devido àqueles que representam os seus contrários: Rio de Janeiro e EUA, respectivamente. Assim, São Paulo contrapõe-se ao emocional, ao romântico, à criatividade popular projetadas no Rio de Janeiro. Enquanto Toronto diverge da sociedade altamente capitalista, racionalista, envolta no mundo dos negócios incorporada pelos EUA, especificamente Nova Iorque. A Vanguarda Paulista surgiu do seio universitário e, após show polêmico na capital carioca, Arrigo Barnabé chegou a dizer que "Os ouvidos da província não estão acostumados ao som da metrópole" (Folha de S.Paulo, 17 de abril de 1981). No mesmo discurso, Arrigo argumenta em favor de uma posição progressista, articuladora de novidades. Por outro lado, a liderança exercida pelos EUA é contestada pelo Canadá justamente pela sua racionalidade e pela transformação de tudo em commodities. Segundo Bruce Cockburn, "tentaram construir uma nova Jerusalém e acabaram com uma Nova York" (trecho da letra da música *Laughter*). A banda Rush, ao reinterpretar a novela *Anthem* da americana Andy Rand, na música "2112", enaltece justamente a força criativa da arte face ao processo de racionalização pelo qual o mundo atravessava.

> Na história do Rush, o conhecimento ancião e proibido é redescoberto na forma de uma guitarra, ao invés de uma lâmpada como ocorre em [Andy] Rand. Essa mudança, de tecnologia para música, de ciência para artes criativas, parece para mim uma diferença crucial entre Rush e Rand, juntamente com o ideal populista da canção: "Deixe que todos façam sua própria música". Esta frase expressa a combinação de opostos, liberdade individual e benefício coletivo, que, eu argumentaria, são os desejos da canção (CONNOLLY, 2017, p. 106; tradução minha)

Portanto, apesar da semelhança entre as duas cidades aqui analisadas, as diferenças que a separam são bastante significativas, a começar pela relação que guardam com aquilo que não desejam ser. Por se pautar no trabalho e na racionalidade, São Paulo

adotou discursos altamente vinculados ao mundo dos negócios e uma idealização social assentada no conceito de miscigenação – principalmente aquela desejada pelas oligarquias cafeeiras e pelas elites, ou seja, entre o paulista (idealizado na figura dos bandeirantes e dos mamelucos) e imigrantes europeus. Por sua vez, a importância que ideais de esquerda advindos de áreas rurais adquiriram para Toronto influenciaram diretamente sua construção. De acordo com Theodore Goossen (2017), foram as iniciativas de províncias interioranas como Saskatchewan e Manitoba que possibilitaram ao Canadá ter sistemas educacional e de saúde públicos de qualidade. Diante de tal contexto, Toronto adotou o conceito de multiculturalismo como um projeto social.

Tanto a miscigenação paulistana como o multiculturalismo podem ser, todavia, problematizados. A miscigenação por ser enganosa, promover a cooptação das práticas populares pelos setores mais favorecidos da sociedade, gerando assim uma mistura extremamente desigual. Mais do que qualquer inter-relação racial, o que se assistiu e se assiste em São Paulo são processos acelerados de gentrificação e conflitos marcados pelo preconceito. Para o músico Criolo, a capital paulista está repleta de "bares cheios de almas tão vazias", onde a "ganância vibra e a vaidade excita". Para ele, "São Paulo é um buquê". E "buquês são flores mortas, num lindo arranjo" feito para quem os compra. Diante de tanta desigualdade e da enganosa miscigenação que somente serve ao paulistano quando este deseja comprar calças jeans que estampam em seus preços extremamente baixos o trabalho semiescravo ao qual foi submetida alguma pessoa pertencente a etnias ou classes sociais marginalizadas, Criolo proclama: "Não existe amor em SP".

Em Toronto, o multiculturalismo como bandeira e projeto governamental atraiu e atrai milhões de imigrantes de diferentes partes do mundo. O respeito às diferenças é maior e a gentrificação um processo muito mais sutil e ofuscado. Entretanto, cada diversidade concentra-se em nichos e comunidades específicas que raramente interagem entre si longe do cotidiano do trabalho. O imigrante cobre uma deficiência populacional que o Canadá possui, mas a estrutura social, tendo o rico branco como privilegiado, ainda que mais difícil de ser constatada, permanece. O cantor Sam Roberts toca nesse tema quando canta em sua música intitulada *The Canadian Dream*:

Frozen land, frozen minds	Terra congelada, mentes congeladas
Frozen hands and frozen times	Mãos congeladas e tempos congelados
S.O.C.I.A.L.I.S.M. is here to stay	Socialismo está aqui para ficar

S.O.C.I.A.L.I.S.M. is the only way	Socialismo é o único caminho
I went out on the street today The Canadian Dream was as far away I went out on the street today The Canadian Dream was as far away	Eu saí na rua hoje O sonho canadense estava tão longe Eu saí na rua hoje O sonho canadense estava tão longe

A terra, o tempo, as mentes e as mãos congeladas refletem a sociedade que trabalha, mesmo que de maneira mais lenta (como o autor deixa transparecer em outro trecho), mas não interage. Pode-se interpretar ainda que Sam Roberts questiona uma influência negativa do mundo do negócio sobre o sonho canadense, que está longe de ser concretizado. De acordo com o compositor, o socialismo poderia representar uma saída, um caminho no sentido dos ideais canadenses propagados, especialmente, desde a década de 1980 quando a questão identitária do país se resolveu de maneira bastante pós-moderna, ou seja, aceitando sua indefinição através de uma perspectiva multiculturalista. De novo, a banda Rush apresenta uma visão bastante interessante sobre esse tema. Referindo-se, em uma fábula, ao Canadá como Maples e aos EUA como Carvalhos, o grupo critica a cultura – ou a falta dela – "e o infeliz efeito nivelador dos pretextos canadenses a uma sociedade sem classes" (CONNOLLY, 2017, p. 112).

So the Maples formed a Union And demanded equal rights "The Oaks are just too greedy We will make them give us light" Now there's no more Oak oppression For they passed a noble law And the threes are kept equal By hatchet Axe, And saw	Então os Maples formaram uma União E demandaram direitos iguais Os Carvalhos são muito gananciosos Nós vamos fazer eles nos darem luz Agora não há mais opressão do Carvalho Porque fizeram uma nobre lei E as árvores são mantidas iguais Pela machadinha machado e a serra

4. Considerações finais

A adoção dos conceitos de miscigenação e multiculturalismo moldaram as sociedades paulistana e torontiana, seus cenários culturais e suas organizações. O reflexo pode ser visto naquela que é uma das maiores narradoras dos fatos e acontecimentos de nossas histórias: a música popular. Contudo, os reflexos dessas diferentes mentalidades podem ser percebidos também em ambientes reservados a classes muito mais privilegiadas: a academia. Enquanto no Brasil o pesquisador Acácio Tadeu Piedade (2010) reclama de um

posicionamento etnocêntrico, em que ocorre a "exotização" do objeto de pesquisa, no Canadá, reflete-se sobre o conceito de *decolonizing* (descolonização), uma crítica que, com todas as suas deficiências e problemas, vai além da abordagem pós-colonial empregadas em pesquisas antropológicas e musicológicas. Expoentes nesse assunto são os autores Jafari Allen e Cecil Jobson (2016). Dentro de seu multiculturalismo, o Canadá parece refletir sobre meios pelos quais as diversas culturas podem sentir-se representadas nas Universidades.

5. Referências bibliográficas

ALLEN, J.; JOBSON, C. The decolonizing generation: (race and) theory in anthropology since eighties. *Current Anthropology*, v. 57, n. 2, p. 129-148, 2016.

ANDERSON, B. Comunidades Imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

CONNOLLY, T.; LINO, T. *Canadian Culture and American Culture:* get away from me. Ontario: University of Waterloo; Tokyo: Sophia University, 2017

GOOSSEN, T. The View from Outside: The Band Sing America. In: CONNOLLY, T.; LINO, T. (Orgs.). *Canadian Culture and American Culture:* get away from me. Ontario: University of Waterloo; Tokyo: Sophia University, 2017.

MORAES, J. G. V. *Metrópole em sinfonia*: História, cultura e música popular na São Paulo dos anos 30. São Paulo: Estação Liberdade, 2001.

PIEDADE, A. T. Questões da pesquisa em etnomusicologia. In: FREIRE, V. B. (Org.). *Horizontes da pesquisa em música*. Rio de Janeiro: Sete Letras, 2010, p. 61-73.

VILELA, I. *Cantando a própria história:* música caipira e enraizamento. São Paulo: Edusp, 2013.

Notas

[1] Mesmo o branco vindo do interior – ou seja, o caipira – enfrentou dificuldades para divulgar a sua arte, devendo muito de suas conquistas à figura de Cornélio Pires. Para mais, ver Vilela (2013).

[2] Não há um consenso sobre qual gentílico se deve usar para quem ou aquele que é natural de Toronto, mas durante minha vivência nessa cidade pude observar que tanto torontiano como torontense são utilizados por falantes de português.

Etnomusicologia, fluxos migratórios recentes e o uso de registros audiovisuais como possibilidade de construção de um campo etnográfico

Daniel Stringini
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro
daniel.stringini@gmail.com

Resumo: Nesta comunicação apresento algumas reflexões em torno da construção fílmica no processo etnográfico em etnomusicologia. Nos termos de uma etnomusicologia da cidade (HEMETEK, 2010; LA BARRE, 2014; REYES, 2007) e de uma etnografia colaborativa (LASSITER, 2005; PETTAN, 2010) tais reflexões partem da pesquisa de doutorado, em fase inicial, com músicos e artistas haitianos, seus agenciamentos e suas práticas sonoras no Brasil. Pensar a presença da câmera no trabalho de campo, assim como a produção de narrativas fílmicas (MCDOUGALL, 2003; MINH-HA, 2016; ROUCH, 2003a, 2003b), tem sugerido e potencializado questionamentos com relação às práxis sonoras dos interlocutores, aos diálogos interpessoais e à construção de um campo etnográfico em um cenário recente de fluxos migratórios.
Palavras-chave: Filme etnográfico. Etnomusicologia Urbana. Músicos haitianos. Imigrações.

Ethnomusicology, recent migratory flows and the use of film record as the possibility of building an ethnographic fieldwork

Abstract: In this communication, I present some thoughts around filmic construction in the ethnography process in ethnomusicology. By the terms of an ethnomusicology of the city (HEMETEK, 2010; LA BARRE, 2014; REYES, 2007) and a collaborative ethnography (LASSITER, 2005; PETTAN, 2010), such considerations are from PhD researches, in an early stage, with musicians and Haitian artists, their assemblies and theirs sounding practices in Brazil. Thinking about having a camera in the field work, as well as the production of filmic narratives (MCDOUGALL, 2003; MINH-HA, 2016; ROUCH, 2003a, 2003b), which has been suggested and powered questionings related to interlocutor's sound praxis, to interpersonal dialogues and construction of ethnographic fieldwork in a recent scenario of migratory flows.

Keywords: Ethnographic film. Urban ethnomusicology. Haitian musicians. Immigrations.

Apresento algumas reflexões em torno da construção fílmica no processo etnográfico em etnomusicologia. No caso aqui apresentado, tal construção é situada como uma possibilidade potente de inserção no trabalho de campo. A partir da disciplina Etnomusicologia e Filme Etnográfico*,* no primeiro semestre do doutorado em Etnomusicologia, passei a reposicionar algumas perspectivas em torno da construção do campo etnográfico, agora, considerando as potencialidades advindas dos registros fílmicos entre/com os interlocutores do universo de pesquisa em que estou inserido, considerando as provocações instauradas pelo uso da câmera enquanto produções de conhecimento. Goldman (2006, p. 1), quando discute termos como experiência, afeto e alteridade na trajetória da

antropologia, refere-se às "'teorias etnográficas' como sendo 'o ponto central do empreendimento antropológico' [...] construções que não se confundem nem com as 'teorias nativas', nem com possíveis 'teorias científicas'" (GOLDMAN, 2006, p. 1). Recolocando tais considerações em termos etnomusicológicos, procuro pensar, aqui, as construções etnográficas-etnomusicológicas como sendo mediadas pelo uso da câmera: "Sinto que este tipo de filmagem é um processo, não é apenas uma ilustração de algo já conhecido. Essa é uma experiência de aprendizagem, um processo que leva a construir novos conhecimentos" (CEZAR, 2007, p. 181). A partir de um exercício experimental em campo, procuro refletir a respeito da elaboração de uma narrativa fílmica, dos encontros intersubjetivos e nas questões acionadas neste processo: "Esses novos conhecimentos não viriam necessariamente sem a câmera. A câmera está integrada à descoberta de coisas" (ibidem). Nessa direção, Rouch (2003b, p. 98) se refere aos papéis mediados dos sujeitos, uma "verdade" mediada, "[...] the particular truth of the recorded images and sounds – a filmic truth (ciné-vérité)".

Goldman (2006, p. 169), ao discutir um dos aspectos problematizados pelas ciências humanas nas últimas décadas, na antropologia em especial, no que se refere à crise de representação, à autoridade etnográfica e a "como proceder de modo a não reproduzir, no plano da produção de conhecimento antropológico, a relação de dominação a que os grupos sociais que estudamos se acham submetidos", diz que "as teorias antropológicas devem ser encaradas menos como um ponto de chegada do processo da pesquisa do que como o ponto de partida e o meio de uma investigação etnográfica que as coloca sob crítica das ideias e práticas dos grupos estudados". Situo tais ponderações em contextos etnográficos que se utilizam da câmera, no contexto de uma antropologia visual (de uma etnomusicologia audiovisual), em que inúmeros os autores têm provocado tais debates ao longo das últimas décadas, no sentido de compreender os recursos cinematográficos, portanto, como espaços de produção de saberes (FELD, 2015; HIKIJI; CHALCRAFT, 2017; MINH-HA, 2016; ROUCH, 2003a, 2003b).

1. Travelling inicial

Minha inserção e meu envolvimento com o atual campo de pesquisa e com os interlocutores com os quais tenho estabelecido diálogos se dão a partir do meu movimento de ida para a região oeste do estado de Santa Catarina, mais especificamente na cidade de

Chapecó. No período de quase dois anos em que atuei como professor de música na secretaria de cultura municipal, e através de meus percursos pela cidade, conheci uma série de músicos haitianos que têm atuado em múltiplos espaços e através de múltiplos fazeres musicais: enquanto DJs, rappers, em batalhas de MCs, como músicos de orquestra, cantores de coral, professores de música, produtores de audiovisual, em bandas de reggae, compositores pop, músicos de igrejas, como integrantes da bateria da torcida do time de futebol local, estudantes de música etc. Desses encontros, tenho mantido uma parceria musical com o músico Rolls Leonel (Jah Rolls) – há cinco anos vivendo no Brasil – através da qual temos tocado em cafés e bares da cidade muitas vezes com participações de outros músicos também do Haiti. Tais encontros antecedem meu envolvimento com a pesquisa de doutorado e antecedem também meu outro deslocamento, desta vez em direção à cidade do Rio de Janeiro no momento em que ingresso no doutorado em etnomusicologia. Refaço, brevemente, estes percursos, meu e de meus interlocutores, a fim de sinalizar que a experiência fílmica do final do segundo semestre de 2018 foi realizada à distância, através de conversas pelo telefone, trocas de mensagens pela rede social Facebook e pelo aplicativo WhatsApp e trocas de arquivos pessoais de sons e imagens.

Na medida em que alguns de meus questionamentos iniciais neste universo de pesquisa se referem às experiências sonoras de músicos imigrantes e seus agenciamentos através de espaços acústicos (ARAÚJO, 2008) e territórios urbanos (HEMETEK, 2010, LA BARRE, 2014; REYES, 2007) o ponto de partida da construção do filme etnográfico se deu com a provocação de que os músicos participantes se apresentassem, apresentassem suas trajetórias musicais, suas composições, suas performances, apresentassem a cidade e seus deslocamentos através dela. No trabalho resultante da disciplina Etnomusicologia e Filmes Etnográficos, fomos estimulados a experimentar a inserção de registros fílmicos nos nossos respectivos campos de pesquisa. Considerando a pesquisa em estágio inicial, meu desafio foi situar tal exercício experimental dentro das suas possibilidades de entradas em campo. Tendo já uma proximidade com alguns dos músicos participantes e levando em conta suas presenças em espaços virtuais, seja pela veiculação de suas produções, postagens e transmissões ao vivo nas redes sociais, me pareceu oportuno propor tal experimentação.

2. O filme etnográfico *Destino: artistas haitianos no Brasil*

Dos quatro músicos que participam do filme, tenho tido até então, com dois deles, uma relação mais próxima compartilhando performances musicais – Jah Rolls e Stephane Louis (Pitit Guerline Nam) – enquanto, com os outros dois (Malko J e Urviak François), embora ainda não houvéssemos conversado, já conhecia seus trabalhos musicais. Nesse sentido, a produção do filme etnográfico permitiu, também, esses novos encontros. Estabelecida a ideia inicial, portanto, passei a ter acesso a uma série de registros pessoais dos músicos, cenas de shows, ensaios, gravações em estúdio, videoclipes e gravações de *selfies* que eles iam me enviando. Com algumas orientações como por exemplo a respeito do uso de *selfies*, propus a eles que me enviassem vídeos/cenas nas quais apresentassem seu trabalho e que assim compuséssemos uma outra narrativa. Através de orientações abertas também sugeri que essas apresentações poderiam ser interpretações musicais (de ensaios, shows, gravações) e apresentações visuais e sonoras de espaços da cidade, assim como seus deslocamentos por ela. Com os materiais que fui recebendo, fomos combinando possíveis edições. Neste processo, um dos aspectos que me chamou atenção foi que um deles, ao me enviar seu videoclipe recém lançado nas plataformas digitais, sugeriu-me que incluísse determinado trecho no filme em que cenas recentes de manifestações no Haiti são entrecortadas pela performance do compositor em um parque em Chapecó. Lilian Cezar (2007), ao abordar o cinema etnográfico de MacDougall, refere-se ao filme como re-presentação em oposição à uma ideia de filme etnográfico como tradução cultural. Re-presentação no sentido de apresentar algo novamente, tomando o filme nos aspectos que o distinguem de um texto (texto cultural), que implicaria, segundo ela, na necessidade de outro tipo de olhar, de um outro tipo de espectador, de uma outra leitura: um filme é antes de tudo uma re-presentação sobre pessoas, objetos, ações [...] (CEZAR, 2007, p. 182)

Destino é uma das músicas de Jah Rolls que abre o filme (ele no estúdio, a música como introdução à sua fala) e o finaliza (na versão disponível na plataforma *YouTube*). *Artistas haitianos no Brasil* foi sugestão de título de Stephane Louis. O filme *Destino: artistas haitianos no Brasil* apresenta, assim, uma sequência narrativa de performances destes músicos. Daniela Dumaresk (2009, p. 36), ao pensar a obra *Os Mestres Loucos* de Jean Rouch, afirma que "a montagem segue o ritmo ditado pelo rito. Isso é o que conduz as

entradas e saídas bruscas de quadro dos atores sociais, os 'erros' de enquadramento, os saltos de um plano a outro, as constantes rupturas com a noção de continuidade espacial e temporal da imagem". Contrariando uma expectativa inicial minha de construir uma narrativa a partir, mais especificamente, das falas dos músicos através dos usos de *selfies*, a grande maioria dos registros que eles me enviaram foram de performances musicais em shows, ensaios, videoclipes e gravações em estúdio. A partir disso passei a pensar em uma narrativa que fosse tecida entre tais performances, num esforço de editá-las colaborativamente. Procurei inspiração em John Baily quando reflete sobre a duração das performances apresentadas: "The sequence shot is clearly essential for filming musical performance, where we want to see, as far as possible, complete and uninterrupted sequences of performance, just as when recording music we want complete performances" (BAILY, 1989, p. 11). Sobre este aspecto, contudo, é imprescindível considerar a provocação de Minh-Ha (2016, p. 32) quando diz que "valorizar as tomadas longas como uma tentativa de eliminar distorções é, de certa maneira dizer que a vida é um processo contínuo, sem rupturas, sem vazios, sem interrupções [...] Quanto mais longo mais verdadeiro". Nesta busca ilusória por uma câmera que capte situações o mais "reais"/"naturais" possíveis, verdades espontâneas, a autora, ainda no que se refere às tomadas longas, segue: "Na maioria dos casos, ela é defendida com base no seu realismo temporal, e seu objetivo permanece, sobretudo, o de impedir que a realidade seja falsamente interpretada, ou deformada, através da eliminação de técnicas expressivas de edição" (MINH-HA, 2016, p. 32).

3. Algumas considerações e desdobramentos

Diante da complexidade de um campo etnográfico como o que envolve os recentes fluxos migratórios no Brasil, os encontros com estes músicos, mediados pela câmera, tem sido relevantes no processo de construção do campo etnográfico. Além de possibilitar inserções em campo e potencializar diálogos, sua pertinência dá-se ainda ao mobilizar questões relevantes a serem etnograficamente exploradas. Produzir com os artistas haitianos tal filme possibilitou a aproximação com novos interlocutores, a reafirmação de outras relações e apontou futuros desdobramentos desta produção inicial como a participação em editais municipal e estadual para a difusão do vídeo, para a produção de debates, organização de shows destes músicos, criações de oficinas, e ainda para a concepção de

outras produções fílmicas. A interrogação "O que quer um filme?" colocada por MacDougall (2016, p. 147), a despeito das intenções dos sujeitos que produzem, que são filmados, que assistem, sugere a agência do próprio filme: "Além da influência, da estética, ou do significado, os filmes são feitos para se tornarem objetos no mundo, para existirem por sua própria conta [...]. Se um filme pretende algo, é para preservar seu imediatismo a cada vez que é visto [...]". Neste processo, uma de minhas preocupações centrais diz respeito às formas de representação, seja dos sujeitos, seja do filme como resultado final: um "compromisso de representar o outro de maneira honesta, em todas as suas complexidades [...]", para além dos modos reducionistas e essencializantes (CEZAR, 2007, p. 184). O fato de estarmos distantes geograficamente durante tal construção possibilitou que estratégias como o uso de *selfies* na concepção de tais registros fossem colocadas em prática. O uso da *selfie* também como provocação, como autorrepresentação dentro de fenômenos recentes da cultura visual (SHIPLEY, 2015): "As selfie takers collect images and tales on social media accounts, they, as authors, become protagonists in a self-produced melodrama" (SHIPLEY, 2015, p. 408). Tal experiência fílmica abriu a possibilidade de problematizar como as pessoas produzem suas próprias visualidades, as *selfies* como recriação de espaços, o como e o quanto ela desloca lugares, na possibilidade de situar a *mise en scène* enquanto performance dos agentes.

Pensar um trabalho colaborativo tem me feito considerar a dinâmica dos deslocamentos mediadas pela potência da câmera. Situar as distâncias e afetos que atravessam experiências sonoro-musicais. Suas distâncias do Haiti. Minha distância de Chapecó. Em alguns momentos o filme etnográfico parecia tematizar principalmente os deslocamentos sonoros e as produções de afetos em campo (FAVRET-SAADA, 2005; HOFMAN, 2015;). Alguns *feedbacks* dos músicos a respeito de tal produção sublinharam sobre a possibilidade de contribuição dele para seus posteriores trabalhos musicais. Por fim, alguns *insights* mobilizados pela presença da câmera se referem a considerar articulações possíveis entre os territórios da cidade, articulações estas provocadas pelos deslocamentos dos músicos. Quer dizer, considerar um desenho outro da cidade instituído pelos artistas haitianos: inúmeros espaços figuram no filme, como uma escola de artes, o conservatório musical, o estádio do time local, um parque municipal, um bairro periférico, a praça central e outros.

Trinh Thj Minh-Ha (2016, p. 33) interpõe a seguinte provocação:

> Existe também uma tendência a se apreender a língua exclusivamente como Significado. TEM QUE FAZER SENTIDO. QUEREMOS SABER O QUE ELES PENSAM E COMO SE SENTEM. Fazer um filme sobre os "outros" consiste em deixá-los paternalisticamente, "falar por si mesmo" e como, na maioria dos casos isso se revela insuficiente, completar sua fala com a inserção de um comentário que descreverá/interpretará objetivamente as imagens, segundo uma razão humanista-científica (MINH-HA, 2016, p. 33).

A partir do questionamento colocado por Minh-Ha e tal como apontado pelo filme, procurarei explorar na etnografia, ainda, a fluência com que os agentes se movimentam, quer no canto quer na fala, por idiomas como o crioulo, o francês, o português, o espanhol, o inglês. Como deslocam tais idiomas musicalmente. Como deslocam-se por eles nos seus empreendimentos sonoros. Pensar uma etnomusicologia urbana considerando a complexidade dos atravessamentos urbanos naquilo que tange às dinâmicas impostas pelas recentes migrações, isto articulado às práticas musicais, a presença e o impacto da práxis musical de artistas haitianos no país, e ainda o interdito e o silenciado das agências sonoras, têm sido algumas das questões que movem esta pesquisa. O exercício com filme etnográfico cujo processo de construção procurei refletir aqui possibilitou algumas entradas em campo e o estabelecimento de diálogos no fazer etnográfico e tem, ainda, potencializado promissores desdobramentos. A partir dele outras ações etnomusicológicas tem ganhado espaço. Situo, por fim, tal experimentação fílmica como um esforço inicial de pensar as pesquisas etnomusicológicas nas suas dimensões políticas, vislumbrado a possibilidade de construção de um trabalho mais colaborativo entre os sujeitos (DIRKSEN, 2012, 2013; LASSITER, 2015; PETTAN, 2010)

4. Referências bibliográficas

ARAÚJO, S. Entre muros, grades e blindados: trabalho acústico e práxis sonora na sociedade pós-industrial. *El Oído Pensante*, v. 1, n. 1, 2013. Disponível em: <http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oidopensante/index>. Acesso: 2/12/18.

BAILY, J. Filmmaking as Musical Ethnography. *The World of Music*, v. 31, n. 3, p. 3-20, 1989.

CEZAR, L. S. Filme etnográfico por David MacDougall. *Cadernos de Campo*, São Paulo, n. 16, p. 179-188, 2007.

DIRKSEN, R. Reconsidering theory and pratice in ethnomusicology: applying, advocating, and engaging beyond academia. *Ethnomusicology Review*, v. 17, p. 1-35, 2012.

DUMARESQ, D. Uma controvérsia chamada Os Mestres Loucos. *Revista Anthropológicas*, ano 13, v. 20, n. 1/2, p. 27-55, 2009.

FAVRET-SAADA, J. Ser afetado. *Cadernos de Campo*, n. 13, p. 155- 161, 2005 [1990].
FELD, S. Antropologia e comunicação visual. Tradução de Érica Giesbrecht. *Gesto, Imagem e Som – Revista de Antropologia*, v. 1, n. 1, p. 239-279, 2015.

GOLDMAN, M. Alteridade e experiência: antropologia e teoria etnográfica. *Etnográfica*, v. X, n. 1, p. 161-173, 2006.

GOODMAN, S. *Sonic Warfare*: sound, affect, and the ecology of fear. Cambridge: The MIT Press, 2010.

HEMETEK, U. Mundos musicais inesperados de Viena: imigração e música. *Revista Migrações* – Número Temático Música e Migração (Org. Maria de São José Côrte-Real), n. 7, p. 119-146, out. 2010, Lisboa: Acidi.

HIKIJI, R. S. G.; CHALCRAFT, J. O visto e o invisível. *Cadernos de Campo*, São Paulo, v. 25, n. 25, p. 437-447, 2017 [1991].

HOFMAN, A. *The affective turn in ethnomusicology*. *Музикологија. Musicology*, n. 18, 2015.

LABARRE, J. Poder, território, som: alguns comentários. *El Oído Pensante*, v. 2, n. 1, 2014. Disponível em: <http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oidopensante>. Acesso: 20/04/2018.

LASSITER, L. E. *The Chicago Guide to Collaborative Ethnography*. Chicago: The University of Chicago Press, 2005.

MACDOUGALL, D. O corpo no cinema. In: BARBOSA, A.; CUNHA, E. T.; HIKIJI, R.; CAIUBY NOVAES, S. (Orgs.). *A experiência da imagem na etnografia*. São Paulo: Terceiro Nome, 2016. p. 127-150.

MINH-HA, T. T. Olho mecânico, ouvido eletrônico, e a atração da autenticidade. Tradução de E. Nazarian. In: BARBOSA, A.; CUNHA, E. T.; HIKIJI, R.; CAIUBY NOVAES, S. (Orgs.). *A experiência da imagem na etnografia*. São Paulo: Terceiro Nome, 2016.

PETTAN, S. Applied Ethnomusicology: bridging research and action. *Music and Arts in Action*, v. 2, n. 2, p. 90-93, 2010.

REYES, A. Urban Ethnomusicology Revisited. An assessment of its role in the development of its parent discipline. In: HEMETEK, U.; REYES, A. (Orgs.). *Cultural diversity in the urban area:* explorations in urban ethnomusicology. Viena: Institut für Volksmusikforschungund Ethnomusikologie, 2007. p. 15-25.

ROUCH, J. The camera and man. In: FELD, Steven. (Org.). *Jean Rouch:* Ciné-Ethnography. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003a, p. 29-46. (Visible Evidence)

ROUCH, J. On the vicissitudes of the self: the possessed dancer, the magician, the sorcerer, the filmmaker, and the ethnographer. In: FELD, S. (Org.). *Jean Rouch:* Ciné-Ethnography. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003b. p. 87-102. (Visible Evidence)

SHIPLEY, J. W. Selfie Love: public lives in an era of celebrity pleasure, violence, and social media. *American Anthropologist*, v. 117, n. 2, p. 403-413, 2015.

A música da diáspora africana e suas diferentes formas de incorporação ao projeto de identidade nacional: samba, tango e cucumbi

Denise Barata
Universidade do Estado do Rio de Janeiro
denisebarata@zoho.com

Lincoln Marques de Jesus
Universidade do Estado do Rio de Janeiro
lincolnma@hotmail.com

Thaíse Rezende Lima
Universidade do Estado do Rio de Janeiro
thaise-lima@live.com

Resumo: Este painel congrega pesquisas concluídas e em andamento de membros do Laboratório de Oralidade e Memória Africana e da Diáspora, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. A partir de estudos sobre a história africana e a história da escravidão, observamos práticas similares com destaque para as celebrações de coroação do Rei do Congo na América. Essas celebrações eram constituídas por diversos ritos compostos por música e dança. Com foco no final do século XIX e início do século XX, destacamos aqui três práticas celebratórias de coroação de reis: o cucumbi, que "desaparece" do Rio de Janeiro no final do XIX e que foi incorporado ao folclore; o samba e o tango, representantes de uma ideia de nação que se pautou pelo esquecimento da diáspora negra, transformados em gêneros musicais. As pesquisas aqui apresentadas relacionam música e história, propiciando a utilização do método comparativo histórico, por meio do uso de fontes tradicionais, tais como textos primários (especialmente periódicos), assim como uma bibliografia secundária sobre etnomusicologia, escravidão na América Latina e história da música e da África. Observando que a modernidade estabelece uma nova relação com essas celebrações, passando a percebê-las como estéticas, já desligadas da sua função original, buscamos entender como, nas primeiras décadas do século XX, o rito vira música ou folclore. Dessa forma, investigamos como essas práticas atuaram na construção da identidade nacional brasileira e argentina, dando ênfase ao processo de embranquecimento sonoro, sinal da persistência do racismo no continente.

Palavras-chave: Racismo. Música da diáspora africana. Indústria cultural. Folclore. Identidade nacional.

The African diaspora music rites and their different forms of incorporation in the national identity: samba, tango and cucumbi

Abstract: This panel includes both finished and in progress researches from the members of the Laboratory of Orality and African Memory and of the Diaspora, of Rio de Janeiro State University. Through the studies of African history and slave history, similar practices are observed, in particular the celebrations of the crowning of the King of Congo in the Americas. Those celebrations were constituted by a number of rituals that included primarily dance and music. With a focus on the final part of the 19th century and the beginning of the 20th century, we highlight here three celebratory practices of the crowning of the king: the "cucumbi", which "disappeared" from Rio de Janeiro in the end of the 19th century and was incorporated to the

folklore; the “samba” and the “tango”, representatives of the idea of a nation built on the forgetfulness of the black diaspora, transformed in musical genres. The researches here presented relate music and history, which makes the employment of the comparative historical method viable, through the use of traditional sources, such as primary texts (specially periodics), but also of a secondary bibliography concerning ethnomusicology, slavery in Latin America and the history of music and of Africa. With the knowledge that modernity establishes a new relationship with those celebrations, which are now perceived as a form of aesthetic, already far away from their original function, we seek to understand how, in the first decades of the 20th century, the ritual becomes music or folklore. That way, we investigate how those practices act in the construction of the national identity of Brazil and Argentina, with an emphasis on the process of the whitening of the sound, a signal of the persistence of racism in the continent.
Keywords: African diaspora music. Latin America. Cultural industry. Folklore. National identity.

A diáspora africana provocou, entre os séculos XVI e XIX, o deslocamento de mais de 12,5 milhões de africanos que foram escravizados nas Américas e na Europa.

> Quase metade dos africanos que cruzaram o Atlântico veio da África Central. Eles foram para todos os lugares: de Buenos Aires a Colômbia e Peru, ao vasto Caribe, assim como Suriname e as Guianas, e a região costeira dos Estados Unidos, de Nova Orleans a Nova Iorque, até alcançarem, finalmente, a Nova Escócia, no Canadá (VANSINA, 2009, p. 7).

Esse intenso trânsito simbólico estabeleceu uma cultura cheia de similaridades na América.

> Demonstra[n]do a conexão de eventos envolvendo africanos escravizados e seus descendentes nas Américas com determinados grupos étnicos e acontecimentos na África [...] sugerindo a revitalização de modelos existentes de análise da diáspora africana, especialmente nas dimensões culturais (THORNTON, 2003, p. 17).

Ao serem retirados da África, sem nenhuma bagagem material, esses sujeitos trouxeram seus corpos e suas vozes plenos de memória e aqui reconstruíram suas memórias não apenas com palavras, mas também com celebrações repletas de danças, músicas e ritos.

> Foi nessas festas e celebrações que os conhecimentos negros foram (e ainda são) materializados, quando os membros da comunidade se reúnem e relembram suas histórias. Dessa forma, concretiza-se um outro tipo de memória, que não se ocupa dos eventos excepcionais, mas que serve para manter a ordem estabelecida, confirmando a tradição, mantendo a unidade da comunidade e a sua ampliação. De uma forma ritualizada, essas práticas referenciam e recriam o sentido originário do grupo, quando colocam em tempo real a tradição que precisa ser atualizada para se manter (BARATA, 2012, p. 47).

Nessas celebrações, escravizados e seus descendentes conversavam e se conectavam com seus ancestrais, divinizando a criação. Para isto, desenvolveram rituais

complexos que exigiam, para a prática de cada ação realizada, uma invocação especial, que acontecia por meio de cantos, danças, sabores, vestimentas, adivinhações, acompanhados por instrumentos variados. Assim, a música era parte de um ritual e de uma totalidade que se relacionava, de uma forma extremamente complexa, com todas as outras ações que faziam parte do ritual.

Nas Américas, desde o século XVII, a população negra organizada em irmandades fazia festas para a coroação de seus reis por meio de cortejos, cantando e dançando pelas ruas. Essas festas foram proibidas pela polícia, mas os escravizados e seus descendentes encontraram brechas para driblar a proibição realizando-as em lugares distantes dos olhos da nobreza, fora do centro da cidade. Outras saídas foram encontradas: a associação destas celebrações com as festas católicas durante o ciclo de Natal que se encerrava no dia 6 de janeiro, no Dia de Reis. Em lugar da saudação aos três reis magos, repetia-se a coroação de Balthazar, o rei mago negro. Também aproveitando os jogos e brincadeiras do período de carnaval, continuavam a promover as cerimônias de coroação dos reis e os desfiles de seus séquitos pelas ruas do centro da cidade, como uma encenação carnavalesca, dando continuidade à realização de visitas entre as várias nações com suas embaixadas.

Ao se apropriarem dos espaços públicos, as celebrações dos escravizados e dos seus descendentes passaram a ser encaradas como um confronto simbólico. Integradas a outras práticas, as festas, músicas e danças negras foram consideradas selvagens e acabaram se transformando como forma de resistência.

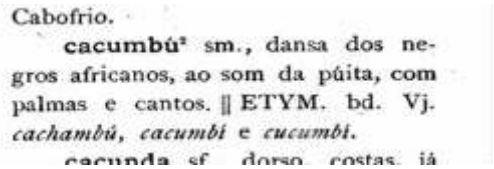
> Os viajantes europeus não entendiam e também sofriam com as atividades musicais dos trópicos. Não percebiam nada além de uma expressão sonora de anseios primitivos, portanto não merecedora de tratamento respeitoso. Enquanto ruídos, mesmo que talvez minimamente organizados, as sonoridades tropicais não deixavam de ser barulhentas e causadoras de desconforto. [...] Um som que seja familiar e as harmonias ocidentais – só estes são os elementos reconhecidos como agradáveis e com potencial de música. O século XIX ainda não entende as sonoridades "ex-acústicas" (exóticas) e não as reconhece como expressão cultural de peso. Nessa altura o som dos trópicos nada mais é do que barulho desagradável causado por homens primitivos ou por uma natureza exuberante, mas ruidosa (PINTO, 2008, p. 101).

Ao ocuparem as brechas deixadas nas festas populares dos senhores, os negros produziram "ganhos territoriais", por meio do aproveitamento dos pequenos espaços que encontravam na sociedade branca. Mesmo com todas as proibições e perseguições sofridas,

a população negra insistiu em colocar em circulação outra memória. Insistiu em realizar, nas ruas, festas plenas de músicas e danças que relembravam suas vidas na África.

1. Os cucumbis

Segundo o memorialista baiano Mello Moraes Filho (1844-1919), os cortejos do Cucumbi eram comuns nas províncias do Norte do Brasil no período do Entrudo e das festas de Natal e eram compostos por "grupos de negros, vestidos de penas, tangendo instrumentos rudes, dançando e cantando" (MELLO MORAES FILHO, 1979, p. 109).


Cabofrio.

cacumbú[2] sm., dansa dos negros africanos, ao som da púita, com palmas e cantos. ‖ ETYM. bd. Vj. *cachambú*, *cacumbi* e *cucumbi*.

cacunda sf., dorso, costas, iá

Figura 1: Descrição do significado da palavra Cucumbi.
Fonte: Anais da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro (SALVADOR; SOARES, 1889).

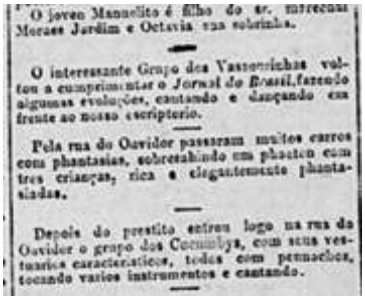
Essa foi a única referência que encontramos feita à puíta [1] como um dos instrumentos tocados nos cortejos dos Cacumbis. Foi o missionário protestante estadunidense, durante sua estadia na Bacia do Congo que nos informou sobre o *dingwinti*, um tambor de fricção, de um subgrupo *bakongo*, o que nos ajuda a pensar nos Cacumbis como cortejos fúnebres em seus primórdios.

> O dingwinti é o tambor do feiticeiro. Tudo o que se refere a ele é mistério. É o instrumento favorito do diabo no Congo [...]. Cria uma sensação mais intensa que qualquer outro membranofone do país; sugere as mais terríveis coisas concebidas pelos pagãos: morte, assassinato, veneno, suplicio e as horríveis aparições de fantasmas e duendes. É o único tambor que não se usa para diversões. Seu tom e seus ritmos parecem evocar a morte. Cada toque seu leva a mente o motivo de algum gênero de fantasma. O acirramento dos ânimos enquanto dura seu toque é enorme. Ninguém sabe quem toca. Vimos congos desmaiarem ao mero soar do dingwinti. É mil vezes mais impressionante que o dobrar fúnebre dos sinos na Inglaterra, pois não só significa o enterro do cadáver, como a aproximação da morte para um ou para vários, não se sabe para quem[2] (CLARIDGE, 1922, p. 239).

Ainda é o memorialista que nos informa que, no Rio de Janeiro, os Cucumbis eram parte do "préstito fúnebre dos filhos de reis africanos aqui falecidos" (MELLO MORAES FILHO, 1979, p. 109). Com letras que combinavam línguas africanas com versos em português, "seus reis e princesa [...], seus tamborins, seus *canzás*, que desenvolvem-lhes em torno de uma atmosfera tempestuosa e imitativa". Além dos instrumentos já citados,

Mello Moraes Filho destaca "os chequerês, os chocalhos, os tamborins, os adufos, os agogôs, as marimbas e os pianos de cuia" (ibidem, p. 110). Sempre armados de arco e flechas, os Cucumbis dançavam ao som de "seus instrumentos bárbaros" (ibidem, p. 111), desenvolvendo uma intensa ritualização composta por feitiços, batalhas e muitos versos improvisados.

Posteriormente, esses grupos passam a se autointitular como Cucumbis Carnavalescos, desfilando nos dias de carnaval na cidade do Rio de Janeiro, aproveitando a "liberdade" do carnaval para sair desfilando em cortejos pela Rua do Ouvidor[3].



O joven Manecito é filho do dr. Moraes Jardim e Octavia na soberba.

O interessante Grupo dos Vassourinhas voltou a cumprimentar o *Jornal do Brasil*, fazendo algumas evoluções, cantando e dançando em frente ao nosso escripterio.

Pela rua do Ouvidor passaram muitos carros com phantasias, sobresahindo um phaeton com tres crianças, rica e elegantemente phantasiadas.

Depois do prestito entrou logo na rua do Ouvidor o grupo dos Cucumbys, com suas vestuarios caracteristicos, todos com pennachos, tocando varios instrumentos e cantando.

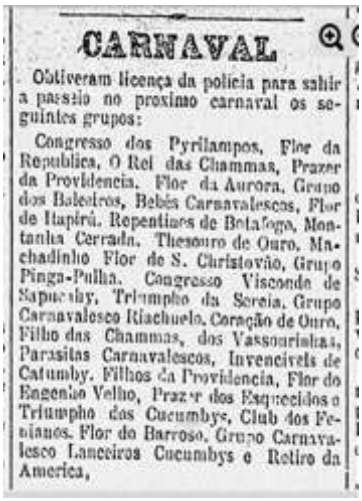
Figura 2: Artigo sobre a presença dos Cucumbis na Rua do Ouvidor.
Fonte: *Jornal do Brasil*, 27 de fevereiro de 1895.

Gradualmente, esses grupos passam a ser registrados nas páginas de vários jornais, que descrevem minuciosamente seus desfiles e suas formas de brincar o carnaval.

> O cortejo tem cerca de 20 pessoas e avança dançando e cantando sem parar. São homens, mulheres e crianças negros, vestidos de "índios": com cocares de penas, tacapes, lanças e escudos, levam cobras e lagartos – alguns vivos, outros empalhados. Carregada num andor vai à rainha, ricamente adornada, trajando manto e segurando cetro. Ao lado, vem o rei. Seus súditos tocam instrumentos pouco comuns para os habituais frequentadores da Rua do Ouvidor, no Centro do Rio de Janeiro: agogôs, chocalhos e tambores. Cantam numa língua ainda menos comum. Mas é carnaval! A Corte está passando e uma frase fica clara para todos os presentes: "A África sempre foi livre", cantam os membros do grupo Cucumbis Africanos (*Jornal do Comércio*, 24 de fevereiro de 1884, Biblioteca Nacional, Seção de Periódicos).

O controle do Carnaval estava incluído no plano de "modernização" do período Republicano. Buscavam romper as marcas que a presença negra estava deixando na festividade, exaltando a participação das Grandes Sociedades Carnavalescas, como os Democráticos, Fenianos e Tenentes do Diabo, que buscavam reproduzir o modelo europeu de brincar carnaval. A tática republicana não foi a proibição desses grupos, mas o controle dos cortejos dos Cucumbis, por meio da a ordenação dos desfiles de acordo com as regras

estabelecidas do carnaval carioca, incluindo, principalmente, as negociações com a polícia para ocuparem aquele espaço.



CARNAVAL

Obtiveram licença da policia para sahir a passeio no proximo carnaval os seguintes grupos:

Congresso dos Pyrilampos, Flor da Republica, O Rei das Chammas, Prazer da Providencia, Flor da Aurora, Grupo dos Baleeiros, Bebés Carnavalescos, Flor de Itapirú, Repentistes de Botafogo, Montanha Cerrada, Thesouro de Ouro, Machadinho Flor de S. Christovão, Grupo Pinga-Pulha, Congresso Visconde de Sapucahy, Triumpho da Sereia, Grupo Carnavalesco Riachuelo, Coração de Ouro, Filho das Chammas, dos Vassourinhas, Parasitas Carnavalescos, Invencivels de Catumby, Filhos da Providencia, Flor do Engenho Velho, Prazer dos Esquecidos e Triumpho dos Cucumbys, Club dos Fenianos, Flor do Barroso, Grupo Carnavalesco Lanceiros Cucumbys e Retiro da America,

Figura 3: Artigo sobre autorização para desfile dos Cucumbis no carnaval.
Fonte: *A Gazeta de Notícias*, 21 de fevereiro, 1895[4].

Os Cucumbis representaram tentativas de recriação dos reinos da África Central por meio da ocupação do espaço público e de negociações com as elites tanto imperiais como republicanas. Suas memórias foram permanentemente reinventadas, seus ritos transformados, para que seus mitos continuassem a ser celebrados pelas ruas do Rio de Janeiro.

2. O tango

Os primeiros africanos chegaram à bacia do Rio da Prata no final do século XVI por meio do tráfico negreiro, na condição de escravizados, desembarcando principalmente no porto de Buenos Aires, capital do Vice-Reino do Rio Prata (ANDREWS, 1989, p. 72). Alguns autores apontam que, no final do século XVIII, esta população totalizava cerca de 50% da população rural e cerca de 40% da população da capital Buenos Aires (FREIXA, 2013, p. 15).

Para se reterritorializarem, os africanos escravizados, assim como seus descendentes, constituíram várias organizações comunitárias (ANDREWS, 1989, p. 167) e aqui damos destaque para as Irmandades Leigas. A primeira da qual temos registro foi na cidade de Buenos Aires, em 1772, na Igreja de La Piedad, que teve como patrono o rei negro

Baltasar. (ibidem, p. 168). No final do período colonial, estes grupos já possuíam visibilidade sociopolítica tanto que solicitaram, ao vice-rei, permissão para realizarem seus bailes, ritos e danças públicas regulares. Ao terem seu pedido rejeitado, os membros da Nação do Congo compraram uma casa com dinheiro próprio, tornando-se assim a primeira Nação a ter uma sede central.



Foto 1: Candombe da Nação do Congo Aungunga.
Fonte: Óleo de Martín L. Boneo. Buenos Aires, 1838.

Mesmo havendo o cerceamento quanto aos lugares específicos para reunirem e realizarem seus bailes, onde se encontravam diferentes nações africanas, estes locais eram controlados e muitas vezes proibidos pela ordem política (ROSSI, 2001, p. 54). Estes bailes, onde o tango era tocado e dançado, eram frequentados, sobretudo, por negros e, por isso, não eram bem-vistos por setores da elite, que consideravam as danças muito libertinas[5].



Foto 2: Desenho de negros dançando o tango.
Fonte: *La Ilustración Argentina*, Buenos Aires, 30 de novembro de 1882, p. 151.

Ao final da década de 1900, o tango foi apropriado pela burguesia portenha, deslocando-se dos salões dos descendentes de escravizados e pobres para os salões da classe média sendo, posteriormente, exportado como o gênero musical representante da nação

argentina. Para isto, o tango teve modificadas sua coreografia, seus instrumentos, seu andamento e os locais dos bailes. Das periferias e dos guetos para os salões nobres, o tango configura-se como o gênero música branco e civilizado, mantenedor de tradição europeia.

3. O samba

Das batucadas que aconteciam nos fundos de quintal em várias partes do território nacional ao som de instrumentos percussivos e cordas, acompanhando refrãos cantados pelos participantes e pelos versos improvisados em desafios intensos, o samba trilhou um longo caminho até ser considerado como o símbolo da identidade nacional brasileira.

O samba, para se tornar um gênero musical nacional, precisou "civilizar-se", por meio de acréscimos das memórias sonoros europeias – já que tudo que fizesse recordar o passado escravista era considerado selvagem. Só assim ele pode ser incluído nesta "síntese" chamada identidade nacional. Assim, para ser selecionado como "símbolo" do Brasil, ele abandonou o improviso, destacou as vozes próximas do bel-canto europeu, reduziu a presença dos instrumentos percussivos, relegou a um segundo plano as vozes e os corpos que mantinham vivas as memórias da escravidão.

A "brasilidade" que se construiu enquanto unidade não foi uma "autenticidade", mas um esquecimento das formas de comunicação negro-brasileiras. O que ficou foi a valorização do sentido, de uma voz que precisa explicar e conscientizar, de um corpo que não fala, e um elogio ao que se fixa e que exclui o transe (BARATA, 2012, p. 89).

Enders (2002, p. 267) afirma que, por volta de 1940, a música negra deixa de ser bárbara e exótica para tornar-se uma expressão da alma brasileira, uma manifestação que pode ser mostrada aos estrangeiros.

> Os responsáveis pela política cultural do regime [Estado Novo] analisam as manifestações das escolas de samba como uma expressão bruta, a qual, uma vez desembaraçada de sua ganga primitiva e uma vez polida, pode servir de instrumento pedagógico para o uso das massas. Um artigo de Cultura Política – a revista da intelligentsia oficial – explica em 1941 que, apesar do caráter indecente, feio e cacofônico do samba, é possível emendá-lo e civilizá-lo. [...] (ENDERS, 2002, p. 255).

Em função do exposto, a cultura negro-brasileira, em uma dura batalha pela sua continuidade simbólica, alçou novas formas de comunicação, realizando acordos e negociações, que levaram muitas vezes a descaracterizações e expropriações, mas sem a perda de seu fundamento.

Mesmo tendo sua visibilidade (para fora da comunidade) restrita ao período carnavalesco, especialmente ao dia do desfile no Sambódromo; as escolas de samba são ainda uma presença simbólica de uma ideia de África no Brasil.

> O Brasil está repleto de exemplos de reconfiguracão cultural. Assim, a porção de elementos da África Ocidental e da África das culturas bantus é diferente de acordo com a região e mesmo com a manifestação em si. Mesmo assim, quando cheguei aqui há mais de trinta anos, espantei-me diversas vezes com o quão pouco se considerava a importância das culturas bantus para os folguedos como congada de São Paulo e de Minas Gerais, ou a marujada na Bahia. Em especial em relação a esta última, os autores subestimavam a porção africana justamente por acreditarem que essa manifestação representasse unicamente um auto português (em torno do marinheiro). Justo a *corporalidade* dessas manifestações já indica de onde provêm as suas bases conceituais. Para nós do grupo Kachamba não restava dúvida de que sua origem histórica se encontrava na África central. Constatar que a marujada é portuguesa é tão equivocado quanto dizer que uma ópera de Verdi (*Aida*) seja egípcia ou um drama de Shakespeare, italiano (KUBIK, 2008, p. 97).

Ainda que as porta-bandeiras e os mestres-salas que carregam as bandeiras e as cores de cada nação e de seus territórios, não sejam mais os reis e as rainhas do Congo, as escolas de samba se afirmaram como espaços de sociabilidade das comunidades negras periféricas onde corpos, vozes e sonoridades afirmam outras formas de pensar e agir; extrapolando a função de produção de um desfile carnavalesco. Elas são, ainda no século XXI, mesmo com todas as interferências da indústria cultural, se contrapõem às formas hegemônicas de pensar e fazer música.



Foto 3: Casal de mestre-sala e porta-bandeira do GRES Portela em 1962.
Fonte: Agência O Globo/Arquivo[6].

4. (In)Conclusões efêmeras...

A busca pela identidade nacional passa pela invenção da memória social. E esta invenção se faz em um ringue, com várias lutas e em vários rounds, em uma busca pela introdução de fatos na memória coletiva. E assim, textos são criados, transmitidos, traduzidos na memória, enquanto outros são esquecidos, como forma de garantir a sobrevivência e a dominação de grupos e classes sociais.

O medo da participação negra na instauração de fatos na memória e na construção da paisagem sonora nacional fez com que os ideólogos do estado-nação buscassem eliminar ou "refinar" os elementos de suas culturas. O que não foi "refinado" passou a compor o campo do folclore, sendo difundido regionalmente.

No caso dos cortejos de Cucumbi no Rio de Janeiro, deixamos de ter notícias deles pela imprensa no final do século XIX. Com nomes semelhantes e práticas diferentes das relatadas nos periódicos consultados, podemos assistir o Cacumbi no Sergipe, Santa Catarina e Rio Grande do Sul confinados em um campo onde ele foi associado ao folclore e suas as reminiscências a um passado imemorial e fadadas consequentemente ao desaparecimento; mas, paradoxalmente, portadores de uma essência que era preciso preservar. Destituídos de toda sua complexidade social e política e rejeitados pela indústria cultural, o Cucumbi, passa ao campo folclórico, já que não se adaptou, não se civilizou – em outras palavras não deixou permear pela cultura europeia.

A tentativa de construção de um signo nacional se deu em um campo pela preservação de uma ideia de alma popular, que se apresentava como fixa, cristalizada e homogênea. No caso do Samba e do Tango, foram feitas várias negociações até que eles se constituíssem como símbolo da identidade nacional.

De práticas ritualísticas, o Cucumbi, o Tango e o Samba foram considerados pelo olhar europeu como momentos de um lazer selvagem da população escravizada, provocando temor e preocupação. As festas ou reuniões familiares, onde se entrecruzaram bailes e temas religiosos, ressignificaram as formas de sociabilidade, para continuarem a saudar, reverenciar e relembrar os ancestrais. Respondendo às perseguições e proibições, a população negra transforma suas tradições, ocupando brechas nas festas urbanas dos brancos.

Se até início do século XX, estas práticas simbólicas tinham a função de reverenciar seus ancestrais, onde todos os objetos presentes exerciam funções ritualísticas; a difusão na indústria cultural vai estabelecer uma nova relação com esses objetos. Agora as vozes, os corpos, os instrumentos, as músicas são percebidos dentro de uma função estética, desligados da função ritualística. Função estética que pensa o belo como o que se aproxima do padrão europeu. Assim, o tango e o samba tornam-se música e o Cucumbi integra o folclore nacional.

5. Referências bibliográficas

ANDREWS, G. R. *Los afroargentinos de Buenos Aires 1800-1900.* Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1989.

BARATA, D. *Samba e partido alto:* Curimbas do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2012.

CLARIDGE, G. C. *Wild bush tribes of tropical Africa:* an account of adventure & travel amongst pagan people in tropical Africa. London: Seeley Service, 1922.

ENDERS, A. *A História do Rio de Janeiro.* Rio de Janeiro: Gryphus, 2002.

FREIXA, O. N. La raíz afro negada en Argentina. Un repaso por la formación del tango. *África Fundación Sur – Revista digital*, 2013. Disponível em: <http://www.africafundacion.org/IMG/pdf/FREIXA_-_Origen_del_tango_argentino-.pdf>. Acesso: 28/12/2018.

KAZADI WA MUKUNA. *Contribuição Bantu na Música Popular Brasileira:* perspectivas etnomusicológicas. São Paulo: Terceira Margem, 2000.

KUBIK, G. Pesquisa musical africana dos dois lados do Atlântico: algumas experiências e reflexões pessoais. *Revista USP*, São Paulo, n. 77, p. 90-97, maio 2008. Disponível em <http://www.revistasusp.sibi.usp.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-99892008000200008&lng=pt&nrm=iso>. Acesso: 8/10/2012.

MELLO MORAES FILHO, A. J. *Festas e tradições populares do Brasil.* São Paulo: Edusp/Editora Itatiaia, 1979.

PINTO, T. O. Ruídos, timbres, escalas e ritmos: sobre o estudo da música brasileira e do som tradicional. *Revista USP*, São Paulo, n. 77, p. 98-111, maio 2008. Disponível em: <http://www.revistasusp.sibi.usp.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-99892008000200009&lng=pt&nrm=iso>. Acesso: 8/10/2012.

ROSSI, V. *Cosas de negros.* Buenos Aires: Alfaguara, 2001 [1926].

SALVADOR, V.; SOARES, A. J. M. Anais da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro – 1885-1886. Volume XIII (Fascículo n. 1). Ed. Typ. G. Leuzinger & Filhos. Rio de Janeiro, 1889. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=402630&pesq=cucumbi&pasta=ano%20188>. Acesso: 14/1/2019.

THORNTON, J. *A África e os africanos na formação do mundo atlântico, 1400-1800.* Rio de Janeiro: Campus, 2003.

VANSINA, J. Prefácio. In: HEYWOOD, L. M. (Org.). *Diáspora negra no Brasil.* São Paulo: Contexto, 2009. p. 7-9.

Notas

[1] De uma forma geral, a puíta é um tambor de fricção.

[2] Tradução livre.

[3] Citada em diversos romances do final do século XIX, a Rua do Ouvidor era o ponto de encontro da sociedade carioca. As lojas exibiam a moda europeia, além dos tecidos de linho e chapéus. Só mesmo no período do carnaval é que a população negra pode, coletivamente, ocupar esse espaço.

[4] CARNAVAL. *A Gazeta de Notícias,* 21 de fevereiro. 1895. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=103730_03&pesq=cucumby>. Acesso: 14/1/2019.

[5] Para além dos tambores, em plano principal, tem-se em segundo plano dois homens tocando mazacallas (idiofone de golpe indireto, de sacudir, composto por um cabo de madeira que tem em sua extremidade distal entre um e três copos de estanho, cada um formado por dois troncos de cone unidos por sua base, contendo seixos, sementes e/ou pequenos objetos de metal).

[6] Disponível em: <https://oglobo.globo.com/rio/carnaval/carnaval-das-decadas-de-40-60-3873798>.

Encontro de Saberes na universidade: Sons e ruídos de uma experiência decolonial

Edilberto José de Macedo Fonseca
Universidade Federal Fluminense
edilbertofonseca@id.uff.br

Julia Santos Cossermellide Andrade
Universidade do Estado do Rio de Janeiro
juliadeandrade@gmail.com

"Todo espaço de certeza é um espaço de morte, pois anula qualquer possibilidade de transformação".
Babalorixá Carlos Buby

Resumo: Trazemos uma reflexão sobre a presença da *decolonialidade* na academia nas disciplinas oferecidas pela Universidade Federal Fuminense dentro da experiência do Encontro de Saberes nos anos de 2017/2018. Partindo de um panorama do tema no campo etnomusicológico e tomando a sala de aula como campo etnográfico, traremos os depoimentos discentes como elemento de relativização dos cânones epistemológicos acadêmicos consagrados, segundo referenciais teóricos da pedagogia decolonial.

Palavras-chave: Etnomusicologia. Pedagogia decolonial. Encontro de Saberes.

1. Introdução

A fala que trazemos na epígrafe é desconcertante. Despir-nos de nossas certezas é uma tarefa dificílima, pois o cotidiano acadêmico está comprometido em eliminar dúvidas em nome de enraizadas convicções. É possível conceber a prática educativa contemplando diferentes visões de mundo simultaneamente? Como outras epistemologias seriam capazes de possibilitar transformações na vida universitária? Esse texto deseja debater essas questões à luz da experiência vivida na UFF há dois anos, como uma tentativa de construção de uma pedagogia decolonial. Inicialmente discutiremos as visões de mundo apoiadas na chamada *colonialidade* e sua herança cultural, política e acadêmica. Num segundo momento apresentaremos projeto Encontro dos Saberes (doravante ES), implantado em várias universidades do continente, e, finalmente, trataremos das aulas como vivências e da sala de aula como espaço etnográfico, refletindo sobre as práticas musicais vividas junto à mestras e mestres "não acadêmicos".

2. Colonialidade como herança cultural

A *colonialidade* não se confunde com *colonialismo,* dominação política e econômica expressa na relação entre metrópole e colônias, e processo histórico que ocorreu na América Latina e nos países africanos entre os séculos XIX e XX. A colonialidade é a herança deste processo que não termina com o colonialismo.

> Longe de ser algo irrelevante, a colonialidade é um resíduo irredutível da nossa formação social e está arraigada em nossa sociedade. Manifestando-se das mais variadas maneiras em nossas instituições políticas e acadêmicas, nas relações de dominação/opressão, em nossas práticas de sociabilidade autoritárias, e nossa memória, linguagem, imaginário social, em nossas subjetividades e, consequentemente, na forma que produzimos conhecimento (CRUZ, 2017, p. 15).

A chamada corrente *pós-colonial* ou *des/de-colonial* têm produzido estudos que reafirmam epistemologias cultivadas em países do sul, periféricos, pobres e vistos como não centrais. Propõem que a intenção do colonizador sempre será eliminar as muitas formas de saber, viver e conhecer desses povos, substituindo-as pelas do dominador. Essa violência epistêmica se espraiou na esfera social e cultural e, particularmente no âmbito acadêmico, tomou formas de dominação agudas e veladas. A colonialidade, marcada pelo *eurocentrismo*[1], se baseia simultaneamente em duas certezas: primeiramente, na ideia de uma "evolução" unívoca da humanidade, tendo na civilização europeia a etapa mais avançada deste processo. A segunda é a existência de diferentes "raças", sendo as europeias as mais preparadas e modernas. Para Boaventura de Souza Santos, o eurocentrismo está pautado numa *monocultura do tempo linear* (2000, p. 247) ao compreender a história como tendo direção e sentido únicos, organizando a totalidade do espaço e do tempo de todos os povos a partir de uma grande narrativa universal comum, sendo os saberes não "brancos" e "europeus" colocados numa escala temporal pretérita. No entanto, a proposta não é negar a contribuição dada pela cultura, artes e pensamento europeu, pois historicamente ela estruturou nossas relações sociais, mas apontar a existência de outras maneiras de pensar e viver, formas que mereçam ser contempladas no ambiente acadêmico.

A etnomusicologia conta também com mais de uma década de trabalhos, pesquisas e desencontros da colonialidade, tendo ensejado publicações para o tema[2] (ver TITON, 1992; SHEEHY, 1992; TUGNY; QUEIROZ, 2006; PETTAN, 2008). Discutindo o papel da decolonialidade, os etnomusicólogos Luiz Chávez e Russell P. Skelchy (2016) se perguntam se "existem formas alternativas de se envolver com etnografia que facilitem maior

responsabilidade e representação das comunidades com as quais trabalhamos?". Esses e outros trabalhos apontam para a perspectiva comum de busca de uma maior cumplicidade nos processos de troca de saberes entre acadêmicos e "nativos", só sendo de fato decolonial a relação que transformar a relação sujeito/objeto em uma sujeito/sujeito (CAMBRIA; FONSECA; GUAZINA, 2016). Contudo, como pedagogias decoloniais, como a do ES, poderiam transformar a percepção sobre fenômenos sonoro-musicais num processo de pesquisa e aprendizagem?

3. O Encontro de Saberes da/na Universidade Federal Fluminense

O ES[3] surge como um desdobramento da política de cotas que diagnosticou que, além da necessidade de vagas para estudantes oriundos de comunidades tradicionais, negras, indígenas e quilombolas, era necessário contar também com seus mestres e mestras[4] como docentes nas universidades. Além dos trabalhos contracoloniais de Franz Fanon, Aníbal Quijano, Enrique Dussel e Edgardo Lander, entre outros, no campo educacional Paulo Freire e Orlando Fals-Borda produziram experiências pedagógicas transformadoras nesse sentido, influenciando práticas educacionais pelo mundo (SMITH, 1999; WALSH, 2017).

Há hoje um conjunto de iniciativas que aponta para a dupla inclusão proposta pelo ES: das artes e práticas tradicionais nos currículos acadêmicos e o dos mestres e mestras como docentes nas aulas oferecidas[5]. A proposta parte de quatro desafios. O primeiro é *político* e diz respeito à quebra de um modelo estrutural de exclusão étnico-racial que priva do ambiente acadêmico parcela significativa das camadas populares. Um segundo desafio é *institucional*, visto que esses saberes não encontram mecanismos de legitimação que os permitam ocupar os espaços institucionais acadêmicos. Mestres de capoeira ou de jongo, por exemplo, não tendo formação acadêmica não encontram expedientes institucionais que os permitam ministrar aulas nesses espaços. O terceiro é *pedagógico* e visa inserir nos currículos acadêmicos outros modos de conhecer, sentir, fazer e vivenciar, fazendo das aulas uma experiência pluriepistêmica, a partir das cosmovisões, ciências e saberes indígenas, negros e das populações tradicionais. Nesse sentido, o ES propõe outra relação em sala de aula, entre professores, e dos estudantes e com seus próprios corpos, em oposição aos atuais que focam em uma produção de caráter "fabril, anônima e eficientista de conhecimentos acadêmicos seriados e desapaixonados" (CARVALHO; FLÓREZ FLÓREZ, 2014, p. 141), que apartam

emoção, intuição, sensibilidade e corporalidade do processo de ensino-aprendizagem. O quarto desafio é *epistêmico*, reafirmando o caráter multirreferencial, multidimensional e multiescalar dos saberes complexos apresentados pelas populações tradicionais, possuindo fontes variadas de produção e legitimação, além de rechaçarem qualquer lógica unívoca (CARVALHO; FLÓREZ FLÓREZ, 2014). O intuito é fazer do ES território de acolhimento das diversidades epistêmicas, de outras lógicas e sistemas, mesmo que isso se mostre um processo conflituoso ou mesmo impossível, já que alguns sistemas tradicionais são irredutíveis à lógica moderna eurocêntrica que domina a academia.

Desde 2016, o "Grupo de Estudos Encontro de Saberes da/na UFF"[6], têm promovido ações integradas como rodas de conversas, participação em eventos universitários e viagens de campo, entre outras atividades. Nesse artigo focamos nas avaliações dos discentes participantes dos módulos *Terreiro* e *Jongo* das disciplinas oferecidas em 2017 e 2018, sobre práticas musicais de matriz africana, com o mestre *Ogã* Kotoquinho[7] e os jongueiros Jefinho[8], Rogério[9] e Fatinha[10], cujos impactos pedagógicos produzidos no contato com os mestres, podem ser bem percebidos.

O objetivo foi dialogar com os saberes dos Povos de Terreiro, por meio da linguagem dos tambores, dos cantos e das danças. As aulas abordaram as trajetórias dos mestres, personagens que lhes foram referenciais, a relação deles com a crescente espetacularização dessas tradições e a especificidade da filiação deles a determinadas *nações* africanas. Os discentes puderam ter contato com os tambores da orquestra ritual, seus toques e ritmos, as rezas e os relatos sobre as festas e rituais mais importantes. Vivenciaram práticas corporais e coreográficas das danças, compreendendo seus contextos simbólicos e relações com os mitos. Debatemos o polimatismo desses mestres e suas relações com outras práticas afro-brasileiras, como o *afoxé*, os *sambas de roda* e também a *capoeira* pelas quais transitam. Em 2018, visitamos por dois dias o Quilombo São José da Serra no município de Valença/RJ, como trabalho de campo, conhecendo o Jongo em seu contexto original, entendendo as questões políticas enfrentadas pela comunidade para manter viva suas tradições[11].

As avaliações produzidas pelos estudantes sobre o curso revelam um pouco do giro epistemológico alcançado. Os formatos apresentados foram variados, indo de performances a relatos de experiência, passando por poemas e incluindo até trabalhos em

formato acadêmico tradicional. A estudante R.R.[12] de Antropologia, avaliou a disciplina por meio de uma carta endereçada à própria disciplina.

> Querida Disciplina,
> Escrevo essa carta para que saiba que verdadeiramente tenho aprendido muito com você. De início pode parecer demasiado romantizada, mas a intenção aqui não é essa. A intenção é demostrar todos os atravessamentos e encontros que você me proporcionou, perpassando toda uma história pessoal que não pode ser anulada e necessidades subjetivas tidas a partir do descontentamento com a estrutura acadêmica e até mesmo escolar, até então. [...]
> A ligação que senti com o mais velho, Seu Manoel [jongueiro], é inexplicável. Ao entrar em sala e me deparar com uma figura forte, bem mais velha, com sua vestimenta branca e sua bengala característica, falando com uma voz mansa, compartilhando suas histórias de vida e ainda cobrando responsabilidade da nossa parte, foi uma experiência inesquecível. Assim, por um combinado feito anteriormente, saímos de sala para o "fazer", ou seja, a vivência prática daquilo que estava sendo ensinado. Fomos colocar os pés na grama, em frente ao mar, em plena orla da UFF, com tambores a tocar, palmas, muitos sorrisos, danças acanhadas. [...] Foi um momento de muita paz em que absorvi e compreendi aquilo que os mestres queriam passar. A liberdade que o jongo proporcionava aos nossos ancestrais ainda que escravizados. Não acredito que esse entendimento seria atingido apenas por palavras, leituras de textos. Eu vivi. Eu senti. Eu compreendi (R.R., Caderno de Avaliações, 2018).

A estudante A.N.C., também da Antropologia, afirma que o contato com esses mestres traz "ensinamentos que vão muito além das palavras que proferem, que já são grandíssimas, e carregadas de muitas experiências, de saberes vinculados a vivências, de propriedade e de uma força muito além da simples fala" (2018, p. 14). As aulas procuram sempre integrar os sentidos à experiência pedagógica, o que pode ser percebido no depoimento de E.M. do curso de Letras, quando relata que "o aroma que preenchia a sala de aula durante as exposições e clara sintonia entre os diálogos ocorridos foram tão naturalmente e harmoniosamente assimilados que fica difícil traduzir em palavras" (E.M., 2018, p. 22).

4. Considerações finais

O ES é uma experiência que pretende fazer também da sala de aula território de prática etnográfica sobre modos de transmissão de práticas, saberes e fazeres tradicionais. As avaliações discentes vieram confirmar que há hoje uma enorme insatisfação com o modo com a academia lida com a produção de conhecimento, que se dá de forma hierarquizada, monolítica e unívoca. A proposta, decolonial, pretende que a universidade possa abrigar outros fazeres musicais, contando com os corpos de seus detentores como sujeitos ativos nessa transmissão.

5. Referências bibliográficas

CACCIATORE, O. G. *Dicionário de cultos afro-brasileiros*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1988.

CADERNO DE AVALIAÇÕES. Universidade Federal Fluminense, 2018.

CAMBRIA, V.; FONSECA, E.; GUAZINA, L. "With the People": Reflections on Collaboration and Participatory Research Perspectives in Brazilian Ethnomusicology. *The World of Music* (new series), v. 5, n. 1, p. 55-80, University of Göttingen, Germany, 2016.

CARTA DA TRANSDISCIPLINARIDADE. Cetrans. Disponível em: <*cetrans.com.br/assets/docs/CARTA-DA-TRANSDISCIPLINARIDADE1.pdf*>. *Acesso: jan. 2019.*

CARVALHO, J. J.; FLÓREZ FLÓREZ, J. Encuentro de Saberes: proyecto para decolonizar el conocimiento universitario eurocéntrico. *Revista Nómadas*, n. 41, p. 131-147, Universidad Central, Bogotá, Colombia, oct. 2014.

CHAVES, L.; SKELCHY, R. Decolonizable space in ethnomusicology. *Ethnomusicology Review*, v. 21, 2016. Disponível em: <https://www.ethnomusicologyreview.ucla.edu/content/decolonizable-spaces-ethnomusicology>. Acesso: jan. 2019.

CRUZ, V. C. Geografia e pensamento descolonial: notas sobre um diálogo necessário para a renovação do pensamento crítico. In: CRUZ, V. C.; OLIVEIRA, D. A. (Orgs.). *Geografia e giro descolonial:* experiências, ideias e horizontes de renovação do pensamento crítico, v. 1. 1. ed. Rio de Janeiro: Letra capital, 2017. p. 15-36.

INCTI. INSTITUTO NACIONAL DE TECNOLOGIA DA INCLUSÃO. Brasília, s.d. Disponível em: <http://www.inctinclusao.com.br/encontro-de-saberes/encontro-de-saberes>. Acesso: jan. 2019.

LANDER, *E*. *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais*, *perspectivas latino-americanas*. Buenos Aires: CLACSO, 2005.

PETTAN, S. Applied Ethnomusicology and Empowerment Strategies: Views from Across the Atlantic. *Muzikološki Zbornik/Musicological Annual*, v. 44, n. 1, p. 85-99, 2008.

SANTOS, B. S. Para uma sociologia das ausências e uma sociologia das emergências. *Revista Crítica de Ciências Sociais* [Online], n. 63, 2002. Disponível em: <https://journals.openedition.org/rccs/1285?lang=fr>. Acesso: jan. 2019.

SEM StudentsNews. The Society for Ethnomusicology, 2016. Disponível em: <https://ethnomusicology.site-ym.com/resource/group/dc75b7e7-47d7-4d59-a660-19c3e0f7c83e/publications/SEMSN12.2.pdf>. Acesso: jan. 2019.

SHEEHY, D. A few notions about Philosophy and Strategy in applied Ethnomusicology. *Ethnomusicology*, v. 36, n. 3, 1992.

SMITH, L. T. *Decolonizing Methodologies: Research and Indigenous Peoples*. London: Zed Books, 1999.

TITON, J. T. Music, the Public Interest, and the Practice of Ethnomusicology. *Ethnomusicology*, v. 36, n. 3, p. 315-322, 1992.

TUGNY, R.; QUEIROZ, R. C. (Orgs.). *Músicas africanas e indígenas no Brasil*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

WALSH, C. *Pedagogías Decoloniales:* Prácticas Insurgentes de resistir, (re)existir y (re)vivir. Quito: Editora Abya-Yala, 2017. (Serie Pensamiento Decolonial)

Notas

[1] Adotamos o conceito de Aníbal Quijano: "o nome de uma perspectiva de conhecimento cuja elaboração sistemática começou na Europa Ocidental antes de meados do século XVII, ainda que algumas de suas raízes sejam sem dúvida mais velhas, ou mesmo antigas, e que nos séculos seguintes se tornou mundialmente hegemônica percorrendo o mesmo fluxo do domínio da Europa burguesa. Sua constituição ocorreu associada à específica secularização burguesa do pensamento europeu e à experiência e às necessidades do padrão mundial de poder capitalista, colonial/moderno, eurocentrado, estabelecido a partir da América" (QUIJANO, apud LANDER, p. 115).

[2] Em 2007, 44 etnomusicólogos de todo o mundo formaram, dentro do International Council for Traditional Music, o Grupo de Estudo sobre Etnomusicologia Aplicada, tendo a definiu como: "Etnomusicologia Aplicada é a abordagem guiada por princípios de responsabilidade social, que amplia o usual objetivo acadêmico de ampliar e aprofundar o conhecimento e a compreensão para resolver problemas concretos e para trabalhar dentro e fora de contextos acadêmicos típicos" (<http://www.ictmusic.org/grupo/applied-ethnomusicology>. Acesso: 25/5/2012). Em 2016, no encontro anual da Society for Ethnomusicology, ocorrido na Universidade do Havaí, teve destaque a publicação "Decolonizando a Etnomusicologia".

[3] O projeto "Encontro de Saberes, proposto em 2011 pelo antropólogo José Jorge de Carvalho da Universidade de Brasília, é um projeto estruturante do Instituto Nacional de Ciência e Tecnologia de Inclusão no Ensino Superior e na Pesquisa (INCTI), que resulta de uma parceria estabelecida junto à Universidade de Brasília (UnB), ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), ao Ministério da Ciência, Tecnologia e Inovação (MCTI), ao Ministério da Educação (MEC) e ao Ministério da Cultura (MinC) – sendo o último o órgão financiador da proposta, bem como um aliado fundamental desde a sua criação. O projeto atende também à meta proposta pela Câmara Interministerial de Educação e Cultura, criada em 2006 e regulamentada pela Portaria Normativa Inter-ministerial n. 1 de 04 de outubro de 2007, de incorporar os mestres de ofício e das artes tradicionais nos vários níveis de ensino" (INCTI, s.d.).

[4] Dentro da proposta do ES "a figura do mestre aproxima-se mais da definição japonesa de sensei, título que pode ser atribuído aos professores universitários e cientistas e também aos mestres das artes e tecnologias tradicionais, como o bunraku (teatro de bonecos), o noh (teatro de máscaras), entre outros mestres a quem cabem o duplo significado de ser 'aquele que sabe e aquele que ensina'. Portanto, contrariando os parâmetros do mundo acadêmico, em que o pesquisador e o professor – ou seja, quem produz e quem reproduz o conhecimento – costumam percorrer trajetórias diferentes, [...] correspondem àqueles que concentram, no âmbito da sua comunidade, ambos os aspectos" (INCTI, s.d.).

[5] Para um mapa completo da proposta, ver: <http://www.inctinclusao.com.br/encontro-de-saberes/expansao-do-encontro-de-saberes>.

[6] A criação do GE articulou docentes e discentes de vários institutos que já desenvolviam atividades de mestres dos saberes tradicionais de forma isolada, como o Pontão de Cultura do Jongo da UFF, com longa atuação junto às comunidades. Atuam hoje no GE docentes e discentes do Instituto de Psicologia, Instituto de Artes e Comunicação Social, Faculdade de Educação, Centro Universitário de Rio das Ostras, Instituto do Noroeste Fluminense de Educação Superior, bem como integrantes de grupos e movimentos sociais e/ou de comunidades tradicionais.

[7] Osvaldo Sena é baiano neto de Margarida Ferreira, Mãe Odessi do Ijexá, filha de dona Julia Bugan da Língua de Vaca, confirmado ogan em 22/07/1967. É Conselheiro Cultural do Estado do Rio de Janeiro, Presidente da Associação dos Afoxés e Dança África do Rio de Janeiro e Diretor Nacional dos Afoxés, Presidente de Honra do Afoxé Filhas de Gandhi/RJ. Cantor, compositor e percussionista é mestre de capoeira, tendo sido aluno de mestre Alfredo e mestre Canjiquinha, capoeira Aberre.

[8] Jeferson Alves de Oliveira é liderança jongueira da comunidade do Tamandaré, em Guaratinguetá/SP, na Rede de Lideranças Jongueiras do Sudeste e no Pontão de Cultura do Jongo/Caxambu/UFF. Integra a Associação Quilombolas do Tamandaré, que desenvolve ações de salvaguarda do Jongo.

[9] Paulo Rogério da Silva é liderança jongueira da comunidade de Miracema/RJ, na Rede de Lideranças Jongueiras do Sudeste e no Pontão de Cultura do Jongo/Caxambu/UFF. Integra a Associação Senzala Caxambu de Miracema (ASCAMI) na cidade e no noroeste fluminense. Foi coordenador comunitário do Pontão de Cultura do Jongo/Caxambu e colaborador do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) no Plano de Salvaguarda do Jongo no Sudeste. Criou um centro de referência do Caxambu de Miracema, o Quilombinho Ratinhos do Jongo, em homenagem à sua avó, Dona Aparecida Ratinho, matriarca do Caxambu de Miracema, falecida em 2014, de quem herdou o Caxambu.

[10] Maria de Fátima Silveira dos Santos é liderança jongueira da comunidade de Pinheiral/RJ na Rede de Lideranças Jongueiras do Sudeste, do Pontão de Cultura do Jongo/Caxambu e liderança do movimento negro de sua região. Integra a coordenação do Centro de Referência de Estudo Afro do Sul Fluminense – CREASF, desenvolvendo ações de salvaguarda do Jongo de Pinheiral.

[11] Antônio do Nascimento Fernandes, o *Toninho Canecão,* é presidente da Associação da Comunidade Negra do Quilombo da Fazenda São José da Serra e liderança no Pontão de Cultura do Jongo/Caxambu. Foi vice-presidente da Associação de Comunidades de Quilombo do Estado do Rio de Janeiro; subprefeito e coordenador de Cultura Negra no município de Valença, além de vereador, entre 1996 e 2000.

[12] Manteremos as identidades dos estudantes preservadas sob codinomes.

Min'yō: do local pro nacional pro global pro local

Ednesio Canto
Universidade Federal do Pará
ednesio@ufpa.br

Resumo: O presente texto trata de aspectos parciais da pesquisa de doutoramento em andamento. Minha pesquisa em questão trata da música tradicional japonesa, dialogando repertório clássico e repertório popular. O objetivo desse artigo é dissertar sobre aspectos relevantes e algumas características do *min'yō – música popular tradicional japonesa* –, o instrumento musical *shamisen* e o gênero *tsugaru shamisen*. Além da questão essencial de tornar visível a prática do *min'yō,* também é motivação deste texto a tentativa de difundir conhecimentos sobre essas práticas.

Palavras-chave: *Min'yō. Tsugaru shamisen.* Música japonesa.

***Tsugaru shamisen*: from local to national to global to local**

Abstract: The present text deals with partial aspects of the doctoral research in progress. My research in question deals with traditional Japanese music, dialoguing classical repertoire and popular repertoire. The purpose of this article is to discuss relevant aspects and some characteristics of min'yō – traditional Japanese folk music -, the shamisen musical instrument and the tsugaru shamisen. In addition to the essential issue of making the practice of min'yō visible, it is also the motivation of this text to attempt to spread knowledge about these practices.

Keywords: Min'yō . Tsugaru shamisen. Japanese music.

1. Do local

O título deste artigo faz referência ao título do texto "Folk music: from local to national to global" de David W. Hughes, presente no livro *The Ashgate Research Companion to Japanese Music*. Nesse texto, o autor apresenta definições sobre *min'yō* e outros termos relacionados. Expondo a definição de Asano Kenji, Hughes apresenta *min'yō* como sendo canções que se originam de forma natural por entre os membros de uma comunidade, sendo transmitidas e perpetuadas pela tradição oral, e mantidas principalmente por refletir sentimentos da vida cotidiana e de acontecimentos ordinários. Na descrição de Asano, há a presença das palavras "naturally" e "naively", e Hughes faz questão de explicar a concepção denotada para a utilização dos termos:

> "Naturally" (shizen ni), wrote Asano, implies that min'yō are not the product of specialist lyricists or composers but spring up "like nameless flowers […]" "Local" (kyōdo) signifies that local colour inheres somewhere within every min'yō; if it is lost, the song "has fallen into the lowest class of popular song (hayari-uta)".

> "Naively" (soboku ni) was a compliment, for Asano felt that "in naïveté lies the essence of min'yō". Needless to say, artless simplicity is a romantic notion: as elsewhere, many Japanese folk songs were carefully and consciously crafted (HUGHES, 2008, p. 282).

Em resumo, pode ser descrito e caracterizado nestes termos: *Min'yō* é música tradicional popular japonesa, que tem relação direta com uma concepção de pertencimento, reflete sentimentos e atitudes de uma concepção chamada *furusato,* expressão forte que marca uma concepção de laços entre comunidade e regionalismo. Esses sentimentos, como expresso ao final da citação de Hughes, não são passivos, são muitas vezes conscientes e indicam uma forte vontade de manter viva toda a relação que a concepção de *furusato* pode conter.

Akihiro Kawase e Akifumi Tokosumi (2010) expõem cinco maiores tipos de *min'yō* a partir das mais de mil canções encontrados na Antologia de *Min'yō* estudada pelos autores. Esses cinco gêneros seriam: *Komoriuta,* canções de ninar ou canções infantis*; Taueuta,* canções para plantações de arroz*; Takusa Toriuta,* canções para casamentos*; Chikeiuta,* canções para preparo da terra*; e Bon Odoriuta,* canções para [dança] *bon odori.* Esses cinco sendo os predominantes, mas não únicos. Como o *min'yō* possui vínculos com diversos aspectos do cotidiano, é plausível supor, mesmo ainda sem conhecer toda a abrangência da prática de *min'yō*, que as temáticas e os sentimentos cantados sejam inúmeros.

Como tudo relacionado à cultura o aspecto orgânico está em constante jogo dentro do *min'yō,* e há uma linha tênue entre tradição e renovação. Hughes expõe o caso de uma canção chamada *Oiwake bushi*, do centro do Japão, que "migrou" para o centro do país e deu origem (ou se transformou) na canção hoje conhecida por *Esashi Oiwake (bushi)*. Outros pares de canções também podem ser encontrados apresentando relações similares, algumas com uma clareza maior em relação ao vínculo através do nome, outras nem tanto.

A canção *Esashi Oiwake* é uma das mais conhecidas. Uma simples busca na internet pelo nome da mesma pode lhe fornecer uma imagem da notação da obra, uma gravação ou um vídeo de alguém cantando essa música. Ainda é possível encontrar no site <http://esashi-oiwake.com/utaikata> uma explicação de como executar a música.

Um dos motivos dessa ser uma das músicas mais conhecidas se dá pela mesma conter todos os *kobushi* utilizados no *min'yō*. *Kobushi* é a técnica vocal que ornamenta o canto, e no *min'yō* esses padrões são bastante específicos. Para iniciantes ou mesmo desconhecedores do canto, a primeira vista, esses padrões parecem vibratos executados de maneira aleatória, de acordo com o gosto ou habilidade do executante, no entanto isso seria um equivoco. Na parte inferior da imagem abaixo os oito blocos restringem os padrões e demonstram de forma mais clara a característica de cada *kobushi* do *min'yō*.

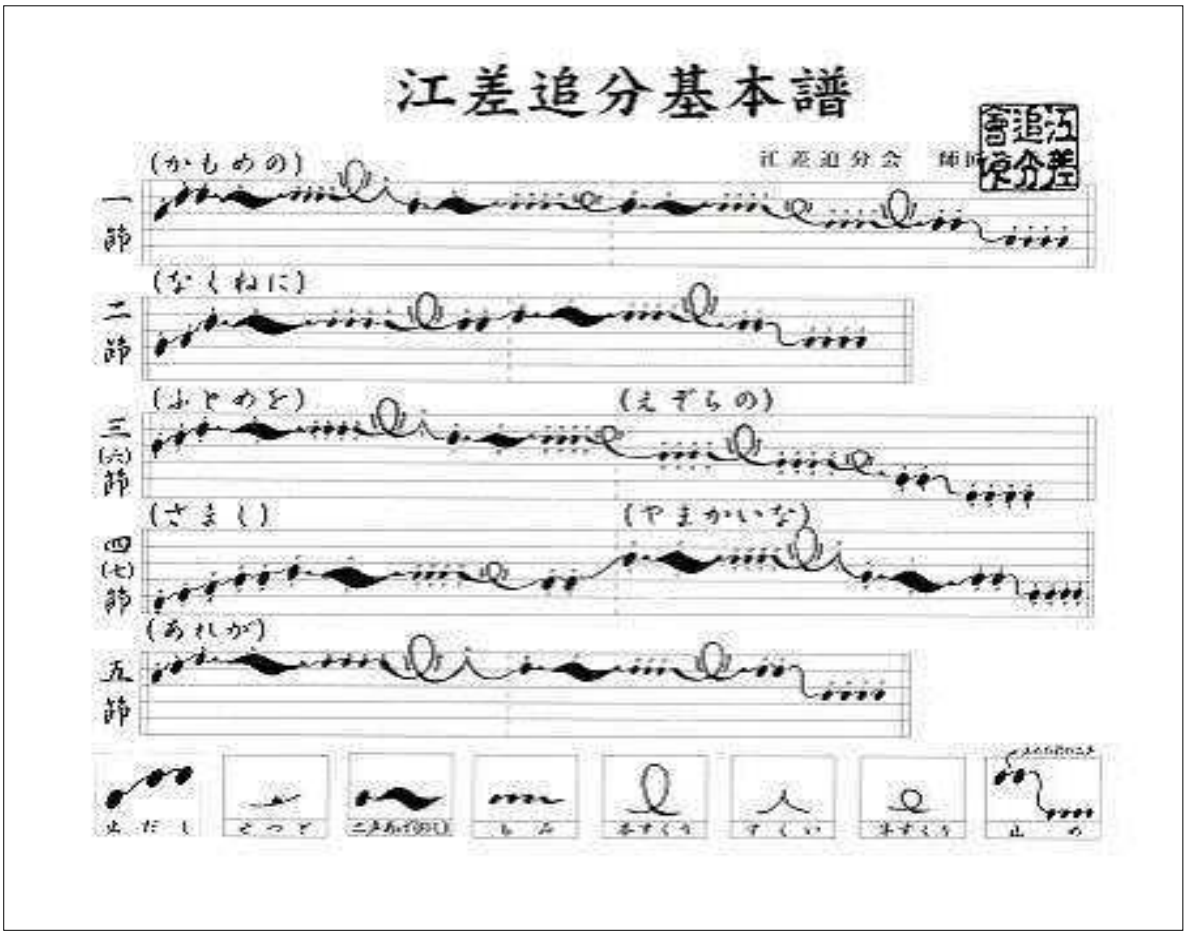


Figura 1: Notação do canto de *Esashi Oiwake.*

Para os objetivos deste artigo não entrarei em mais detalhes das características do canto e do *kobushi*, mas esses detalhes anteriores foram ressaltados com o intuito de dar atenção ao fato que mesmo o *min'yō* sendo uma prática popular criada de modo natural pela comunidade, suas características apresentam um alto grau de controle e consciência por parte

de seus praticantes. E isso é algo relevante para se considerar quando dialogamos sobre uma prática que considera um forte dialogismo entre local (regional) e nacional.

De maneira predominante a música tradicional japonesa como é conhecida atualmente teve seu início com a introdução de instrumentos e obras artísticas vindas principalmente da China e da Coreia (KOIZUMI; OKADA, 1974, p. 3). O repertório musical dentro da corte da época, da forma que é conhecido hoje, é basicamente constituído de obras migradas destes lugares. As características mais marcantes podem ser atribuídas à cultura musical da China da época, da dinastia T'ang (618-907), e é dessa forma desde a origem da teoria musical utilizada pela corte japonesa da época, quanto ao repertório tocando, os modos de tocar e se portar ao instrumento, e até mesmo através de concepções de como apreciar tais práticas musicais. O *min'yō* por sua vez, meio que em seu próprio caminho, surge de modo inverso. Originado pelo povo, como expressão de comunidade e regionalismo, inicialmente era desenvolvido apenas pelo canto, posteriormente ocorrendo a introdução do instrumental, hoje tendo como padrão: s*hakuhachi* ou *fue*, *taiko* e *shamisen.*

2. *Shamisen*

O *Shamisen* é um instrumento de três cordas que é tocado com um plectro chamado *bachi*. Há diferentes tipos de *shamisen* e diferentes tipos de *bachi.* Isso ocorre devido ao surgimento de vários gêneros musicais que utilizam o instrumento e, a partir disso, características musicais específicas, e tipos específicos de *shamisen*. É um instrumento utilizado tanto na música clássica tradicional japonesa como na música popular tradicional japonesa. O instrumento é advindo de outro, bastante semelhante, o *sanshin*, que por sua vez é um instrumento derivado do *sanxian*, instrumento chinês.

O *sanshin* é um instrumento característico de *Ryûkyû*, ao sul do Japão. Comparado ao *shamisen* é um instrumento de menores proporções e tem como característica mais marcante o executante que toca e canta, ao passo que nas performances de *shamisen* o mais comum é que uma pessoa cante e outra acompanhe ao instrumento (realizando o papel de *bansō*).

Segundo Minoru (2008), podemos encontrar três tipos de *shamisen* de acordo com seu tamanho. Do menor para o maior, são eles: *hosozao*, *chûzao* e *futozao*. Nos gêneros clássicos como o *jiuta* e *sōkyoku* é utilizado o termo *sangen* (literalmente "três cordas"), para

indicar a utilização do *shamisen*. *Hosozao* é utilizado na *Yamada-ryû* (escola de *Koto,* outro instrumento tradicional do Japão) e nos gêneros *katō*, *kouta* e *hauta*. *Chûzao* é utilizado no *jiuta*, *tokiwazu* e *shinnai.* Já o *futozao* é utilizado no *bunraku* (tipo de teatro de bonecos) e no *tsugaru shamisen*.

O tamanho diferenciado de cada um dos tipos de *shamisen* interfere na projeção sonora, na tessitura e em algumas características do som. A tessitura relativa pode ser vista na figura 2. Uma característica da música Japonesa e do *min'yō* é que as afinações são compostas por padrões, mas não necessariamente em alturas definidas. Algo semelhante ao que acontece com a transposição na música ocidental também ocorre nesse caso descrito. O padrão conhecido como *Honchōshi,* por exemplo, é formada pela sucessão de Tônica – Quarta – Oitava. Esse padrão pode ser afinado em qualquer altura, dependendo da necessidade de quem irá cantar. Nos casos em que há o acompanhamento do *shakuhachi*, é comum a afinação ocorrer tendo o mesmo como referência.

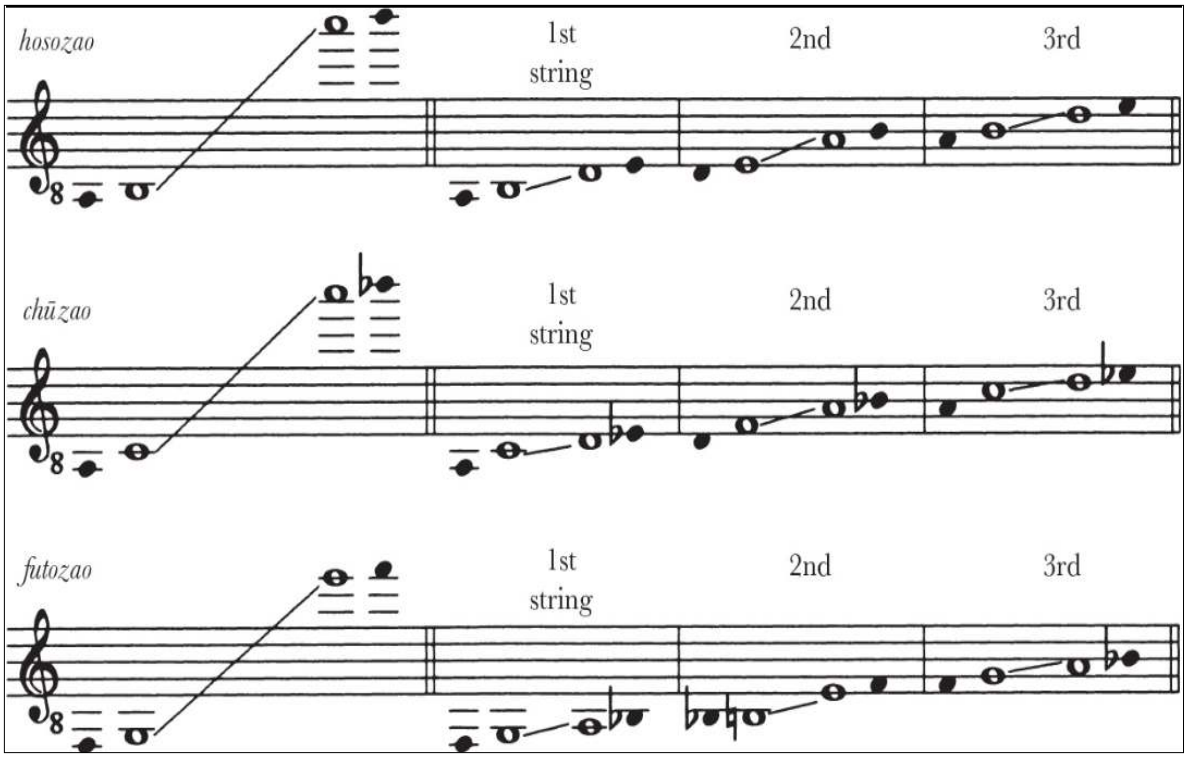


Figura 2: Tessitura do *Shamisen* (MINORU, 2008).

Abaixo estão expostas as afinações conhecidas do *shamisen,* sendo utilizadas em qualquer um dos três tipos de corpo do instrumento. Dentre essas afinações, as mais

utilizadas são *honchōshi* e *niagari*, mas na prática qualquer tipo de afinação, mesmo que fora dos padrões comuns, pode ser implementada.

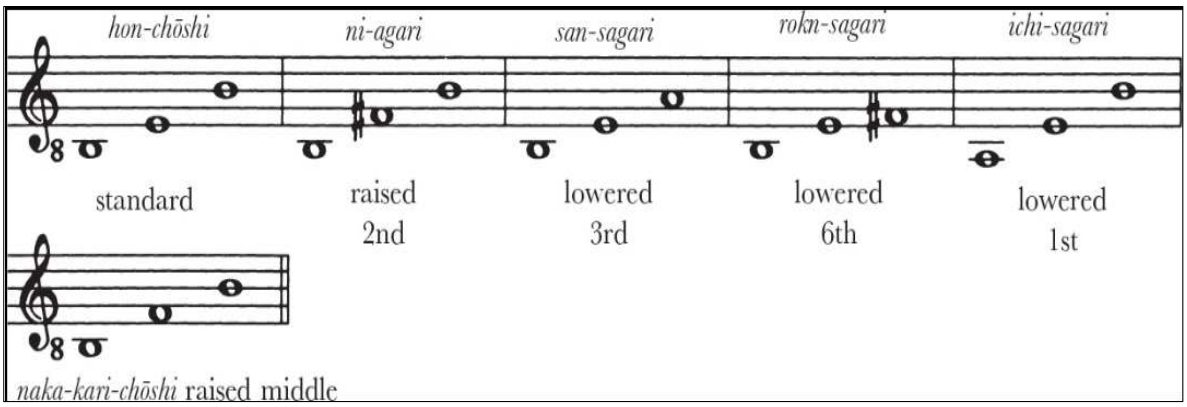


Figura 3: Afinações do *Shamisen* (MINORU, 2008).

Uma das diferenças que varia de acordo com o gênero ou o tipo de *shamisen* é o *Bachi.* No *jiuta*, por exemplo, este é maior (chega a ser maior que o diâmetro do corpo do instrumento), e no *tsugaru* ele é mais reduzido, o que possibilita movimentos mais ágeis.

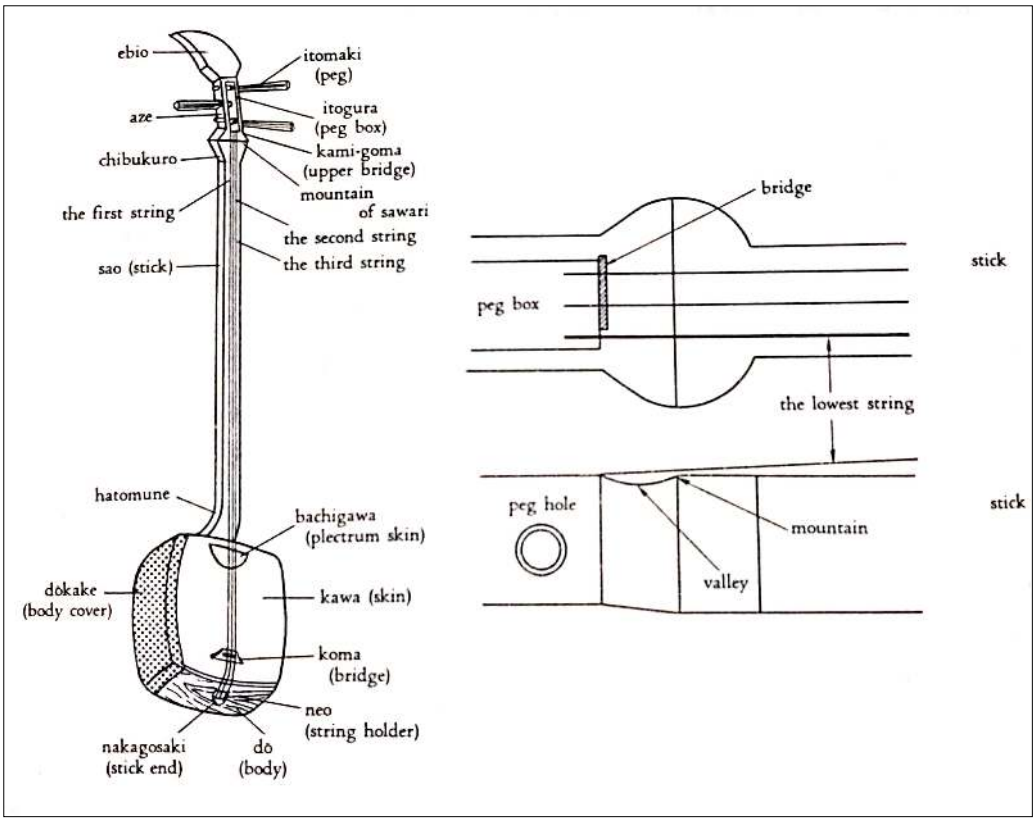


Figura 4: Estrutura do *Shamisen* (KISHIBE, 1982, p. 74).

3. Tsugaru Shamisen

O *tsugaru shamisen* é caracterizado por ser um gênero mais "agressivo", possuindo elementos percussivos marcantes, nos quais o *bachi* ataca a corda e a pele do instrumento. Além da questão percussiva essencial na execução do *tsugaru shamisen*, há também a predominância de obras mais rápidas. Há uma técnica de execução característica que se chama *oshibachi*, e consiste em alternar os ataques com o *bachi* entre mais próximos do *koma* (ponte), para ataques fortes, e ataques mais próximos do braço (*bachigawa*), para ataques com dinâmica mais *piano*.

Esses e outros motivos fizeram com que o *futozao* fosse desenvolvido e se tornasse o instrumento característico desse gênero. Situado dentro universo do *min'yō*, a relação do local com o nacional é de fundamental questão. Atualmente o *tsugaru shamisen* é o gênero mais conhecido e difundido (mundialmente) das práticas musicais que utilizam o *shamisen* e do *min'yō*. O gênero é característico da província de Aomori, ao norte do Japão:

> Inherent in the name of Tsugaru shamisen is the region from which it originates. The name indexes a northern and historically isolated part of Japan. The Tsugaru district itself has a number of music genres that are now identified with the prefix Tsugaru. In the Japanese traditional music encyclopedia Hô-gaku Hyakka Jiten, for example, one can find distinct geographical references to Tsugaru. In addition to Tsugaru shamisen instrumental music, one can find various folk song styles such as Tsugaru aiya bushi, Tsugaru jonkara bushi, Tsugaru yama uta, and Tsugaru yosare bushi (JOHNSON, 2006, p. 82).

É dito que o estilo chamado atualmente de *tsugaru shamisen* foi consolidado pelo tocador chamador *Nitabô* (Akimoto Nitarô, 1857-1928), que era um tocador itinerante cego. Passou a ser conhecido mais como forma instrumental independente (devido principalmente ao virtuosismo inerente ao estilo), que como forma de acompanhamento das canções.

Sua disseminação contribui para a difusão não só da cultura *tsugaru*, mas de uma forma geral ao próprio *min'yō*.

4. Do global pro local

É interessante observar como as formas de resistência culturais e étnicas se perpetuam e se desenvolvem ao longo dos espaços e dos tempos. Ao cantar o sentimento de

uma comunidade, uma canção passa a ser mais que um objeto artístico (dito enquanto parâmetros ocidentais); essas vozes, cordas, peles e sopros que ecoam passam a ser a própria cultura. Se se tentasse transformar uma cultura em um objeto concreto, acredito que o mais próximo que se conseguiria chegar seria em canções de *min'yō.*

O poder que estas canções apresentam dentro de uma comunidade é o elo que além de manter laços futuros, enaltece laços passados. Essa descrição talvez seja uma atitude que anda num limiar entre uma postura ética e esteticamente coerente da sociedade japonesa como um todo. Obviamente é preciso salientar que mesmo com todo esse peso cultural que o *min'yō* carrega, a parcela que está em contato direto com essas práticas musicais são os mais velhos, tanto no Japão quanto no Brasil. Isso levanta novas questões e novos pressupostos.

Em 2002, iniciou-se um movimento de retomada da música clássica japonesa no Japão, tendo o retorno dessas práticas para dentro das escolas de ensino regular. Em alguns lugares como no Brasil há também uma movimentação da parcela jovem por se envolver mais com essas práticas musicais, e parece despertar questões bem mais interessantes uma vez que há descendentes que nunca pisaram no Japão e atualmente estão cantando essas canções, ou mesmo não descendentes cantando *min'yō.* Não se trata de qualificar ou julgar o envolvimento dessas parcelas descritas, mas de observar, uma vez que *min'yō* se trata exatamente de cantar sentimentos de uma comunidade local, como estas práticas estão se reconfigurando. Tendo em vista a organicidade que as culturas apresentam, é possível tomar como hipótese que esse seja um movimento "natural", tão comum quanto o fato de uma canção migrar para outra região, sofrer transformações e adquirir outro nome (como no caso de *Oiwake bushi* e *Esashi oiwake*).

A pesquisa ainda pretende observar mais questões que caracterizem tais práticas e que possam evidenciar relações e significados entre música e cultura. Toda a música tradicional japonesa se encarrega de deixar soar sentimentos de um povo. As distintas práticas apenas as fazem de distintas maneiras.

5. Referências bibliográficas

HUGHES, D. W. Folk music: from local to national to global. In: TOKITA, A. M.; HUGHES, D. W. *The Ashgate Research Companion to Japanese Music.* Aldershot: Ashgate, 2008. p. 281-302.

JOHNSON, H. M. *Tsugaru Shamisen:* From region to nation (and beyond) and back again. *Asian Music*, v. 37, n. 1, Winter/Spring 2006, p. 75-100.

KAWASE, A.; TOKOSUMI, A. Regional Classification of traditional Japanese folk songs: classification using cluster analysis. *Kansei Engineering International Journal*, v. 10, n. 1, p. 19-27, 2010.

KISHIBE, S. *The traditional music of Japan.* The Japan Foundation, 1982.

KOIZUMI, F.; OKADA, K. *Gagaku*: the noble music of Japan. Göttingen: Institut für den Wissenschaftlichen Film, 1974.

MINORU, M. *Composing for Japanese instruments*. [Ebook] University of Rochester Press, 2008.

TAMBA, A. *La theorie et l'esthetique musicale japonaises: du 8º à la fin du 19º siècle*. Paris: Publications Orientalistes de France, 1988.

Acalantos dos Ticuna

Edson Tosta Matarezio Filho
Universidade de São Paulo
sociais@hotmail.com

Resumo: Esta comunicação visa apresentar alguns aspectos das canções de ninar dos Ticuna (AM). Destaco principalmente a *Canção do boi* e *Murucututu* como exemplos de acalantos deste povo. Analiso principalmente a recorrente referência aos "bichos" (*ngo'ogü*), nos acalantos ticuna, considerados os seres mais perigosos do cosmos.

Palavras-chave: Ticuna. Canções de ninar. Infância. "Bichos".

1. Introdução

Durante todo meu trabalho de campo gravei, transcrevi e traduzi mais de vinte canções que são entoadas na Festa da Moça Nova, o ritual de iniciação feminina dos Ticuna[1]. Mas não somente estas; no início da pesquisa procurei saber quais outras canções "tradicionais" compunham o repertório desses índios[2]. Registrei, por exemplo, as canções que os Ticuna ouvem em seus primeiros dias de vida, as canções de ninar. Acalanto pode ser traduzido em ticuna como *wawe* ou como *bu'ũ̃ arü petchiga*, que, ao pé da letra, seria "canção para criança dormir". Os bebês são ninados com estas canções e fazendo-se um barulho com os lábios "brbrbrbrbrbr", como se estivesse soprando um trompete, fazendo os lábios vibrarem suavemente com a coluna de ar.

Os acalantos que gravei foram cantados por Catarina Maria Basílio da Silva (Waigeremunã), esposa de Severino Alexandre Gomes (Tõetükü), um dos meus principais colaboradores. Uma das canções é uma versão ticuna do acalanto "Boi da cara preta", que os ticuna costumam chamar de *Canção do boi* (*woca*)[3].

Wawawa.....wawa.....wawawawa/ [*wawae* = cantar] /
Taũ i rü auün pa mĩ /
"Não chore, neném" /
Nhemataã pa mĩ /
"Lá vem, neném" /
Ye i oca pa mĩ /
"Aquele boi, neném" /
Campo arü yecutüwa /
"Do outro lado do campo" /
Cuca i na nha /

"Ele está vindo correndo para você" /
I ye oca pa mĩ /
"Lá está o boi, neném" /
I tão i rü auũ̃ /
"Então, não chore" /
Tão i rü auũ̃ ao piu piu /
"Não chore, neném [piu]" [piu = neném, filhinho, mais carinhoso do que mĩ] /
Tão i auũ̃ rü campo arü yecutüwa cuca i tchaitche paratchigui pa mĩ /
"Não chore, porque ele está vindo do outro lado do campo, correndo com as pernas dele batendo na água, neném" [*tchaitche* = "batendo na água"] /
Woca pa mĩ /
"Boi, neném" /
Nheguma cucuigu ta /
"Se você chorar agora" /
Woca cucüi ma' pa mĩ /
"O boi vai matar você" /
Rü tão na auũ̃ /
"Então, não chore" /
Nheguma campo arü /
"Do outro lado do campo" /
Yecutü a taca i na nhagu pa mĩ /
"Ele vem correndo na nossa direção neném" /
Nhema i ya oca pa mĩ /
"Aquele boi, neném" /
Nheguma ta ta'ca i na nha papü na pe pa mĩ /
"Ele vem na nossa direção, neném" /
Rü taün i cu auũ̃ /
"Então, não chore" /
Na pe pa mĩ /
"Dorme, neném" /
Nheguma ta woca tama /
"Lá vem o boi, neném" /
Nuã i ũ pa mĩ /
"Ele está vindo, neném" /
Cu augui, woca ta yuraãcu ta nuã i ũ̃ /
"Se você chorar, o boi vai vir te pegar"

A figura do boi aqui é evocada como um animal amedrontador, que vai pegar o neném caso ele não durma, não muito diferente do efeito que se busca na nossa tradicional canção "Boi da cara preta" (MACHADO, 2012, p. 27-86). Por meio desta canção, podemos notar que o boi também é uma figura monstruosa para os Ticuna. Interessante notar que, para

os Wayana[4], por exemplo, o boi é identificado linguisticamente como uma "anta monstruosa" (*maipurimë*, VAN VELTHEM, 1995, p. 144), sendo que o sufixo *_imë* em wayana pode significar tanto "monstruoso" quanto "sobrenatural".

Os ticuna são muito hábeis em transpor canções do português para sua língua materna. Tive a oportunidade de fazer uma gravação com Hilda de uma versão da "Canção do povo de algum lugar", de Caetano Veloso, feita por um grupo de professores ticuna. A "canção do boi" também é uma destas versões, que nasce num contexto em que muitas mulheres indígenas cuidam dos filhos dos brancos na cidade. E, se por um lado, o boi representa uma ameaça, por outro lado, o pai surge num outro acalanto como uma figura de proteção[5]. Mas nesta canção de ninar, a figura ameaçadora são os "bichos" (*ngo'o*), e o(a) cantor(a) avisa ao neném para ele não chorar, pois o papai já vai chegar, como podemos notar no trecho:

Nhocutainãgu curupa papa mĩ } 2x
"Teu pai está para chegar, neném"
Nhocutainãgu rü taũirüauũ̃
"Está para chegar, não chore"
Nhuma pa mĩ rü napawa nicuma tcha nhẽgara
"Agora ele vai cantar com você na rede"
[...]
Numaũ̃ pa mĩ rü ngo'o pa mĩ
"Aqui está, neném, o bicho, neném"
Cuaugu rü cucanĩ nadawenü rü
"Se você chorar ele vai olhar para você"
Peripa mĩ rü taũirüauũ̃
"Durma, neném, não chore"

Os *ngo'o* são traduzidos como "bichos" para a maior parte dos ticuna a quem perguntei. São considerados muito perigosos, podem matar e comer uma pessoa. "Ngo'o é bicho que come gente", me disse um ticuna certa vez. Nimuendajú (1952) traduz a mesma palavra como "demônio", o que me foi indicado também algumas vezes como uma possível tradução para o termo. A variedade desses "bichos" é enorme. O mais importante a ressaltar é que quando são mencionados em uma canção de ninar, está-se mencionando os seres mais perigosos do cosmos. Isso faz com que as crianças conheçam bem cedo quem são estes seres e crie um afeto amedrontador nos pequenos.

2. Mario de Andrade no Alto Solimões

Como disse, os Ticuna assimilam muito facilmente as canções dos "brancos" em seu repertório. Alguns casos são impressionantes. Numa passagem de Mario de Andrade pelo município de Fonte Boa (AM), em 1927, o autor relata o que segue:

> Uma feita, em Fonte-Boa, no Amazonas, eu passeava sob um solão de matar. Saía um canto feminino duma casa. Parei. Era uma gostosura de linha melódica, monótona, lenta, muito pura, absolutamente linda. Me aproximei com a máxima discrição, para não incomodar a cantora, uma tapuia adormentando o filho. O texto que ela cantava, língua de branco não era. Tão nasal, tão desconhecido, que imaginei fala de índio. Mas era latim... de tapuio. E o Acalanto não passava do Tantum Ergo em cantochão. Uma sílaba me levou pra outra e, mais intuição que realidade, pude reconhecer também a melodia. A deformação era inconcebível. Porém, jamais não me esquecerei da comoção de beleza que recebi dos lábios da tapuia (ANDRADE, 1980, p. 184)[6].

Sabemos que Fonte Boa, situada no Alto Solimões, possui uma forte presença ticuna. Não seria descabido pensar que esta índia "tapuia"[7] fosse uma ticuna entoando um "Tantum Ergo em cantochão" para seu filho adormentar. Uma questão interessante proposta por Machado é a seguinte, "por que o tantum ergo? O que teria motivado a escolha deste canto pela mãe tapuia?" (2012, p. 98). Mario escutou a canção da índia tapuia no dia 14 de junho de 1927, mesmo mês em que é celebrado o Corpus Christi, "em que se canta o tantum ergo" (ibidem). Machado relata que Mario "chegou a uma missão franciscana, em Tonantins[8] e encontrou, no piano da casa dos padres, o Tantum Ego e o Kirie manuscritos e visivelmente sem caráter religioso" (ANDRADE, 2002, p. 94). A audição do canto em Fonte Boa e a presença dos manuscritos em Tonantins indicam a proximidade da festa de *Corpus Christi* (MACHADO, 2012, p. 99).

3. *Murucututu*

Outro acalanto que gravei com Catarina, e que descobri depois ser também um clássico das canções de ninar brasileiras, é o Murucututu. O murucututu é um nome

regional amazônico de uma espécie de coruja, *Pulsatrix perspicillata*. Os Ticuna identificam está espécie como murucututu, mas outras também o são: Corujinha-relógio (Megascops usta), po'u (Megascops choliba e Megascops guatemalae) e woru (Lophostrix cristata). Trata-se de um pássaro de "hábitos crepusculares e noturnos" (MACHADO, 2012, p. 104), ou seja, seu canto é ouvido no momento em que as crianças são ninadas de noite. A canção, "das mais antigas e resistentes nas canções de ninar brasileiras" (ibidem, p. 106), é referida por Machado como originária "dos grupos indígenas nativos da região do Amazonas" (ibidem, p. 104). Entre os Ticuna é um acalanto bem conhecido entre as mães e as crianças. Na canção ticuna, a coruja Murucututu é equacionada a um tipo de "bicho" (*ngo'o*). Nesse sentido, é através do acalanto que o bebê ticuna tem seus primeiros contatos com os *ngo'o* ("bichos"), os bichos-papões que povoam os sonhos das crianças. Vejamos o trecho da canção em que isso aparece:

Numacüyamurucutu
"Aqui está a coruja murucututu"
Caũnacaũetü pa mĩ e mĩ e
"Ele arranca teus olhos, neném"
Cuaugu
"Se você chorar"
[...]
Taũirüauũ̃
"Não chore"
Numaũ̃ ya ngo'o pa mĩ
"Aqui está o bicho/demônio, neném"
Cuaugu ya cucainanha
"Se você chorar, ele vem de lá para você"

4. Considerações finais

Nesta comunicação apresentei alguns aspectos ainda exploratórios das canções de ninar dos Ticuna, mostrando exemplos de trechos retirados de três canções registradas por mim e transcritas e traduzidas com a ajuda de colaboradores ticuna. Enfatizei principalmente a recorrente referência aos "bichos" (*ngo'ogü*), considerados os seres mais perigosos do cosmo. Mostrei também um possível contato que Mario de Andrade teve com os acalantos dos Ticuna, ressaltando a capacidade desse povo de incorporar elementos de músicas que não

são de seu repertório "tradicional". Por fim, cabe pôr em destaque que são ensinados aos bebês logo cedo: elementos da cosmologia ticuna, como a existência dos perigosos "bichos" (*ngo'ogü*); e a relação com o pai protetor.

5. Referências bibliográficas

ANDRADE, M. *Pequena História da Música*. 8. ed. São Paulo: Livraria Martins Editora; Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1980.

ANDRADE, M. *O turista aprendiz*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002.

MACHADO, S. A. P. Canção de Ninar Brasileira: Aproximações. Tese de Doutorado, FFLCH/USP, São Paulo, 2012.

MATAREZIO FILHO, E. T. A Festa da Moça Nova – Ritual de iniciação feminina dos índios Ticuna. Tese (Doutorado), USP, São Paulo, 2015.

NIMUENDAJÚ, C. The Tukuna. *American Archaeology and Ethnology*, v. 45 Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1952.

VAN VELTHEM, L. H. O Belo é a Fera: A estética da produção e da predação entre os Wayana. Tese (Doutorado), PPGAS/FFLCH/USP, 1995.

Notas

[1] Os Ticuna estão localizados principalmente no alto rio Solimões, tríplice fronteira entre Brasil, Peru e Colômbia, possuem uma língua isolada e são o mais populoso grupo indígena do Brasil, com mais de 53 mil indivíduos (Siasi/Sesai, 2014). Realizo trabalho de campo com esse povo desde 2012. Desde então retorno periodicamente para o alto rio Solimões, principalmente para a comunidade de Nossa Senhora de Nazaré, localizada no igarapé Camatiã, município de São Paulo de Olivença. Para mais detalhes sobre a realização do meu trabalho de campo referente ao período do meu doutorado (2011-2015), ver Matarezio Filho (2015).

[2] Os Ticuna possuem diversos gêneros musicais presentes atualmente em sua cultura. Existem inúmeros grupos musicais dedicados à música gospel, à cumbia, aos technobrega, ao forró, dentre outros gêneros.

[3] Boi = *woca*, corruptela do português "vaca". Tradução minha e da professora ticuna Luscita Bibiano Ezequiel.

[4] Povo de língua Caribe, da área etnográfica das Guianas.

[5] A mesma oposição "boi ameaçador" *x* "pai protetor" é encontrada na canção "Acalanto", gravada por Dorival e Nana Caymmi (apud MACHADO, 2012, p. 78-79).

[6] Tomei conhecimento deste registro de Mario de Andrade por meio de um curso que fiz sobre a "Canção de Ninar Brasileira", ministrado por Silvia Machado no IEB-USP. O trecho de Mario que transcrevo também está em Machado (2012, p. 88-89). O mesmo acontecido em Fonte Boa é lembrado por Mário n'*O turista aprendiz* (2002, p. 91-92). Agradeço à Silvia pelo excelente curso e pelas referências.

[7] Tapuia é também um termo usado para designar o "índio genérico", não falante de língua tupi, ou o filho de branco e índia (dic. Houaiss).

[8] Outra cidade do Alto Solimões com alguma presença ticuna.

Visões sobre o pandeiro e pandeiristas na imprensa do Rio de Janeiro (1900-1939)[1]

Eduardo Marcel Vidili
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro
eduardovidili@hotmail.com

Resumo: Este artigo apresenta resultados de uma pesquisa feita a partir de matérias jornalísticas relacionadas ao pandeiro veiculadas em dois jornais de grande circulação no Rio de Janeiro durante as quatro primeiras décadas do século XX. O estudo problematiza a assunção comum de que este instrumento é um dos símbolos da música brasileira, demonstrando a grande profusão de significados atribuídos ao pandeiro e pandeiristas neste período.

Palavras-chave: Pandeiro brasileiro. Organologia. Símbolo nacional. Pesquisa em periódicos.

Visions about Pandeiro and Pandeiro Players in Rio de Janeiro Press (1900-1939)

Abstract: This paper presents results of a research made from journalistic material related to Brazilian pandeiro published in two newspapers of wide circulation in Rio de Janeiro during the four first decades of 20th century. The study problematizes the common assumption that this instrument is one of the symbols of Brazilian music, demonstrating the large profusion of meanings attributed to Brazilian pandeiro and its players in the period.

Keywords: Brazilian pandeiro. Organology. National symbol. Research in periodicals.

1. Introdução e questões de pesquisa

Este artigo apresenta resultados parciais de uma pesquisa de doutorado em andamento, que tem por objeto o estudo da atuação dos pandeiristas profissionais no Brasil durante a década de 1930. Naquela época, estava em fase de configuração o que viria a ser a indústria cultural brasileira, tendo o rádio como seu elemento centralizador. Um dos pontos de interesse da pesquisa é decifrar o que significava ser pandeirista naquela época: qual o papel ocupado pelo instrumento e instrumentistas no imaginário nacional que então se constituía?

A ideia de que o pandeiro é um dos instrumentos-símbolo do Brasil é bastante presente nas representações feitas acerca do país. Ela parece estabelecida no senso comum do brasileiro desde os anos do governo Vargas, quando ganhava força a aceitação do samba como o gênero musical por excelência da Nação (VIANNA, 2012). Canções de grande êxito popular, produzidas na virada da década de 1930 para 1940, sugerem a grande identificação entre os elementos samba/pandeiro/Brasil que se conformava àquela época[2].

No entanto, em contraste com o tom ufanista presente nestas canções, durante as primeiras décadas do século XX o pandeiro era associado à vadiagem, passível de apreensão policial e de prisão do seu portador, conforme relataram em depoimentos vários músicos ligados ao desenvolvimento do samba e do choro no Rio de Janeiro (VIDILI, 2018). A passagem do pandeiro de um extremo para outro, dentro deste espectro simbólico, ainda não recebeu a devida investigação acadêmica. A assunção deste instrumento como símbolo identitário da nação é naturalizada, como se a própria identidade social do pandeiro não fosse ela mesma resultado de uma construção cultural.

Com o intuito de abordar esta questão, a pesquisa aqui apresentada tomou como ponto de partida as perguntas: há registros de repressão ao uso de pandeiros no início do século XX, verificáveis para além dos relatos dos músicos da época? Em caso positivo, como este instrumento, em poucos anos, teria passado a ser entendido de maneira radicalmente oposta, tomado como símbolo da musicalidade brasileira? De que formas esta mudança de estatuto do instrumento é sinalizada nos discursos da época?

Elas foram abordadas por meio de pesquisa feita em dois periódicos em circulação no Rio de Janeiro no período entre 1900 e 1939. A então capital da República concentrava as instâncias mais importantes da indústria brasileira do entretenimento. Além disso, o Rio ocupava um lugar simbólico especial, ditando comportamentos, modos de vida e valores que permeavam a sensibilidade cultural da nação. Gêneros musicais desenvolvidos na cidade, como o samba e o choro, ganhavam *status* de músicas nacionais (TABORDA, 2011, p. 19).

Para Regula Qureshi (1997), a identidade de um instrumento se constitui pela relação historicizada entre seus significados afetivos e sociais e as representações discursivas de tais significados. A autora se alinha, assim como o presente estudo, à vertente da organologia que trata os instrumentos musicais para além da mera preocupação com sua constituição morfológica e com a natureza do corpo vibrante responsável pela produção sonora, entendimento que leva em conta o contexto sociocultural em que os instrumentos estão inseridos. Para a presente pesquisa, a organologia significou um exercício de perspectiva: trata-se de olhar para este mundo sociocultural a partir de um instrumento musical. Por meio de discursos reverberados pela imprensa, tentou-se compreender que

lugares pandeiro e pandeirista ocuparam, simbólica e concretamente, ao longo do período em questão.

2. A pesquisa em periódicos

Monica Pimenta Velloso considera que o âmbito de discussões da esfera da opinião pública brasileira no início do século XX foi consideravelmente ampliado pelo espaço ocupado pela imprensa. Jornalistas tiveram papel fundamental na formação da sociabilidade moderna, atuando como mediadores culturais e formadores de gostos, opiniões e sensibilidades (VELLOSO, 2014, p. 18). Para a autora, os cronistas do período atuaram como verdadeiros etnógrafos da vida cotidiana. E é justamente o fato de os periódicos serem escritos "no calor da hora", sem o devido distanciamento temporal, que os torna de particular interesse para o estudo aqui apresentado: o jornal não apenas noticia, ele reflete o pensamento do dia a dia, do qual ele é, ao mesmo tempo, produtor e produto.

A pesquisa foi efetuada por meio de consulta on-line a periódicos digitalizados disponíveis no *website* da Hemeroteca Digital Brasileira[3]. O acervo digitalizado desta ferramenta de pesquisa propiciada pela Fundação Biblioteca Nacional corresponde a todos os periódicos do século XIX existentes nesta biblioteca, assim como os periódicos brasileiros do século XX já extintos ou que hoje circulam somente em formato digital (ULHÔA; COSTA-LIMA NETO, 2014). A tecnologia de Reconhecimento Ótico de Caracteres (OCR) permite empreender a busca por meio de palavras-chave.

As palavras-chave procuradas foram "pandeiro" e "pandeiros" (as quais traziam diferentes resultados), em um período referente a quatro décadas: de 1º de janeiro de 1900 a 31 de dezembro de 1939. A partir de uma busca prospectiva incluindo os jornais de maior circulação no Rio de Janeiro nesta época, foram selecionados o *Jornal do Brasil* e o *Correio da Manhã*, publicações que apresentaram a quantidade mais constante de resultados durante o período examinado. Foram examinados sistematicamente todos os resultados encontrados nestes dois periódicos[4].

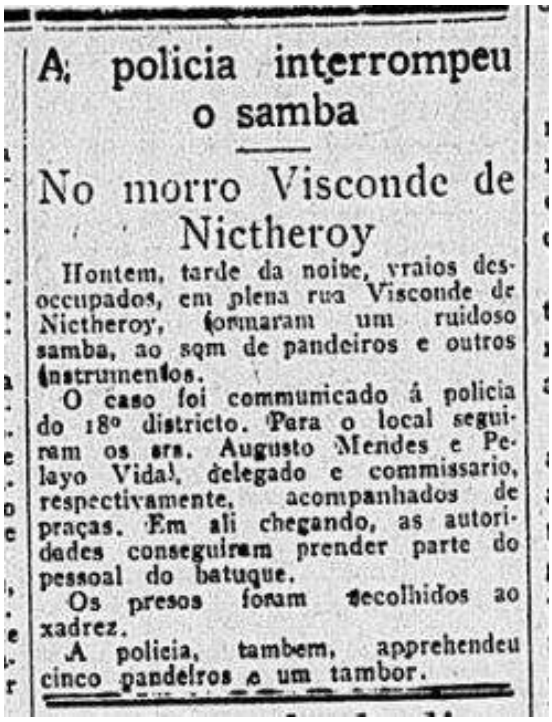
As matérias localizadas foram agrupadas em categorias, de modo que estas configurassem "unidades de sentido", permitindo mapear vários significados atribuídos ao pandeiro e pandeiristas durante o período pesquisado. Estas categorias, que serão examinadas

a seguir, são: a) repressão policial ao pandeiro; b) discursos de valoração estética e tradição; c) o pandeiro prestigiado pela elite socioeconômica; d) pandeiristas vistos como artistas.

3. Repressão policial ao pandeiro

A pesquisa confirmou a ocorrência de repressão policial ao pandeiro, principalmente nas décadas iniciais do século XX. A ação policial acontecia tanto em festividades populares, como a Festa da Penha, como em sambas feitos na rua, e podia incluir prisão dos indivíduos que o tocavam, apreensão do instrumento e agressões físicas gratuitas. Aparentemente, as associações entre samba, pandeiro e vadiagem eram naturalizadas, tornando indivíduos "suspeitos" unicamente por tocarem pandeiro.

Tomadas como exemplo, três ocorrências[5] reportadas entre 1916 e 1920 na mesma localidade (a rua Visconde de Niterói) seguem o mesmo padrão: a polícia, chamada para coibir um samba que ocorria na rua ou em alguma residência do local, leva presos vários indivíduos e apreende instrumentos de percussão – dentre os quais, pandeiros (figura 1).



A policia interrompeu o samba

No morro Visconde de Nictheroy

Hontem, tarde da noite, vraios desoccupados, em plena rua Visconde de Nictheroy, formaram um ruidoso samba, ao som de pandeiros e outros instrumentos.

O caso foi communicado á policia do 18º districto. Para o local seguiram os srs. Augusto Mendes e Pelayo Vidal, delegado e commissario, respectivamente, acompanhados de praças. Em ali chegando, as autoridades conseguiram prender parte do pessoal do batuque.

Os presos foram recolhidos ao xadrez.

A policia, tambem, apprehendeu cinco pandeiros e um tambor.

Figura 1: Notícia de prisão de batuqueiros e apreensão de pandeiros.

Fonte: *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 09 ago. 1920.

As suspeições policiais, por outro lado, às vezes se mostravam justificadas: alguns indivíduos que recebiam voz de prisão "por tocar pandeiro" estavam armados e enfrentavam os agentes; eventualmente, eram criminosos procurados. A polícia, entretanto, não atuava de modo homogêneo, por vezes se mostrando tolerante e até mesmo protegendo a ocorrência destas práticas sonoras. De qualquer maneira, não havia legislação específica contra elas, ou seja, não eram formalmente ilegais. Reforçando a percepção de que o pandeiro não era "proibido", foi localizada quantidade significativa de anúncios publicitários de lojas e fábricas, tanto para venda de pandeiros quanto para compra de matérias-primas ou contratação de funcionários para fabricá-los (figura 2). As evidências sugerem que os alvos das ações policiais não eram os instrumentos por si sós, mas os indivíduos que os tocavam, quando pertencentes às classes sociais desfavorecidas, e determinados contextos em que eram tocados.



Figura 2: Anúncio de pandeiros e outros instrumentos à venda.
Fonte: *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 20 fev. 1938.

A quantidade de ocorrências policiais reportadas diminui sensivelmente na década de 1930, embora nesta década tenha sido localizado por esta pesquisa o maior número de matérias relacionadas ao pandeiro. Isto não significa, necessariamente, que o número de incidentes tenha diminuído – pode indicar, simplesmente, que os jornais não tratassem mais o fato como "notícia".

4. Discursos de valoração estética e tradição

Vários discursos da imprensa, especialmente aquela ligada ao carnaval, se mostravam entusiastas do valor estético do pandeiro e das habilidades dos instrumentistas, ressaltando inclusive o barulho característico do instrumento como algo alegre, positivo. Isto se observa já no início do século, em relação ao carnaval popular dos ranchos (agremiações carnavalescas que comumente faziam visitas às redações dos jornais). Relatos de tais visitas ressaltam o "batuque de pandeiros habilmente executado"[6]; pandeiros que "produzem um efeito deslumbrante"[7]; "som de pandeiros e caixas magistralmente rufados"[8].

Tal olhar se manteve ao longo de todo o período examinado e se intensificou, durante a década de 1930, em relação ao carnaval das escolas de samba (cujo primeiro concurso foi promovido em 1932). A formação instrumental das escolas, com seus pandeiros e outras percussões, por vezes é comparada a orquestras, enfatizando o caráter de espetáculo com que a manifestação passava a ser compreendida.

Por outro lado, nos anos 1930 também se observam registros de reclamações de populares ao barulho do pandeiro no dia a dia da cidade. Há também uma pequena quantidade de textos que revelam desprezo ao instrumento, baseados em juízo de valor estético ou em preconceito racial. Nestes casos, reverbera ainda o estigma de associação do pandeiro com a vadiagem das décadas anteriores.

Imbricados com os discursos de valoração estética estavam aqueles que entendiam o pandeiro como portador da tradição brasileira. Estas disposições se punham em acordo com sucessivas correntes intelectuais brasileiras, desde o início da Primeira República até a Era Vargas, que procuravam na música popular elementos de conformação da identidade nacional brasileira (ABREU; DANTAS, 2016). Textos da imprensa falam em "interessantes e típicos cortejos com a indispensável orquestra de pandeiros"[9]; pandeiristas "defensores do que é nosso"[10]; teatro de revista com "música genuinamente brasileira"[11] ou com "uma autêntica batucada do morro, com pandeiros"[12]; decoração de baile carnavalesco feita com "um grande pandeiro – símbolo da folia"[13]. Neste campo semântico, os pandeiristas, o pandeiro e a música que eles fazem são "autênticos", "genuínos", "simbólicos", "típicos", "nossos".

Porém, o pandeiro não é um instrumento brasileiro em sua origem. Introduzido na Península Ibérica pelos mouros, durante os séculos em que estes povos norte-africanos

dominaram a região, o instrumento foi trazido ao Brasil pelo colonizador português (RODRIGUES, 2014). Ao curso de séculos em solo brasileiro, adquiriu feições que incluem novos materiais e formas de construção, maneiras de tocar e contextos de utilização. Portanto, o pandeiro se abrasileirou, mas nunca de maneira homogênea, assumindo diversas formas regionais. Se o instrumento não é autóctone, sua presença "imprescindível", "indispensável" (segundo discursos da imprensa) na música brasileira pode ser entendida como uma tradição inventada (HOBSBAWM, 1997). Diversos motivos associados à conjuntura histórica em questão fizeram com que o instrumento, há muito amplamente presente em diversas manifestações regionais brasileiras, fosse tomado como "nacional" (a partir de sua forma hegemônica, associada ao samba e a manifestações a ele conexas sonora ou socioculturalmente, como o choro e o carnaval). É crucial ter isto em conta para compreender a eficácia simbólica que o pandeiro adquiriu.

5. O pandeiro prestigiado pela elite socioeconômica

Também durante a década de 1930 se nota a inserção do pandeiro em contextos associados à elite socioeconômica e à classe média mais abastada, em ambientes como a programação musical das emissoras de rádio (mesmo nos anos iniciais desta década, quando este veículo ainda era pouco acessível à população em geral), festivais literários, noites artísticas, eventos beneficentes.

Nos bailes dos grandes clubes carnavalescos desta mesma década foi verificada uma quantidade crescente de referências ao instrumento, que incluíam: prêmios para o bloco com o maior número de pandeiros[14]; distribuição de instrumentos aos associados dos clubes[15]; associações do pandeiro a Momo, monarca da folia[16]; o pandeiro como tema de decoração de festas. Como exemplo, o baile de carnaval de 1937 no Tijuca Tênis Clube teria uma porta ornamentada "com um grande pandeiro – *símbolo da folia*" (grifo meu)[17].

Também durante os anos 1930 nota-se uma série de peças de teatro de revista que referenciavam o pandeiro, no título do espetáculo ou de um dos quadros que o compunha. A partir de meados dos anos 1930, os anúncios publicitários destas revistas passaram a incluir os nomes dos artistas participantes (inclusive pandeiristas), normalmente ligados ao rádio, elemento central na indústria do entretenimento musical que se configurava na época (figura 3).



THEATRO RECREIO

Companhia Nacional de Revistas da qual faz parte ALDA GARRIDO

HOJE - A's 20 e 22 horas - HOJE

ULTIMAS !! DESPEDIDA !!

ADEUS de

"Eva querida"

Com dois GIGANTESCOS "ACTOS VARIADOS", promovidos pelo Syndicato dos Artistas de Radio, tomando parte: Barbosa Junior, Marilia Baptista, Madelú de Assis, Sylvia de Toledo, Sylvio Caldas, Sylvio Vieira, Noel Rosa, Manoel Araujo, Arnaldo Amaral, João Petra de Barros, Mauro Oliveira, Murilo Caldas, Angelo Freitas, Mario Mornes, Jorge Murad, Renato Murce, Ary Barroso, Custodio Mesquita, Mario Cabral, Nônô Cordovil, Conjunto Regional Guanabara, sob a direcção de Benedicto Lacerda, com Russo, o pandeiro infernal, Conjunto S.B.A.R., sob a direcção de Pereira Filho.

OS ELEMENTOS ANNUNCIADOS NÃO FALTARÃO A ESSE ESPECTACULO !

PREÇOS POPULARES

Figura 3: Anúncio de peça de teatro de revista com artistas do rádio, dentre os quais "Russo, o pandeiro infernal". Fonte: *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 17 abr. 1935.

6. Pandeiristas vistos como artistas

Em 1932, decreto de Getúlio Vargas regulamentou a exploração de publicidade durante as transmissões radiofônicas, o que possibilitou às emissoras em pouco tempo se tornarem potências midiáticas e financeiras. Como boa parte da programação era de música feita ao vivo, todas elas mantinham conjuntos designados como "regionais", nos quais o pandeiro era presença obrigatória (e, muitas vezes, a única percussão do conjunto). Pandeiristas como João da Baiana, Gilberto D'Ávila, Popeye, Risadinha, Russo do Pandeiro, Gilson de Freitas, Jorginho do Pandeiro, Luna e Pernambuco do Pandeiro foram integrantes de alguns dos regionais de maior notoriedade das rádios (VIDILI, 2017, p. 79).

Neste contexto, os pandeiristas aos poucos se tornavam *personas* artísticas, referidos em textos da imprensa que, ressaltando suas habilidades com o instrumento, contribuíam para a construção de suas imagens profissionais, quando a própria ideia de viver profissionalmente de tocar pandeiro era recente no Brasil. A respeito de João da Baiana, um

dos mais conhecidos pandeiristas da época, foi dito que "faz o pandeiro falar, rir, chorar"[18]; outros veículos da imprensa o chamaram de "craque" e "mestre" do pandeiro[19]. Russo do Pandeiro, que também se tornaria célebre, era considerado "magistral em seu pandeiro"[20], um "pandeiro infernal"[21]. No entanto, pouco se conhece hoje sobre alguns desses pandeiristas merecedores desses elogios da imprensa, como Darci de Oliveira, chamado de "o mágico do pandeiro"[22], e "Salvador Corrêa, o "Pandeiro diabólico"[23].

A grande presença do pandeiro na música transmitida pelas emissoras de rádio, durante os anos em que este se tornava o meio de comunicação de presença nacional, além de fazer com que sua sonoridade impregnasse um momento fundamental da constituição da moderna música popular brasileira, muito provavelmente contribuiu para a maior aceitação social do instrumento e instrumentistas. O pandeiro, assumido como um dos símbolos nacionais, continuava servindo para o ócio, mas se mostrava perfeitamente adequado às novas formas do negócio da música.

7. Considerações finais

Tomando como ponto de partida a assunção, corrente no senso comum brasileiro, que o pandeiro é um dos instrumentos simbólicos da nação brasileira, a pesquisa aqui apresentada examinou discursos relacionados ao instrumento em dois dos periódicos mais importantes do Rio de Janeiro, durante as quatro primeiras décadas do século XX. O estudo procurou mapear as formas como o estatuto do instrumento é sinalizado nos discursos da época, bem como compreender os vários significados atribuídos ao pandeiro e pandeiristas durante o período pesquisado.

A pesquisa confirmou a existência de repressão policial aos pandeiristas, especialmente nas décadas iniciais do século. Porém, foi constatado que a polícia não atuava de modo homogêneo, por vezes se mostrando tolerante com este tipo de prática, que, de qualquer maneira, não era oficialmente proibida. Por outro lado, desde o início do século a imprensa dirigiu um olhar valorativo ao instrumento quanto a suas características estéticas, vinculando-o também a tradições brasileiras, embora o instrumento não seja autóctone. Durante os anos 1930, observa-se a inserção do pandeiro em âmbitos associados às elites econômicas e sua ampla presença na música veiculada no rádio, meio de comunicação predominante da época e no qual muitos instrumentistas puderam se tornar músicos

profissionais. Este conjunto de fatores pode explicar a mudança de estatuto do instrumento, não mais associado predominantemente à vadiagem como em décadas anteriores.

Os resultados mostraram como são múltiplas as significações atribuídas ao pandeiro e pandeiristas durante o período em questão. Há várias nuances entre os extremos possíveis de leitura – "instrumento de vadios" e "símbolo nacional", embora se possam identificar algumas direções predominantes ao longo do tempo.

8. Referências bibliográficas

ABREU, M.; DANTAS, C. V. Música popular, identidade nacional e escrita da história. *Textos escolhidos de cultura e arte populares*, Rio de Janeiro, v. 13, n. 1, p. 7-25, maio 2016.

HEMEROTECA DIGITAL BRASILEIRA. Disponível em: <http://memoria.bn.br/hdb/periodico.aspx>.

HOBSBAWM, E. Introdução: A invenção das tradições. In: HOBSBAWM, E.; RANGER, T. (Orgs.). *A invenção das tradições.* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997. p. 9-23.

QURESHI, R. B. The Indian Sarangi: Sound of Affect, Site of Contest. *Yearbook for Traditional Music*, v. 29, p. 1-38, 1997.

RODRIGUES, V. Z. Pandeiros: entre a Península Ibérica e o Novo Mundo, a trajetória dos pandeiros ao Brasil. 154f. Dissertação (Mestrado em Educação, Arte e História da Cultura), Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2014.

TABORDA, M. *Violão e identidade nacional.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

ULHÔA, M. T.; COSTA-LIMA NETO, L. Jornais como fonte no estudo da música de entretenimento no século XIX. *ANAIS*. 24º CONGRESSO DA ANPPOM. São Paulo: Unesp, 2014.

VELLOSO, M. P. *A cultura das ruas no Rio de Janeiro (1900-1930).* 2. ed. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2014.

VIANNA, H. *O mistério do samba.* 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

VIDILI, E. M. Pandeiro brasileiro: transformações técnicas e estilísticas conduzidas por Jorginho do Pandeiro e Marcos Suzano. 228f. Dissertação (Mestrado em Música), Centro de Artes, Udesc, Florianópolis, 2017.

VIDILI, E. M. Registros da repressão policial ao pandeiro em periódicos do Rio de Janeiro durante as três primeiras décadas do século XX. *ANAIS.* 5º SIMPÓSIO BRASILEIRO DE PÓS-GRADUANDOS EM MÚSICA, Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: UniRio, 2018. p. 533-545.

Notas

[1] O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES); Código de Financiamento 001.

[2] Exemplos dessa produção são as canções *Aquarela do Brasil* (1939), de Ary Barroso, expressão máxima dos sambas-exaltação desse período ("É meu Brasil brasileiro / Terra de samba e pandeiro / Brasil!"); *Brasil Pandeiro* (1940), de Assis Valente ("Brasil, esquentai vossos pandeiros / Iluminai os terreiros / Que nós queremos sambar"); *Brasil Moreno* (1941), de Ary Barroso ("Samba / Bate o teu pandeiro/ [...] Brasil, grande como o céu e o mar!").

[3] Todas as reportagens citadas neste texto foram acessadas por consulta a este *website*. Disponível em: <http://memoria.bn.br/hdb/periodico.aspx>.

[4] Ao todo, foram encontrados 1.078 resultados no *Jornal do Brasil* e 845 resultados no *Correio da Manhã*, distribuídos da seguinte forma por cada década: 1900-1909: *Jornal do Brasil*, 259; *Correio da Manhã*, 145 ocorrências, formando 21% do total. 1910-1919: *Jornal do Brasil*, 122; *Correio da Manhã*, 124 ocorrências, formando 13% do total. 1920-1929: *Jornal do Brasil*, 219; *Correio da Manhã*, 186 ocorrências, formando 21% do total. 1930-1939: *Jornal do Brasil,* 478; *Correio da Manhã*, 390 ocorrências, formando 45% do total.

[5] SAMBA E XADREZ NO "BURACO QUENTE". *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 04 dez. 1916, p. 8; A FESTA ESTAVA BOA... *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 26 ago. 1919, p. 9; A POLÍCIA INTERROMPEU O SAMBA. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 09 ago. 1920, p. 3.

[6] GRUPOS CARNAVALESCOS. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 05 mar. 1905, p. 7.

[7] CARNAVAL. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 23 jan. 1907, p. 6.

[8] GRUPOS CARNAVALESCOS. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 22 fev. 1909, p. 4.

[9] A FESTA DA PENHA. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 17 out. 1935, p. 16.

[10] PELOS CLUBES. *Jornal do Brasil,* Rio de Janeiro, 18 dez. 1932, p. 23.

[11] Anúncio publicitário. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 30 jan. 1926, p. 14.

[12] Anúncio publicitário. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 10 set. 1939, p. 32.

[13] O SUNTUOSO BAILE DO TIJUCA, DE SEGUNDA-FEIRA GORDA. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 03 fev. 1937, p. 14.

[14] UM BANHO À FANTASIA NA AVENIDA ATLÂNTICA. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 25 jan. 1936, p. 17.

[15] NOS CLUBES ESPORTIVOS. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 26 fev. 1935, p. 17.

[16] NO LIMIAR DA FOLIA. *Correio da Manhã,* Rio de Janeiro, 11 fev. 1939, p. 7.

[17] O SUNTUOSO BAILE DO TIJUCA, DE SEGUNDA-FEIRA GORDA. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 03 fev. 1937, p. 14.

[18] RECREIO DAS FLORES. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 12 jan. 1933, p. 14.

[19] VEM AÍ O CARNAVAL! *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 05 jan. 1936, p. 11; PR1 Fon-Fon. *Fon-fon*, Rio de Janeiro, 21 jan. 1939, p. 28.

[20] ARCO ÍRIS ATLÉTICO CLUBE. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 28 jun. 1935, p. 16.

[21] OS CINCO MAIORES HUMORISTAS DO RÁDIO, NA FESTA DE AMANHÃ, NO CARLOS GOMES. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 01 fev. 1935, p. 23.

[22] PELOS CIRCOS. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 01 nov. 1938, p. 13.

[23] NO LIMIAR DA FOLIA. *Correio da Manhã,* Rio de Janeiro, 14 jan. 1932, p. 6.

Campo epistemológico do fazer musical: uma reflexão sobre cenas musicais

Edwin Pitre-Vásquez
Grupetno – UFPR
edwinpitre@gmail.com

Paulo Macan
Grupetno – UFPR
pauloacmacan@gmail.com

Resumo: Neste artigo realizamos uma reflexão sobre três conceitos utilizados na Etnomusicologia sobre o Fazer Musical, partindo de: Práticas musicais (ARROYO, 2013), Comunidades de prática (WENGER, 1991, 1998) e Musicar (SMALL, 1998). A aplicação conceitual de cada um pode trazer problemas de interpretação para casos específicos. Para isto, o presente artigo propõe um estudo sobre o conceito de Cena Musical a partir da perspectiva de Will Straw (1991, 2006).

Palavras-chave: Práticas musicais. Comunidades de prática. Musicar. Cena Musical. Etnomusicologia.

Music Making Epistemological Field: Reflections on Musical Scenes

Abstract: In this article we present a reflection on three concepts used in Ethnomusicology about Music Making, from: Musical practices (ARROYO, 2013), Communities of practice (WENGER, 1991, 1998) and Musicking (SMALL, 1998). The conceptual application of each one may cause interpretation problems to specific cases. About that, the present paper proposes a study on the concept of Musical Scenes from Will Straw's perspective (1991, 2006).

Keywords: Musical practices. Communities of practice. Musicking. Musical Scene. Ethnomusicology.

1. Três partes do mesmo Corpus

Estes três conceitos aparecem em épocas diferentes e com origens parecidas, vinculadas às práticas coletivas do "fazer musical" realizadas em diferentes contextos. Fazem parte também dos Estudos Culturais inicialmente levantados pela Escola de Frankfurt. Foi observado que dependendo do "fato musical" (MOLINO, 2011), problemas de interpretação podem ser gerados. A música de tradição oral e experimental gera a necessidade de novos métodos de análise. Para esta reflexão, o objeto de estudo utilizado é a "música". O que muda é o ponto de vista (ibidem, p. 149).

1.1. Práticas musicais

Ao falarmos de práticas, surgem imediatamente três teóricos que, partindo da sociologia e da antropologia, realizaram reflexões sobre o tema: Pierre Bourdieu (2007), Zygmunt Bauman (2014) e Michel De Certeau (2013).

Bourdieu, no seu livro *A distinção*, trabalha com o conceito de *habitus* como "os elementos constitutivos do estilo de vida do indivíduo". Uma perspectiva da sociedade de classe francesa com ênfase na cultura ocidental e sua distinção a partir de práticas de comportamentos coletivos.

> [...] o efeito do Habitus não é propriamente um processo de aprendizagem. Neste sentido, a reprodução das classes sociais está assegurada de modo muito mais eficaz pela transmissão do capital cultural do que pela transmissão do capital econômico, já que ela concede pouco lugar às estratégias deliberadas de acumulação (LAMONT, 1992, apud COULANGEON, 2014, p. 20).

O autor deixa claro que o *habitus* não pode ser entendido como uma forma de aprendizagem, mas sim, como um processo sociocultural entre estratos sociais. Aproximando o conceito de *habitus* com o de prática a partir do "fazer", nos interessa comparar e relacionar seus elementos constitutivos, pois são entendimentos em épocas diferentes que podem ser utilizados nas análises etnomusicológicas na contemporaneidade.

> Junto com a propriedade e o consumo dos bens materiais, as preferências estéticas e as práticas culturais participam, nas sociedades modernas, dos ritos de identificação da vida social. A sociologia de Pierre Bourdieu deu a essa associação entre as características do estilo de vida e as variáveis do status e da origem social a dimensão de uma verdadeira teoria das culturas de classes, que se ancora não somente nas relações de produção mas igualmente na dimensão simbólica das relações sociais (BOURDIEU, 2007, apud COULANGEON, 2014, p. 19).

Coulangeon, no seu livro *Sociologia das práticas culturais*, realiza um estudo sobre as preferências musicais que possuem um forte vínculo com as classificações sociais na França dos anos 1990, observando que os gostos musicais [e suas práticas] estão baseados em quatro aspectos: posição e origem social, grau de escolaridade, idade e sexo (ibidem, p. 83).

O autor observa que "as práticas musicais são um dos campos de prática amadora mais difundidos" (ibidem, p. 107). Essa observação possui eco no Brasil, devido à sua

possibilidade de aproximação com as práticas da Música tradicional e da Cultura Popular, que acontecem durante toda a história cultural do país.

Renato Ortiz, no livro *A sociologia de Pierre Bourdieu*, realiza uma reflexão sobre o "Esboço da uma Teoria da Prática" e identifica três modos de conhecimento prático no campo epistemológico, são eles: 1. Fenomenológico ou interacionista ou etnometodológico, relacionado ao meio familiar; 2. Objetivista, modo que constrói relações diretas e objetivas; e 3. Praxiológico apresentando relações dialéticas, em oposição ao modo objetivista (ORTIZ, 2013, p. 39-40).

Baseado nessa reflexão, podemos entender algumas ressonâncias para as Práticas Musicais, particularmente nos modos Fenomenológico e Praxiológico, para configurações humanas a partir da Sociologia da Cultura.

No Brasil encontramos autores como Margarete Arroyo (2002, 2013); Marisa Trench de Oliveira Fonterrada (2008) e Magaly Kleber (2006), que já produziram reflexões sobre o universo sonoro das práticas musicais em contextos.

> [...] nas práticas musicais dos jovens é relevante a compreensão de sociedade contemporânea, das musicas em elas praticadas e criadas e dos próprios jovens que as recriam –sociedade e músicas- conforme novas sensibilidades. A esta necessidade de estudo associam-se a urgência de compreender a importância da investigação sobre a música e os processos de aprendizagem presentes nas varias práticas musicais, sem a participação de essa linguagem artística na constituição social e cultural dos sujeitos e da centralidade dos processos de aprendizagem na criação e manutenção das próprias práticas musicais [...] (ARROYO, 2013, p. 102).

1.2. Comunidades de Prática

"O conceito de comunidades de prática foi elaborado por Wenger em 1998 e, em linhas gerais, são grupos que compartilham interesses ou uma paixão por algo que fazem" (TORRES; ARAÚJO, 2009, p. 2). O termo está intimamente relacionado à aprendizagem porque, segundo Wenger, à medida que as pessoas interagem regularmente em determinadas práticas, aprendem-nas melhor.

Torres e Araújo explicam que, conforme a visão de Russell, "encontramos este conceito expandido para 'comunidades de prática musical'" (RUSSELL, apud TORRES; ARAÚJO, 2009, p. 2), que seriam caracterizadas pela formação de grupos dedicados à troca de experiências em música (BLACKING, 1995)[1]. As autoras utilizam como estudo de caso um tradicional encontro semanal de violeiros, chamado Canja de Viola, que acontece na

cidade de Curitiba há mais de trinta anos, para aplicar o conceito de Wenger, pois nestes encontros estão presentes tanto profissionais da música como aprendizes e amadores.

Além disso, elas destacam que tais encontros regulares, cujo propósito é o fazer musical, dão ênfase na identificação e no cultivo social e cultural entre os atores presentes no Canja de Viola. Este evento pode então ser caracterizado como comunidade, segundo Wenger, pois está baseado no que Sawaia chama de "bons encontros", atrelado à formação de identidade dos atores envolvidos nas determinadas práticas (SAWAIA, apud TORRES; ARAÚJO, 2009, p. 3). Seguindo por este raciocínio, a noção de comunidade de prática está intimamente ligada à ideia de identidade cultural e, no caso do evento citado, segundo Torres e Araújo, o fazer musical "no domínio da música sertaneja, define a identidade deste grupo" (ibidem, p. 13).

Devemos ressaltar que a mesma relação de interferência mútua que ocorre entre identidades e comunidades ocorre também entre lugares e indivíduos presentes nestas comunidades. Abílio Vergara explica que o termo "lugar" é uma categoria antropológica e refere-se a um recorte espacial delimitado em que o principal determinador é "a escala corporal humana" (VERGARA FIGUEROA, 2013, p. 19). Seguindo por este raciocínio, um lugar depende de pessoas para ser significado e trata-se de um território "de cultura localizada no tempo e no espaço" (AUGÉ, 2008, p. 40-41). Aplicando este raciocínio às comunidades de prática, acontece também uma relação de duplo sentido entre os atores destas comunidades e o lugar que eles ocupam.

Vergara expõe que, assim como os indivíduos humanos modificam física e simbolicamente o meio em que habitam, tornando-o lugar, em contrapartida são afetados pelas próprias ações, pois o lugar "nos indica o que nos é permitido – ou proibido – fazer, que papéis e que personagens podemos desempenhar dentro dele como expressão de relações sociais" e isso tem efeito na construção de identidades dentro das comunidades de prática (VERGARA FIGUEROA, 2013, p. 20; tradução nossa)[2]. Mais à frente no trabalho esta relação com o lugar será exemplificada pela comunidade de prática em torno do festival "Autoral Não Paga Conta"[3].

Três elementos são fundamentais para caracterizar comunidades: (1) o domínio, que se define pelo interesse em determinada competência, a qual possui um valor dentro do grupo que a pratica e também estabelece fronteiras entre membros e não membros. Torres e

Araújo citam que a paixão pelo domínio é "frequentemente uma parte profunda das suas identidades pessoais" e não tem conexão direta com a *"expertise*" e sim com a capacidade dos atores em desempenhar as funções intrínsecas a esta determinada competência (2009, p. 5). Por exemplo, em uma roda de choro, o domínio estaria atrelado à capacidade do indivíduo em executar o repertório compartilhado, tal como coloca Cláudio Fernandes (2011) e não necessariamente à sua virtuosidade individual.

O segundo elemento fundamental seria a própria (2) comunidade, a qual caracteriza-se pelo engajamento de vários atores em atividades coletivas, pelo compartilhamento de informação relevante, sobretudo pela interação em torno do domínio específico, resultando na troca de experiências, que podem tornar-se parte do processo final de aprendizagem. Conforme Torres e Araújo, a sensação de estar em uma comunidade é essencial, pois é construindo relacionamentos que se estabelece uma base sólida que torna a aprendizagem e a colaboração entre os membros propícia (TORRES; ARAÚJO, 2009, p. 6).

O terceiro elemento seria a (3) prática em si, pois o fazer do domínio é o que diferencia uma comunidade de interesses de uma comunidade de prática. O fato de os atores serem praticantes do domínio, por exemplo a música, propicia o desenvolvimento de "repertório compartilhado de recursos: histórias, ferramentas, maneiras de resolver problemas recorrentes da prática", entre outros (2009, p. 6).

Conforme o argumento anterior apresentado pelas autoras, uma comunidade de prática se define pela ocorrência simultânea de um fazer, que reúne repertório compartilhado, atrelado a um domínio específico, onde não há a necessidade de "*expertise*", em um grupo engajado, baseado na colaboração e na construção de relacionamentos em torno da prática em si.

Há também uma variação no tamanho em que comunidades de prática podem acontecer, desde uma dimensão local, resumida a um conjunto mínimo de atores, como a prática do *worship* em uma igreja evangélica citada por Castro (2018), por exemplo, até a dimensão global, que seria então o conjunto de variadas igrejas que têm em comum a mesma prática. Não há também a necessidade de estas comunidades estarem situadas fisicamente, podendo ocorrer no ciberespaço[4], como é o caso de jovens escritores de *fanfics*[5], organizados ao redor do globo em meio virtual, conforme apresentado por Henry Jenkins (JENKINS, 2009, p. 235). Além disso, podem ocorrer dentro de uma organização ou entre organizações,

podem ter orçamento direcionado às práticas ou ser completamente informais e "até mesmo invisíveis" (WENGER, apud TORRES; ARAÚJO, 2009, p. 6).

1.3. Musicar

> O conceito de "musicar" é uma tradução de *musicking*, termo proposto por Christopher Small (1998). Tomando a música mais como processo que como produto e destacando as redes envolvidas em sua prática, a definição de *musicking* engloba todo e qualquer envolvimento com a música, seja em sua criação, interpretação, recepção ou viabilização. Por exemplo, estariam "musicando", tanto o compositor quanto o vendedor de ingressos, embora de diferentes formas (LOPES, 2017, p. 1).

Dos conceitos anteriormente estudados, o das Práticas musicais e o de Comunidades de prática, *Musicar* pode ter uma abrangência maior aproveitando as pessoas e as suas atividades vinculadas e conexas ao universo da Música.

Musicar, então, apresenta ação, movimento, tempo e verbo, pensando que a relação da música na contemporaneidade está indissolúvel dos contextos físicos e virtuais. Para Small (1998), o verbo musicar "não somente expressa a ideia de atuar, tocar o cantar" mais fazer parte em uma atuação musical. A tradução escolhida para o português corresponde à conjugação do verbo *Musicar,* como uma opção para tradução, é descritivo e não preceptivo. No entanto, a palavra não teria uma tradução direta, poderia ser entendida como "*tomar parte*".

Os estudos e a aplicação do conceito estão no início e a discussão e aproveitamento precisam de tempo.

2. Cena Musical e as Comunidades de Prática

Will Straw (2006), nos comenta que é comum o equívoco na utilização do termo "cena", em detrimento de comunidades de práticas musicais. Isto se dá porque "cena musical" é, conforme o próprio autor o define, um conceito extremamente deslizante (STRAW, 2006). Em linhas gerais, cena musical é usado para descrever diferentes práticas musicais que acontecem em um espaço geográfico específico. Para Straw, cena difere em vários sentidos da noção de comunidade e, segundo Janotti Junior, um desses principais fatores é o aspecto ativo das cenas musicais contra o engessamento geográfico das comunidades (JANOTTI JUNIOR, 2012, p. 1).

Cena é um espaço sociocultural em que diversas práticas e comunidades coexistem e interagem entre si, onde há explicitamente processos de diferenciação entre esses atores, enquanto que as comunidades trabalham no sentido oposto, propondo unidade através do compartilhamento de identidades. O pesquisador Micael Herschmann completa a ideia de cena, explicando que Straw a considerava inicialmente um "contexto", no qual práticas musicais coexistem, interagindo umas com as outras, dentro de uma variedade de processos de diferenciação e afiliações (HERSCHMANN, 2013, p. 44).

O "engessamento" das comunidades colocado por Janotti Junior não seria, neste sentido, restrito ao fator geográfico, mas também, retomando a Wenger, à especificidade do fazer, ao "domínio", no sentido colocado por Torres e Araújo, que é realizado nas comunidades de prática. Em uma cena musical, múltiplos fazeres coexistem e não há a necessidade dos chamados "bons encontros", como colocado anteriormente. Straw ilustra esse dado ao citar que "nas cenas musicais o mesmo senso de propósito é articulado dentro das formas de comunicação através das quais a formação de alianças e a construção de fronteiras musicais tomam lugar"[6] (STRAW, 1991, p. 373; tradução nossa).

Cenas musicais também acontecem em várias dimensões, podendo-se estender desde uma articulação local a uma noção global. Desde a efervescência pluralista na movimentação de diferentes atores em um único bar até à soma total de atividades em torno de um único gênero musical em âmbito internacional, como "sociedades de gostos globais" (STRAW, 2006, p. 6). Essa elasticidade do termo é tida por Straw como um ponto positivo, pois consegue abordar unidades culturais diversas com facilidade. Assim, é possível referir-se tanto a uma comunidade mais restrita, resguardando a diferenciação de comunidades de prática e cenas, quanto à movimentação acelerada da vida urbana (2006, p. 6). Em ambos os casos, a utilização do conceito pode ser produtiva, pois adiciona flexibilidade ao primeiro e, ao segundo, propõe uma ordem menos instável ao desfragmentar um todo complexo em grupos menores. Para Straw, cena pode sugerir:

> (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)[7].

3. Considerações transitórias

É possível, no entanto, pensarmos uma relação entre cena musical e comunidades de prática na medida em que a segunda integra à primeira, como aconteceu recentemente, no dia 15 de Dezembro de 2018, com o desenrolar do festival "Autoral Não Paga Conta", o qual foi organizado e divulgado por três grupos musicais de Curitiba: Electric Mob, Lenhadores da Antártida e Radiophonics.

Por efeito disso, esses três grupos musicais se reuniram no que podemos entender como uma comunidade de prática, na qual o "domínio" em questão seria o rock autoral, a "prática", segundo os próprios canais de comunicação do festival sugerem, seria a criação de espaço para a música autoral por meio de um evento que visa os objetivos comuns destes músicos, mais especificamente, a solução de um problema – a falta de espaço. Por fim, a "comunidade" refere-se a cinco níveis de microambiente (KIMIECK, apud TORRES; ARAÚJO, 2009, p. 7): grupo nuclear, que estaria atrelado aos líderes e organizadores do evento; grupo de adesão completa, membros das bandas e a audiência presente no festival; de participação periférica, espectadores casuais que se encaixam no público-alvo do vento; grupo de participação transacional, relacionado aos prestadores de serviço, e demais atores que não fazem parte ativa da comunidade; e grupo de acesso passivo, por exemplo, nós, os pesquisadores, que analisamos "de fora" este fenômeno sob respaldo teórico que tal comunidade não acessa.

Há, neste sentido, duas sugestões para estudos futuros e possíveis reflexões sobre o conceito que não foram elucidadas até então. Comunidades de prática, necessariamente, precisam ter frequência regular de seus atores para se constituírem como tal? O caso do "Autoral Não Paga Conta", apesar de preencher os pré-requisitos colocados por Wenger, difere-se fortemente do evento apontado por Torres Araújo, o "Canja de Viola", uma vez que o primeiro foi momentâneo e o segundo perdura por mais de 30 anos. O segundo ponto é, a partir do olhar de Wenger, é possível elencar o conceito de comunidades de prática musical também no âmbito de grupos em que o fazer musical é essencial para a organização das sociedades em que eles integram, tal como o povo Venda, amplamente discutido na obra de John Blacking (1974), em que a aprendizagem musical é fator determinante para o desenrolar das práticas que os organizam socialmente?

O termo nos parece um conceito produtivo em ambos os casos levantados, tanto para a conservação e disseminação de conhecimento específico, quanto para a solução de problemas comuns. Fica, então, a reflexão de, no mesmo sentido das críticas colocadas sobre cena musical de Will Straw, até que ponto o termo "comunidades de prática" pode ser flexibilizado para entendermos as organizações de grupos sociais que giram em torno de práticas e domínios específicos.

4. Referencias bibliográficas

AUGÉ, M. *Los no lugares:* Espacios del anonimato – Una antropología de la sobremodernidad. 10. ed. Barcelona: Gedisa, 2008.

BLACKING, J. *How musical is man?*. 2. ed. Seattle: University of Washington Press, 1974.

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

BOURDIEU, P. *A distinção:* crítica social do julgamento. São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Ed. Zouk, 2007.

CASTRO, P. H. M. A música evangélica na contemporaneidade: O worship como prática que mudou a forma de se fazer música dentro dos cultos. 51f. Trabalho de Graduação (Bacharelado em Música), Departamento de Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2018.

COULANGEON, P. *Sociologia das práticas culturais*. São Paulo: Edições SESC, 2014.

DE CERTEAU, M. *A invenção do cotidiano:* a arte de fazer. Petrópolis: Editora Vozes, 2013.

FERNANDES, C. A. O Choro Curitibano. Dissertação (Mestrado em Etnomusicologia), Departamento de Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2011.

HERSCHMANN, M. Cenas, circuitos e territorialidades sônico-musicais. In: PEREIRA DE SÁ, S.; JANOTTI JUNIOR, J. *Cenas musicais*. São Paulo: Anadarco, 2013. p. 41-56.

JANOTTI JUNIOR, J. Entrevista – Will Straw e a importância da ideia de cenas musicais nos estudos de música e comunicação. *Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação/E-compós*, Brasília, v. 15, n. 2, 2012.

JENKINS, H. *Cultura da convergência.* 2. ed. São Paulo: Aleph, 2009.

LÉVY, P. *Cibercultura*. 3. ed. São Paulo: Editora 34, 2014.

MOLINO, J. El hecho musical y la semiología de la música. *Reflexiones sobre Semiología Musical*. México D.F.: Escuela Nacional de Música de la UNAM, 2011, p. 111-214.

ORTIZ, R. (Org.). *A sociologia de Pierre Bourdieu*. São Paulo: Olho d'Água, 2013.

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

SMALL, C. *Musicking:* the meanings of performance an listening. Middletown: Wesleyan University Press, 1998.

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

STRAW, W. Scenes and sensibilities. *Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação/E-compós*, Brasília, v. 6, p. 1-16, 2006.

TORRES, G. F.; ARAÚJO, R. C. Comunidade de prática musical: um estudo à luz da teoria de Etienne Wenger. *Revista Científica/FAP* Faculdade de Artes do Paraná, v. 4, n. 1, p. 207-228, Curitiba: Faculdade de Artes do Paraná, jan./jun. 2009.

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

WENGER, E. Toward a theory of cultural transparency: Elements of a social discourse of the visible and the invisible. Unpublished doctoral dissertation, University of California, Irvine, 1991.

WENGER, E. *Communities of practice: learning, meaning, and identity*. Cambridge, UK: University of Cambridge Press, 1998.

Notas

[1] John Blacking aborda os aspectos das "Experiências em música" em seu livro *Music, Culture, and experience* (1995), em que constata que "o mundo da música é o mundo da experiência humana".

[2] "Nos indica, qué se nos permite – o prohíbe – hacer, qué papeles y qué personajes podemos realizar dentro de él (lugar) como expresión de relaciones sociales" (VERGARA FIGUEROA, 2013, p. 20).

[3] Festival de Rock Autoral que aconteceu no dia 15 de dezembro de 2018 no Basement Cultural, que se situa em Curitiba, na Rua Des. Fonte: <https://bit.ly/2DbXjWO>.

[4] Segundo Pierre Lévy, ciberespaço refere-se a um meio de comunicação que surge da interconexão da rede mundial de computadores (LÉVY, 2014, p. 17).

[5] *Fan fiction* ou "*fanfic*" é um "termo que se refere, originalmente, a qualquer narração em prosa com histórias e personagens extraídos dos conteúdos dos meios de comunicação de massa" (JENKINS, 2009, p. 380).

[6] “Within a musical scene, that same sense of purpose is articulated within those forms of communication through which the building of musical alliances and the drawing of musical boundaries take place” (STRAW, 1991, p. 373).

[7] “Is a scene (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 self-reproduction?” (STRAW, 2006, p. 6).

O musicar do *atajo de negritos* da família Ballumbrosio do El Carmen: Práticas, ensaios e preparação para a peregrinação

Ellis Regina Sánchez Hermoza
Universidade Estadual de Campinas
ellisreginash@gmail.com

Resumo: Esta pesquisa tem como objetivo analisar como se desenvolve o *musicar* (SMALL, 1998) do atajo de negritos da Família Ballumbrosio – localizada no departamento de Ica, província de Chincha, Peru – por meio da etnografia da performance (SEEGER, 1992), e compreender as negociações internas e o processo de preparação que acontece nos ensaios e práticas antes do começo da peregrinação. Estudamos o atajo de negritos enquanto comunidade de prática (WENGER, 1998) para analisar como essas práticas performativas favorecem ocasiões de encontros, que contribuem ao desenvolvimento da mesma, que compreende: engajamento coletivo; interações sociais e formas de mediação; e como o musicar do atajo revela a construção da localidade (APPADURAI, 1996).

Palavras-chave: Atajo de negritos. Musicar. Cultura Afro-peruana. Etnografia da performance.

The Musicking of the Atajo de Negritos of the Ballumbrosio family: Practice, Rehearsal and Preparation for Pilgrimage

Abstract: This research aims to analyze how the musicking (SMALL, 1998) of the *Atajo de Negritos* of the Ballumbrosio Family – an Afro-Andean cultural manifestation happening in the department of Ica, in the Chincha province, in Peru – is developed. By carrying out an ethnography of performance (SEEGER, 1992), we seek to understand the internal negotiations and the preparation process taking place during rehearsals leading to the start of the pilgrimage. The *Atajo de Negritos* is thereby studied as a Community of Practice (WENGER, 1998) in order to analyze how these performative practices favor encounters, that aid its own development while at the same time encompass mutual engagement, social interactions and strategies for the mediation of conflicts; and how the *Atajo's* musicking reveals the construction of locality (APPADURAI, 1996).

Keywords: Atajo de negritos. Musicking. Afro-Peruvian culture. Ethnography of performance.

1. O Musicar do atajo de negritos da Família Ballumbrosio do El Carmen

O atajo[1] de negritos é uma manifestação cultural *afro-andina* que une o fervor popular e tradições de longa data, por meio da transmissão intergeracional de saberes e conhecimentos coletivos, para celebrar o nascimento do menino Jesus e o dia da Virgem del Carmen. Essa manifestação acontece no período entre o Natal e o Dia de Reis, a partir de 23 de dezembro até 7 de janeiro e é realizada por grupos de homens, meninas e meninos afrodescendentes, na costa do departamento de Ica, na província de Chincha, no Peru.

Os atajos envolvem formas performativas participativas[2] (TURINO, 2008), práticas que no mundo todo promovem a formação de comunidades musicais (SHELEMAY, 2011). Se considerarmos a já clássica classificação de Turino sobre performances, pode-se dizer que os atajos são formas performativas participativas porque contém caraterísticas próprias desta classificação, como ilustrará a descrição da prática a seguir. Algumas características da performance do atajo são: a performance é coletiva em todo seu processo; todos os participantes do atajo cantam em uníssono, cantos com a estrutura pergunta-resposta, os quais refletem a hierarquia e os papeis que desempenham os integrantes mais experientes, no caso, o *caporal*[3] ou o violinista, em oposição aos integrantes mais jovens, chamados aqui de negritos; e, a dança e a música são cíclicas, conformadas por frases curtas e repetitivas; a música tem a configuração da estética andina, refletida na sonoridade do violino, produto da convergência de encontros culturais e a incorporação de práticas musicais mestiças. Outro aspecto relevante nas configurações do musicar do atajo é que estas práticas performativas favorecem ocasiões de encontros, desenvolvendo assim uma comunidade de prática (WENGER, 1998). Acreditamos que há uma comunidade de prática nesse caso, já que os membros da comunidade não só habitam uma mesma vizinhança, como também se organizam todo ano para realizar a festa da Virgem del Carmem e a chegada do menino Jesus. Esses eventos envolvem a comunidade toda, isto é, os habitantes da região e as irmandades religiosas católicas do El Carmen, junto com os integrantes do atajo de negritos eles desenvolvem um engajamento mutuo e repertorio compartilhado dentro do musicar da manifestação cultural. Pode-se afirmar que os atajos se mantêm vigentes atualmente graças à comunidade, que está a cargo da sua organização e financiamento, sendo uma prática que envolve a comunidade toda, a maioria dos seus membros participa direta ou indiretamente nela. Consideramos que o engajamento da comunidade com essa prática poderia ser chamado de *musicar*[4] (SMALL, 1998). "Musicar" é um termo cunhado por Small, cuja definição compreende qualquer tipo de envolvimento com música, ao invés de focar apenas no fazer musical propriamente dito. Esse "musicar" coletivo da comunidade em torno do atajo de sua vizinhança contribui à criação de um sentido de unidade na comunidade, já que as pessoas *musicam* ao, por exemplo, enfeitar a suas casas e fornecer comida e bebidas ao atajo quando este vai de casa em casa para dar a benção; ou, ao participar na organização interna dos atajos para definir as casas onde ocorrerão os ensaios, o figurino que será utilizado nesse ano, os

padrinhos que irão apoiar economicamente ao atajo para a confecção do figurino, entre outros aspectos. Assim, os atajos têm um papel importante para estabelecer coesão e compromisso nas suas comunidades.

2. Práticas, ensaios e preparação para a Peregrinação do atajo de negritos

Como descrito acima, o processo de aprendizado das músicas e das danças dos atajos é coletivo, transmitida por meio da tradição oral. Com o auxílio da bagagem cultural que os integrantes da comunidade adquiriram durante a infância, o grupo aprende a performar coletivamente. Trata-se de uma tradição que envolve a transmissão intergeracional: em muitos casos, as crianças que participam pela primeira vez no atajo tiveram algum familiar que dançou ou teve a oportunidade de acompanhar os percursos ou ensaios do atajo. Isso se deve ao fato de que a localidade do El Carmen é um distrito muito pequeno e, por isso, a maioria dos membros da comunidade participa nas atividades dos atajos.

Ao estudar o processo de aprendizado das músicas e danças do atajo, acreditamos que é possível considerar duas vertentes do termo prática: prática enquanto prática-ensaio e prática enquanto processo de aprendizado individual. Por um lado, a prática enquanto prática-ensaio, como mencionada por Reily e Giesbrecht (2018, p. 1), consiste no aprendizado coletivo que acontece na performance do grupo; e, pelo outro, a prática enquanto processo de aprendizado individual, se refere ao treinamento que cada participante faz dos passos aprendidos no ensaio do grupo. Geralmente nos grupos com orientações participativas existe uma distinção muito tênue entre ensaio e performance: já que não é preciso que a performance seja perfeita, privilegia-se o prazer do musicar coletivo, enquanto que nos grupos com foco apresentacional, a dinâmica dos ensaios e da performance é totalmente diferente. Segundo o relatado pelos integrantes do atajo, o repertório compõe-se de 24 danças, das quais só 10 perduram atualmente. No repertório geral, há cinco ou seis danças que são denominadas *serranitas*[5], as quais têm sonoridades e caraterísticas próprias que remetem a estética do universo da musica andina, a partir das quais se presume uma influência afro-andina do repertório do atajo de negritos. A música, a dança e as letras do repertório remetem ao passado da escravatura dos negros na época colonial, ao contar as vivências do trabalho rural e agrícola. Por outro lado, as cantigas natalinas de origem europeia, os *villancicos*[6], remetem aos encontros culturais andinos, à manutenção da memória negra e à subjugação à religião católica.

Entre os dias 23 e 27 de dezembro tive a oportunidade de observar o último ensaio geral, as preparações, peregrinações e a performance do atajo da Família Ballumbrosio. Embora não tenha sido possível acompanhar o grupo no início dos ensaios, sabemos que as atividades do atajo de negritos começaram no primeiro sábado de outubro. Houve uma convocatória aberta a toda a comunidade do El Carmen, divulgada na própria casa de Ballumbrosio, por meio de um cartaz na entrada da porta e também em redes sociais, como o Facebook. Durante o período de ensaios, no início do mês de outubro até o dia 23 de dezembro, os participantes iniciantes foram designados como negritos e os dançarinos mais experientes como caporales (geralmente, integrantes da família Ballumbrosio).

Alguns participantes que moram em outras localidades, como Lima, compareceram aos ensaios, como foi o caso de alguns dos irmãos Ballumbrosio, que são 14 no total. Muitos deles apesar de morar em Lima, ou mesmo em outros países como França ou Estados Unidos, fazem questão de participar no atajo. Segundo os relatos dos habitantes mais velhos, trata-se de uma tradição que data de muitos anos, desde a época da colônia e, portanto, muitos membros dessa família enxergam sua participação como parte de um compromisso de conservar a herança e memória dos ancestrais e do patriarca Amador Ballumbrosio, e de forma mais ampla, articulam um compromisso com a sua afrodescendência.

A seguir, relatarei as minhas observações realizadas na pesquisa de campo no distrito do El Carmen, província de Chincha, Peru no período de dezembro de 2017 e dezembro de 2018. Descreverei as práticas, os ensaios e a preparação para a peregrinação. Assim, demostrando que o musicar, as práticas performativas e os meios de socialização (ensaios, visitações aos ancestrais no cemitério, histórias dos ancestrais na performance) permitem a criação de uma estrutura de sentimentos (APPADURAI, 1996) voltada para a manutenção da tradição, a ancestralidade e a construção de uma herança no musicar dos atajos.

3. Último ensaio geral na casa de Amador Ballumbrosio

O último ensaio geral ocorreu na noite do último sábado antes do Natal. Nesse caso, aconteceu no dia 23 de dezembro na casa do patriarca Amador Ballumbrosio, a qual é sempre o ponto de encontro, o lugar das preparações e dos ensaios. Como descrito acima,

segundo o regulamento interno dos atajos de negritos, cada atajo tem o direito de escolher uma casa para a realização do evento. Os encarregados de tomar essa decisão são, nesse caso, os caporales e o *mayoral*[7] ou *mayorala*. A casa da família Ballumbrosio carrega muitos significados sobre ancestralidade, manutenção da tradição e respeito, já que o senhor Amador, fundador do atajo Ballumbrosio, sempre morou nessa casa e até hoje moram nesse local a viúva, alguns filhos e netos dele. A casa recebe também a visita de muitos turistas que querem conhecer melhor a família Ballumbrosio, a cultura e a história dos atajos.

Os integrantes do atajo foram convocados às 19h, mas chegaram aos poucos e aguardaram até o resto do grupo chegar. Alguns deles ficaram sozinhos treinando ou em pequenos grupos, conversando, compartilhando experiências; outros ficaram treinando alguns passos e até desafiando outros integrantes. Esses processos de aprendizado coletivo no ensaio e em outros momentos do atajo, os quais serão descritos posteriormente, propiciam saberes, o sentimento de pertencimento e ao mesmo tempo ajudam os participantes a reconhecer o papel que lhes corresponde dentro do grupo, o papel que desempenham e a hierarquia dentro do universo do atajo, o que segundo (WENGER, 1998), corresponde à comunidade de prática.

Do mesmo modo, essas ações poderiam compreender-se como parte do musicar (SMALL, 1998) do atajo, no qual os participantes exercem a prática individual e coletiva antes da performance, como foi mencionado anteriormente, compreendendo a distinção entre prática, como processo de aprendizado individual e prática-ensaio como aprendizado de maneira coletiva (REILY; GIESBRECHT, 2018). Na pausa do ensaio os membros mais velhos e as lideranças aproveitaram o tempo para contar aos integrantes mais novos algumas histórias sobre como se desenvolvia a performance dos atajos no passado, como pude observar no ensaio de 2017, onde o caporal Miguel Ballumbrosio relatava que nesse ano o atajo da família Ballumbrosio iria resgatar uma tradição que antigamente se realizava na performance dos atajos:

> Depois de entregar as comidas e bebidas para os integrantes do atajo e todas as pessoas que estavam presenciando o ensaio, o caporal Miguel, filho de Amador Ballumbrosio, pediu que todos ficassem quietinhos e calados. Nesse momento, ele foi até um quarto da casa e trouxe as coroas para os negritos. Relatou como antigamente os negritos usavam coroas todos os anos, e como essa tradição foi se perdendo ao longo do tempo.

> Disse também que nesse dia iriam usar coroas no percurso e nas festividades de adoração ao menino Jesus e da Virgem del Carmen (Diário de Campo, El Carmen, 2017).

O papel da família dos integrantes do atajo é fundamental. Atividades como levar os filhos, afilhados ou irmãos na casa; aguardar até as atividades terminarem, ajudar a enfeitar os integrantes, e todas as outras preparações correspondem a um trabalho comunitário com uma mesma finalidade coletiva: a de continuar com a tradição, a fé, a devoção e a comunidade. No ensaio, alguns dos familiares dos integrantes ficaram fora da casa observando, tirando fotos, filmando com os seus celulares, pois estavam muito contentes de que os seus filhos estivessem participando. Na maioria dos casos, a participação dos integrantes no atajo é intergeracional, quer dizer que a tradição de participar se mantém vigente, seja pela devoção ao menino Jesus ou à Virgem del Carmen. Quando o ensaio terminou, os familiares ficaram aguardando, pois no final do ensaio seria realizado o *batismo*, um importante ritual de iniciação que faz parte dos atajos.

4. O batismo

O batismo realiza-se após o término do ensaio, tem uma duração de aproximadamente 45 minutos, e acontece na mesma casa dos Ballumbrosio, do lado do presépio. O batismo faz parte do rito de passagem de admissão. Todos os integrantes são batizados todo ano independentemente do tempo de permanência e do papel que desempenham no atajo.

Há um sacerdote que está a cargo do batizado e tem o papel de batizar cada integrante. Geralmente, um caporal pode ser designado como sacerdote pelas lideranças do atajo, que são os caporales e o *mayoral* ou *mayorala*. O sacerdote simboliza um coringa que ridiculiza a religião católica. Em ambos os casos das etnografias realizadas (dezembro 2017 e dezembro 2018) observou-se que o sacerdote tinha peças de roupa que ressaltavam propositalmente: roupas e acessórios coloridos, lentes de sol de neon, um lençol nas costas utilizado como capa ou túnica e um cachecol utilizado como turbante.

Outros participantes do ritual são dois coroinhas, situados do lado do sacerdote. Um deles segura um cofrinho, onde as madrinhas ou padrinhos colocam esmolas, as quais servirão para arcar com parte das despesas da organização do atajo bem como para a compra de comida e bebidas para os integrantes do atajo. O outro segura um copo com água benta e

uma flor, que servirá para jogar a água em cada membro do atajo.

O processo do batizado inicia-se colocando o negrito de joelhos e, com um lenço de bolso na cabeça, na frente do sacerdote, a madrinha ou padrinho designa um nome de flor para o negrito, entrega um perfume para o sacerdote e coloca dinheiro numa caixa de esmolas. Em seguida, o sacerdote dá uma colherada de sal ao negrito, depois disso, o sacerdote costuma fazer uma dança ritualística, sapateando e dizendo algumas frases que remetem tanto às línguas africanas como também à religião católica. No fim, ele joga um pouco de perfume e água benta no participante que está sendo batizado, e assim o negrito está finalmente pronto para integrar o atajo.

5. Preparação e peregrinação

No dia seguinte, 24 de dezembro, os participantes do atajo foram convocados às 20h na Casa Ballumbrosio para se preparar e começar com o primeiro dia de peregrinação e da procissão da Virgem del Carmen. A maioria das crianças e adolescentes que participam no atajo chegou acompanhada de familiares, para assim ajudar na preparação e terminar de se arrumar na casa. As mães dos negritos, outros familiares e também os donos da casa trabalharam juntos para que tudo ficasse pronto: colocando as faixas e as coroas para a performance do dia central, na chegada do menino Jesus.

O atajo saiu da casa Ballumbrosio às 22h numa peregrinação que passou pelas principais ruas do distrito do El Carmen, pela praça central e que chegou finalmente à igreja, onde paralelamente acontecia a procissão da Virgem del Carmen, na qual também participaram outros grupos e associações performativas, tais como bandas de musica, *pallas*[8] e outros atajos do El Carmen. Nenhum destes grupos deixou de tocar, nem mesmo ao se encontrar com outros grupos cujas músicas e repertórios eram diferentes. Contudo, em alguns casos, observou-se que, quando a procissão da Virgem del Carmen chegava perto dos atajos, os músicos deixavam de cantar e seguiam a pulsação da música da banda com os sinos, até que a música da Virgem del Carmen continuasse seu percurso.

6. Peregrinação no cemitério

Neste percurso o atajo dividiu-se em dois grupos: um grupo composto por crianças, que foi à localidade de *Hoja Redonda*, distrito vizinho do El Carmen – a peregrinação desse grupo se distingue do outro, posto que traz uma narrativa significativa de celebrar a vida; ela representa a festividade das crianças, segundo o relato de alguns caporales –; o outro grupo, formado por adolescentes e caporales mais velhos, dirigiu-se ao cemitério para visitar e dançar nos túmulos dos ancestrais, entre eles o patriarca Amador Ballumbrosio, fundador desse atajo. Essa peregrinação remete ao passado, celebra a morte, os ancestrais e mantém a tradição. A performance tem uma estrutura diferente àquela das visitações nas casas. O elemento de desafio e de virtuosismo é mais evidente: os dançarinos sapateiam perto do túmulo dos ancestrais que seguiam a tradição do atajo. A distinção entre os dois grupos do atajo da família Ballumbrosio que realizam essas duas peregrinações distintas que acontecem no mesmo dia e horário pode ser observada não só na performance, mas também na organização e na configuração do musicar dos integrantes do atajo da família Ballumbrosio.

7. Considerações finais

Pelo exposto anteriormente, consideramos que uma manifestação pode ser uma ferramenta para a construção de herança e memória social (CONNERTON, 1989), por meio das interações sociais e formas de mediação que acontecem no musicar (SMALL, 1998). Nesse caso específico, por meio da análise da etnografia da performance (SEEGER, 1992) do atajo de negritos, constatou-se também a construção da localidade por meio das estruturas de sentimento (APPADURAI, 1996).

Poderia também se considerar a abordagem da dimensão agentiva da memória social (CONNERTON, 1989) compreendendo como os habitantes da região e os integrantes do atajo de negritos do El Carmen representam e recriam, por meio da música e da dança, a herança e memória social. Tal como menciona Reily (2014, p. 11), a música e a dança são eficazes para salvaguardar a memória social de um grupo.

8. Referências bibliográficas

APPADURAI, A. *Modernity at large*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.

CONNERTON, P. *How societies remember*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

REILY, S. A. A música e a prática da memória: uma abordagem etnomusicológica. *Música e Cultura*, n. 9, 2014.

REILY, S.; GIESBRECHT, E. *Rehearsing Memory:* The Bumba meu Boi and Urucungos in Campinas. *Ethnomusicology Forum*, 2018.

REILY, S.; HIKIDI, R.; TONI, F. O Musicar Local: novas trilhas para a etnomusicologia. Projeto Temático, FAPESP, 2016.

SEEGER, A. Ethnography of music. In: MYERS, H. *Ethnomusicology:* an introduction. London: The MacMillan Press, 1992.

SHELEMAY, K. K. Musical Communities: Rethinking the collective in music. *Journal of the American Musicological Society*, v. 64, n. 2, p. 349-390, 2011.

SMALL, C. *Musicking:* the meanings of performance an listening. Middletown: Wesleyan University Press, 1998.

TOMPKINS, W. D. *Las tradiciones musicales de los negros de la Costa del Perú.* 293f. Tese (Doutorado Universidade da Califórnia). Tradução da Pontifícia Universidad Católica del Perú, Lima, 2006 [1981].

TURINO, T. *Music as social life:* The politics of participation. Chicago and London: University of Chicago Press, 2008.

VASQUEZ, R. E. *La práctica musical de la población negra en Perú:* la danza de negritos de El Carmen. La Habana: Casa de Las Américas, 1982.

WENGER E. *Communities of Practice:* learning, meaning and identity. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

Notas

[1] Segundo o dicionário da RAE (Real Academia Espanhola), a palavra *hatajo* designa um grupo pequeno de gado ou conjunto de pessoas. Em outros dicionários, considera-se que a palavra tem conotação pejorativa, e faz referência a uma quadrilha de bandidos. Etimologicamente a palavra *hato*, no sentido de porção de algo ou parte de um grupo, parece vir do árabe *hazz*: porção que corresponde a alguém. O sufixo *ajo* deriva do sufixo diminutivo – *aculum*. Por sua parte, a palavra *atajo*, segundo a RAE, significa atalho. Segundo os relatos dos moradores da região e de integrantes de diversos atajos de negritos em Chincha, a escrita correta seria "atajo".

Mesmo não tendo relação direta com o sentido pejorativo, eles usam essa palavra e reafirmam o uso da mesma, colocando-a na parte posterior das camisas junto com o sobrenome do atajo respectivo.

[2] Esta classificação reconhece o fato de que as vivências musicais de muitas pessoas hoje envolvem formas de músicas gravadas. Turino estabelece uma distinção entre (1) a música em tempo real e (2) a música gravada. Por sua vez, cada uma dessas categorias é subdividida em dois campos de prática musical. Os campos em tempo real incluem práticas ligadas à "música participativa" (*participatory music*), nas quais não há distinção entre músicos e plateia, e à "música apresentacional" (*presentational music*), a qual prevê essa distinção. Nos da música gravada, encontram-se as "gravações em alta-fidelidade" (*high-fidelity*) e a "arte de estúdio" (*studio art*) (TURINO, apud REILY; HIKIDI; TONI, 2016, p. 7).

[3] Caporal**:** é considerado o mestre do atajo e é quem ensina aos negritos os passos do sapateado, as coreografias, as músicas e todo o repertório, além de cumprir com a função de sacerdote em um ritual de passagem chamado de batismo.

[4] *Musicar*: termo adotado como tradução da palavra "musicking", cunhada por Christopher Small (1998). Para Small, "musicking" – ou o musicar – engloba qualquer forma de engajamento com música (TURINO, apud REILY; HIKIDI; TONI, 2016, p. 4).

[5] Gênero musical dentro do atajo, alusivo às convergências de encontros culturais com influência andina, tanto na sonoridade (harmonia, melodia) quanto nas letras e na coreografia.

[6] Forma musical poética europeia, século XV (Cânticos natalícios).

[7] Segundo a era (Real Academia Espanhola), significa capataz de um grupo de pessoas, animais ou uma comunidade religiosa. Dentro do universo do atajo de negritos, o *mayoral* tem uma maior hierarquia tão igual quanto o caporal. *Mayorala*: versão feminina do *mayoral*.

[8] Versão feminina do atajo de negritos, integrado exclusivamente por mulheres e meninas.

A presença da viola e sua utilização musical na cantoria nordestina

Ely Janoville Santana Sobral
Universidade de Brasília
elyjanoville@gmail.com

Flávio Santos Pereira
Universidade de Brasília
f_santospereira@gmail.com

Resumo: Este artigo tem como foco a música e a prática da viola no universo do repente observado no campo do Projeto de Pesquisa Identidades Sonoras – Acervo de Repentistas do DF. Elucidar como a viola apoia os repentistas na improvisação poética, sua função e sua prática musical. É escassa a bibliografia abordando o assunto, por isso o foco do artigo na prática da viola no repente, em específico seu aspecto musical, como se dá o encontro da voz do cantador com o acompanhamento que lhe serve de suporte. Foram feitas transcrições dos cantadores de Brasília em comparação com outras transcrições realizadas em outros estados do Brasil.

Palavras-chave: Cantoria. Viola nordestina. Tradição oral. Baião de viola.

The presence of the *Viola* in on Brazilian North-eastern *Cantoria* and its musical utilization

Abstract: This article has the focus on the music and practice of the *viola* on the universe of north-eastern *cantoria (Brazilian sung duel)* observed on campus by the project "Projeto de pesquisa Identidades Sonoras – Acervo de Repentistas do DF". Elucidate how the *viola* hold the *repentistas* on the improvisation of musical poetry, the function and the musical practice of this instrument. Its weak the bibliography about the instrument, because of this, this article is focused on the *viola* itself, how works the singing with the instrument and how is tuned the viola who serves as a support.

Keywords: Northeast Viola. Oral tradition. "*Baião de viola*".

1. Introdução

Neste artigo abordamos a presença da viola na cantoria do repente, sua origem, sua prática, afinação e seu uso como instrumento de apoio para a improvisação poética dos repentistas, tendo como base a pesquisa do projeto Identidades Sonoras – Acervo de Repentistas do Distrito Federal. Este trabalho de pesquisa foi realizado entre setembro de 2017 e agosto de 2018 com o apoio da UnB e do FAP/DF. O presente trabalho foca a prática da cantoria de viola no Distrito Federal. Foram feitas inicialmente gravações em campo, colhidas na sua maioria na Feira da Guariroba, na cidade de Ceilândia; Feira do DVO, na Cidade do Gama; e Casa do Cantador, na cidade de Ceilândia. As gravações foram analisadas, separadas e catalogadas em um site, e alguns exemplos registrados em CD que foi distribuído em pontos de cantoria (Casa do Cantador Brasília-DF) e em escolas de ensino fundamental. Sem dúvida a escassez de material que aborde o assunto sobre a prática da viola na cantoria é real, cabendo a poucos pesquisadores uma dedicação sobre o assunto e, ainda mais, um esclarecimento teórico simples sobre essa prática instrumental. O presente artigo procura esclarecer a prática dos repentistas quanto ao

sentido de “tocar o baião” com sua viola, na prática do repente e explanar como se dá esse tocar recorrendo ao suporte da transcrição feita a partir dos materiais recolhidos em campo. Serão objeto de nosso estudo e análise os dois tipos de “baião” de viola e como se dá sua utilização melódico-harmônica em conjunção com as toadas.

2. História da Cantoria

A prática do canto improvisado acompanhado por um instrumento é antiga na história da humanidade, dos gregos aos árabes, da Galícia à Andaluzia, do México ao sul do Brasil. Nas culturas mais diversas existe a presença da monodia acompanhada, sendo a poesia improvisada uma prática antiga. Na cantoria fala-se da influência moura e até da influência provençal, que de alguma maneira perpetuou-se e evoluiu no nordeste do Brasil. Sobre tal fato, Soler comenta sobre um texto de Rafael Ginard:

> [...] o referido texto trata dos “glosadores”, termo que nas Ilhas Baleares designa um equivalente dos nossos “violeiros” – aliás, no sertão nordestino este termo existe também, quase com a mesma acepção. [...] poderia também referir-se a artistas congêneres da própria península espanhola ainda hoje, [...] poderia igualmente referir-se a artistas folclóricos semelhantes, acháveis igualmente em diversas províncias portuguesas e de determinadas regiões do sul da península italiana e da Sicília. [...] E neste lado do atlântico, dentro do marco da colonização ibérica bilíngue, poderíamos ainda atribuir o texto que iremos transcrever aos cantadores repentistas de quase todas as nações sul e centro-americanas: Chile, Colômbia, Venezuela e, com destaque os *payadores* – outro sinônimo de violeiro – das nações do Rio de la Plata (SOLER, 1995, p. 12).

Os cantadores nordestinos têm perpetuado e renovado a prática da improvisação poética desde o final do século dezenove até os dias atuais. A “época de ouro” da história do repente dá-se na região norte do Pernambuco e sul da Paraíba. Os cantadores mais antigos, em geral, tinham uma origem sertaneja, muitos ocupados com trabalhos relacionados ao campo (trabalhadores do campo e agricultores), muitas vezes relacionados com a agropecuária (aboiadores, ordenhadores, vaqueiros). De início, não tinham na cantoria sua fonte de subsistência. Foram de pouco em pouco conquistando público até o momento em que o prestígio consolidado já lhes rendia uma rentabilidade e uma circulação maior.

A viola é o instrumento mais utilizado na cantoria, talvez pela facilidade de execução em razão da afinação fixa e da realização do acompanhamento com acordes, diferente, por exemplo, da rabeca, que é um instrumento não temperado e melódico, a exigir maior treinamento auditivo para a entonação das notas, o que torna a execução mais difícil. De toda a maneira, devido a sua maior utilização, a viola ganhou um papel importante na prática dos repentistas. Sobre a viola, comenta Bráulio Tavares: “A viola é o instrumento da cantoria” (2016, p. 14). João Santana, cantador de Brasília, comenta sobre a função da viola (citação oral 1)[1].

> [...] E, a viola... a viola entrou na história por necessidade de segurar o diapasão. Se você começar a cantar uma música sem o instrumento, você começa num tom agudo e termina num grave. Vai baixando, que, você nem percebe que tá baixando. Baixando, baixando, baixando. Mas, se você tiver um instrumento segurando, você segura o diapasão da voz. Então, foi esse o contexto da necessidade de aparecer a viola. A viola... o repentista nunca toca muito viola. É só pra segurar aquela postura, ali. A posição. Ele pam, pam, pam, pam, e ele canta em cima daquele som e, aí, num baixa a tonalidade.

3. A viola na história da cantoria

A viola nem sempre esteve presente na cantoria. Diversos instrumentos foram utilizados desde rabecas ate berimbaus de lata adaptados de diversas e incansáveis maneiras. Em Cascudo temos um trecho que demonstra a utilização e afirmação do instrumento:

> O mais antigo instrumento do cantador sertanejo devia ter sido a viola. Ela já aparece citada em Fernão Cardim. [...] Espalhou-se como uma pequena orquestra, para todo Brasil. A viola de pinho, viola de arame, com cinco ou seis cordas duplas, afinava-se como o violão. Hoje as afinações variam. Mi-si-sol-ré-lá e si-fá-ré-lá-mi são as mais usadas atualmente. [...] O acompanhamento comum dos desafios é na altura do quinto trasto. A viola é verdadeiramente o grande instrumento da cantoria. [...] Todos os cantadores tocam (CASCUDO, 1984, p. 183).

A variedade de instrumentos usados na cantoria era considerável. Utilizava-se daqueles instrumentos que permitiam tocar e versar ao mesmo tempo: rabecas, violas, cavaquinhos, bandolins, guitarras portuguesas e violas braguesas foram utilizadas, o que ocasionava também em variedades de toque e linguagem instrumental, sempre adaptados ao contexto da cantoria. João Santana comenta sobre essa variabilidade de instrumentos (citação oral 2):

> [...] E, aí, o baião de viola... antes… tanto que, antes não era viola. Dizem que, originalmente, era ganzá, pandeiro. Não tinha uma uniformidade. Rabeca, violão. Tanto que, se você olhar as fotos, aquelas fotos antigas, que tem cantadores, naquele livro do Otacílio Batista, você vê que é violão.

A partir dos anos 50, a fábrica de instrumentos Del Vecchio criou um tipo de viola que trouxe à tona uma nova sonoridade com a adição de um disco de metal no tampo do instrumento. Esta nova viola rapidamente se popularizou entre os cantadores do nordeste, provavelmente por seu timbre metálico. Alguns cantadores, entretanto, também utilizavam o modelo de viola do centro-oeste do país. Chamamos a atenção para o detalhe interessante de que a viola comporta dez cordas, mas, de fato, só é encordoada com sete cordas, e em uma afinação próxima à do violão, no caso a afinação em quartas com o baixo em Lá, porém nem sempre a tomar como referência o Lá 440Hz.



Imagem 1: Viola dos cantadores.

A viola tem papel fundamental. É apoio importante para o cantador entoar toadas diversas com a referência da afinação dada pela viola. A viola tem funções diversas, sendo utilizada para pequenos improvisos discretos e pontuais, durante a cantoria do colega. Na viola realizam-se introduções às modalidades, por exemplo, baiões de viola ágeis, extremamente melódicos e, sobretudo, espontâneos, são comuns da prática dos repentistas. A viola dinâmica deu à cantoria sua base perfeita, metálico, com boa projeção sonora e estridente esse instrumento traz o som característico de qualquer cantoria do nordeste do brasil.

4. A prática da viola junto aos cantadores

A viola utiliza sete cordas, a disposição das cordas no instrumento, da mais grave para a mais aguda, é feita com a corda grave em Lá2 associada a mais duas cordas de ressonância afinadas em Lá3, o que dá ao instrumento uma ressonância mais intensa no acorde de Lá maior. As demais cordas não são acompanhadas de cordas de ressonância, pelo contrario, em geral são utilizadas cordas mais finas (primas) para afinar o restante das cordas sendo a corda Si (segunda corda) reentrante (mais aguda que a primeira corda) o que da uma característica muito brilhante no timbre geral do instrumento. Dessa maneira temos a disposição de cordas como A(A-A)-D-G-B-E.

O pesquisador Cícero Filgueira fala de maneira pontual sobre a popularização da Viola Nordestina ou Viola de cantoria entre os cantadores:

> [...] O uso contínuo da hoje chamada Viola Nordestina ou Viola de Cantoria se deu entre o fim da década de 1940 e início dos anos 1950, pelo qual, é um instrumento que tornou mais dinâmica a cantoria com uma série de amplificadores naturais feitos em metal e com uma organização, normalmente, fixa com doze cordas [...] Desta maneira, leva a crer que a utilização de amplificadores de metal na caixa da viola, bem como o aumento do tamanho da caixa, representou uma necessidade de amplificação do som do instrumento, ao mesmo tempo em que mantém o caráter metalizado do som, substituindo a chava ou dobrão dos cantadores clássicos. [...] (FILGUEIRA, 2017, p. 56-57).

A afinação da viola dos cantadores foi-se transformando e se estabelece por volta dos anos 60/70 com o padrão em quartas e uma terça (Lá-Ré-Sol-Si-Mi), com sete cordas, sendo duas de ressonância para o bordão Lá, padrão que acompanha os cantadores até os dias atuais. Sobre essa modificação, Elizabeth Travassos comenta:

> Os cantadores que conhecemos afinam suas violas aproximadamente na mesma altura, qualquer que seja sua idade e a época em que começaram a cantar. A maioria deles constata que houve alteração na altura absoluta dos sons, ao comparar a afinação contemporânea com a que usavam, por exemplo, seus parceiros mais velhos, há trinta anos, ou ao recordar os cantadores de "romances" que tiveram oportunidade de ouvir na infância. As violas comportam dez cordas (em cinco ordens) mas são encordoadas geralmente com apenas sete (em cinco ordens) (TRAVASSOS, 1985, p. 122).

Mostro, em seguida, o resultado da afinação da viola de cantoria na pesquisa feita por Elizabeth Travassos em 1985.

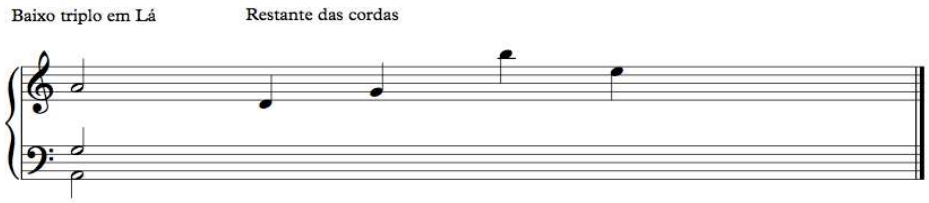


Imagem 2: Afinação resultante descrita por E. Travassos.

Ainda sobre a mudança de afinação, menciono o comentário feito por Travassos em relação às transcrições de afinação realizadas por Luiz Heitor Correa de Azevedo em 1943.

> [...] Os cantadores não usam diapasão e contam somente com sua memória auditiva e prática vocal para estabelecer a altura absoluta do instrumento: a corda Lá pode estar até cerca de um tom e meio abaixo (Sol Bemol). Gravações feitas há cerca de quarenta anos passados e informações bibliográficas confirmam a elevação dos sons da viola. Correa de Azevedo (1953:53-54), por exemplo, identificou as seguintes afinações em 1943, entre cantadores do Ceará (TRAVASSOS, 1985, p. 122).

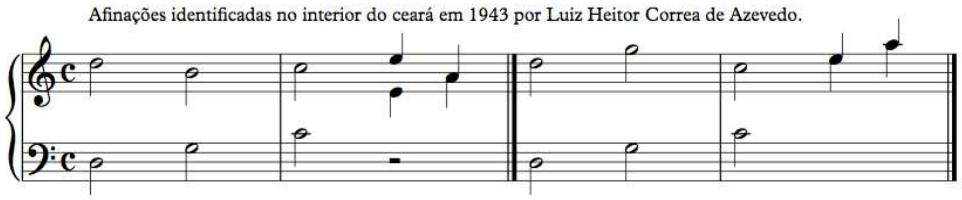


Imagem 3: Afinações achadas por L. H. Azevedo.

Andréia Carneiro em 2005 coloca a mesma afinação que Travassos e a mesma que achei em sua pesquisa sobre as afinações e toques das violas tradicionais brasileiras.

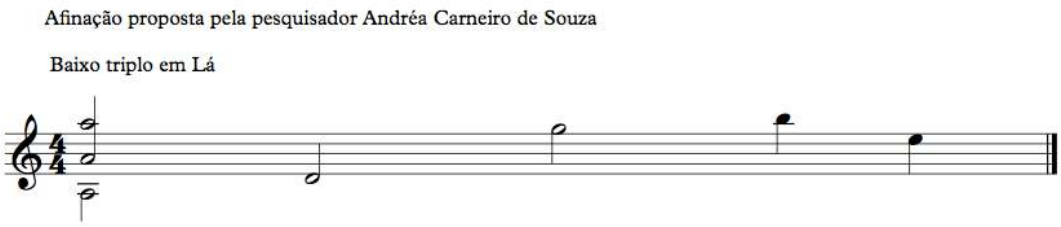


Imagem 4: Viola Instrumental Brasileira, p. 25.

A elevação da afinação da viola teve como consequência o esforço dos cantadores em cantar mais agudo. Em razão da elevação da afinação os cantadores novos passaram a cantar toadas ditas "altas", às quais os cantadores mais velhos foram se adaptando, produzindo assim mudanças com relação à prática dos cantadores. O cantador João Santana comenta (citação oral 3):

> [...] o que aconteceu é que, também, houve uma padronização do Lá. Antigamente, usavam... se você ouvir discos antigos, 'cê vai ver que tem viola que vai 'tá, ali, em Mi ou Fá. Aí, subiu pra Lá. Então, tem toada que dava pra cantar naquele tom. Só se o cara for um tenorino. Eu tive muita dificuldade. O Chico, ele tem voz de tenor. A voz... o pessoal fala que cantador é tenor, é por isso. A voz, pra esse baião de viola, nosso, aí, pra essa afinação, nossa, pra cantar as toadas mais altas, é voz de tenor. Eu sou barítono. Então, tem toada alta, que, pra mim, é muito difícil chegar lá. Eu tenho que estar com a voz muito aquecida e, mesmo assim, nem tento. No Galope, às vezes, eu subo, que ele tem umas pegadas, que, às vezes, sobe, assim. O que eu tenho visto é que, às vezes, quando eu tô no embalo, eu, até consigo cantar a toada dele no alto. Mas, eu, mesmo, canto ele todo na baixa. Aí, eu desenvolvi isso. Tem cantador, que, você pode observar, que pega uma toada e canta ela toda meio embaixo, porque a voz dele não vai. Então, isso, sim, restringiu algumas toadas, que eram antigas, que eu já ouvi gravadas, que eram toadas numa extensão maior, que vai lá num agudo. Em Fá, em Mi, tudo bem, mas 'cê cantar em Lá, aquilo. Aí, pesa. Mas, aí, surge toada nova. Tem toada que pega, toada que não pega. Muitas toadas que pegaram mais recentes... Os Nonatos, eles sempre criaram toadas boas, que pegaram. Edmilson e Lisboa teve toada... eu tô falando toada nova, mas, toada de 10, 15 anos pra cá.

5. Toques de Baião de viola

Basicamente na cantoria temos a presença de dois toques, sendo o primeiro esse toque mais tradicional o qual foi dado o nome de "baião de viola" que consiste em um ritmo de acentuação tética, de maneira que varia sua acentuação entre um ritmo binário ou quaternário, dependendo então da toada cantada e do enquadramento prosódico. O outro tipo de toque trata-se do "balançado" que faz uma alusão à sua acentuação no primeiro e quarto tempo. O ritmo balançado traz uma peculiaridade por se tratar de um ritmo tradicional da canção brasileira, com incisão rítmica nos tempos 1 e 4. Em geral os cantadores não efetuam acompanhamentos muito complexos, possuem boa agilidade para executar "ponteados" ligeiros e comentários sobre o toque fixo do colega. No balançado por vezes algum cantador com maior destreza efetua

acompanhamentos à moda antiga, lembrando por vezes um tipo de acompanhamento e sequência de baixos realizado em serestas de rua, nos moldes da canção urbana. Embora se trate de poucos acordes, o modelo do baião de viola é executado de maneira que, com os devidos improvisos, torna-se uma torrente de motivos tonais (e/ou modais) superpostos e caracteriza o ambiente harmônico para que as toadas soem com toda a sua força expressiva.

É importante atentar para as especificidades da prática do baião de viola. Ao longo da pesquisa, notou-se que entre os cantadores predomina o improviso, as convenções musicais são poucas. Também reconhecida em outras pesquisas, a afinação da viola recorre a um padrão onde sua utilização facilita uma mínima compreensão técnica do instrumento, exemplo disso é a modalidade "Voa Sabiá" que traz uma cadência perfeita (I-V-I) como guia harmônico e utiliza a levada do "*balançado*" como formula rítmica contínua de apoio para o canto. A cadência perfeita é uma das primeiras relações auditivas fixadas no aprendizado do instrumento. Já o baião tradicional, utiliza majoritariamente a cadência plagal (I-IV-I) com muitos recursos laterais, ponteios, escalas modais, pequenos improvisos realizados para enriquecer o acompanhamento. O baião tradicional é o acompanhamento da maioria das modalidades tocadas pelos cantadores, cabendo ao balançado as modalidades de: Voa Sabiá, Coqueiro da Bahia, Balança o Remo entre outras.

6. Modal *vs* Tonal: encontros e choques melódicos

Outro fato notável é o polimodalismo na cantoria de viola. Não é incomum o repentista cantar em um modo e tocar em outro, cantar em jônico e tocar em mixolídio, cantar em mixolídio e o acompanhamento ser caracteristicamente tonal. É muito comum ocorrerem pequenos choques que geram acordes totalmente estranhos ao convencional da sonoridade da cantoria, mas que complementam de maneira interessante a sonoridade geral. Os cantadores, de alguma maneira, acostumaram-se a tal prática. É natural para o cantador a ocorrência desses "choques". Em entrevista para o Projeto Identidades Sonoras Repentistas do DF, o cantador João Santana relata (citação oral 4):

> [...] O mixolídio eu acho que ele já combina pro desafio. Claro que tem muito cantador que não sabe nem o que é isso. Muito cantador, se falar em tom maior ou menor, o cara num sabe, mas tem toada que naquela mesma viola, a gente toca ali o acorde maior e canta a toada em tom menor e toada em tom maior, toada em mixolídio, toada em jônio, dório [...].

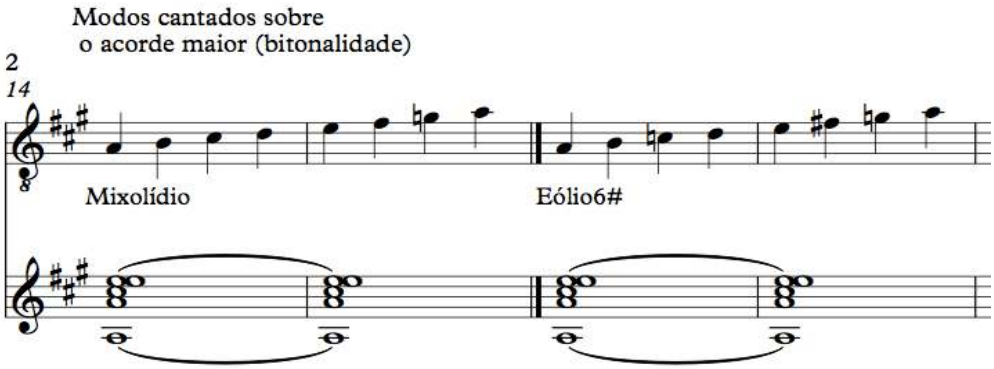


Imagem 5: Visualização de escalas e encontros.

São claros os choques polimodais. Em termos de diapasão (Lá central), cada cantador tem um Lá interno, a sua maneira, o que traz outra sonoridade para a cantoria, pois as violas nunca estão perfeitamente afinadas. Minimamente o que eles fazem é de fato comparar a viola com a do companheiro de cantoria para então chegar a um temperamento de fato, uma atitude totalmente prática. Durante a pesquisa somente uma vez uma dupla de cantadores afinaram suas violas com diapasão eletrônico (no caso era uma apresentação na Universidade de Brasília). É possível ressaltar que pelo menos desde os anos 70/80 é utilizada a afinação em quintas com o baixo triplo em Lá de forma unificada entre os cantadores, levando em consideração as comparações com outras pesquisas o que leva a concluir que eles próprios foram buscando uma maneira de padronizar o toque da viola por uma questão de facilidade para tocar entre si.

7. Transcrições de partitura (Baião e Balançado)

Como exemplo das características aqui apontadas, apresentamos a seguir a transcrição de dois excertos que exemplificam o papel da viola como instrumento de apoio ao repentista.

Baião de viola (Cantoria recolhida no CCBB em julho de 2017)

Modalidade: Sextilha. Cantadores: Chico de Assis e João Santana.



Imagem 6: Transcrição de Baião de viola.

Balançado (cantoria recolhida na Casa do cantador em maio de 2017)

Modalidade: Voa Sabiá. Cantadores: Chico de Assis e João Santana.

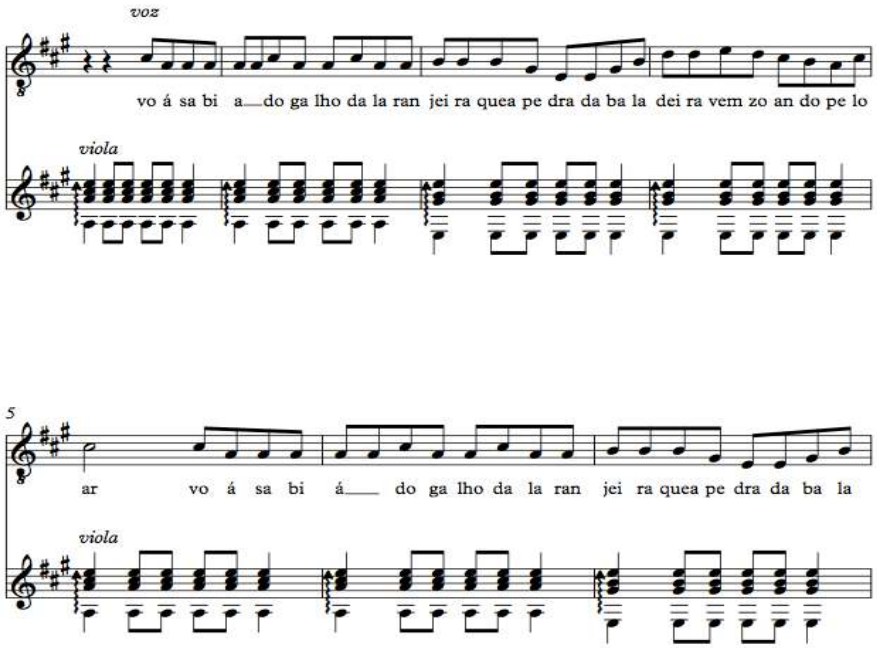


Imagem 7: Transcrição de Balançado.

8. Considerações finais

De forma geral, explanar minimamente os toques de baião de viola que são utilizados na cantoria contribui para o esclarecimento dessa prática dentro da prática da cantoria. A bibliografia descrevendo outros aspectos da cantoria (poesia, prosódia, métrica, melodias cantadas, modalidades) é consideravelmente ampla, por isso o enfoque do artigo na viola dos cantadores, que por vezes é esquecida ou colocada em um lugar secundário. Buscou-se dar um norteamento para a prática e tentar, de alguma maneira, transcrevê-la da maneira mais acessível. A prática da cantoria é secular e ainda mantém-se modernizando e buscando novos espaços e públicos. Por isso, as transcrições visam, sobretudo, representar e esclarecer de maneira simples o jeito de tocar dos cantadores, e, de maneira teórica, explicar que mesmo dentro desse campo dominado pelo improviso, temos decisões e modelos nos quais os cantadores baseiam-se para criar suas belas melodias, versos e toadas.

9. Referências bibliográficas

ANDRADE, M. *Vida do Cantador.* Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Editora Villa Rica. 1993.

BATISTA, O.; LINHARES, F. *Antologia Ilustrada dos Cantadores.* Fortaleza: Edições Universidade Federal do Ceará, 1982.

CASCUDO, L. C. *Vaqueiros e Cantadores*. São Paulo: Editora Itatiaia/Editora da Universidade de São Paulo, 1984.

RIBEIRO, P. M. *Nos Caminhos do Repent*e. Teresina: Alinea Publicações Editora, 2009.
SAUTCHUK, J. M. *A poética do improviso:* prática e habilidade no repente nordestino. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2012.

SOLER, L. *Origens árabes no folclore do sertão brasileiro.* Florianópolis*:* Editora da UFSC, 1995.

SOUZA, A. C. *Viola Instrumental Brasileira*. Rio de Janeiro: Artviva Editora, 2005.

TAVARES, B. *Arte e ciência da cantoria de viola:* regras e estilos. Recife: Editora Bagaço, 2016.

TRAVASSOS, E. Melodias para a improvisação poética no Nordeste: toadas de sextilhas segundo a apreciação dos cantadores. *Revista Brasileira de Música*, n. XVIII, p. 115-129, Rio de Janeiro, 1989.

Nota

[1] Entrevistas realizadas pela equipa do Acervo Identidades Sonoras – Repentistas do DF na Casa do Cantador da Ceilândia entre março de 2018 e setembro de 2018 com os cantadores pesquisados. São quatro citações orais. Entrevistas via *e-mail*.

Novos contextos de performance, festivais de folclore e o caso do Pastoril Dona Joaquina

Estêvão Amaro dos Reis
Universidade Estadual de Campinas
amarodosreisestevao@gmail.com

Resumo: Os festivais de folclore são um tipo de evento que está alterando a forma de atuação dos grupos performativos das culturas populares brasileiras no mundo contemporâneo. Entendendo esses espaços como novos contextos de performance para essas práticas e apoiado nos trabalhos de Etienne Wenger (1998; 2012), este trabalho propõe uma reflexão acerca do papel desses eventos na atualidade. Para isso, apresentaremos um breve relato etnográfico do Festival do Folclore de Olímpia e do Pastoril Dona Joaquina de São Gonçalo do Amarante.

Palavras-chave: Novos contextos de performance. Festivais de folclore. Comunidades de prática. Musicar local. Pastoril.

New contexts of performance, folklore festivals and the case of Pastoril Dona Joaquina

Abstract: Folklore festival's are a type of event that is altering the performance of the performative groups of popular Brazilian cultures in the contemporary world. Understanding these spaces as new performance contexts, and supported by the works of Wenger 1998; 2012), this paper proposes a reflection on the role of these events in the present time. For this, we will present a brief ethnographic report of the Folklore Festival of Olímpia and of the Pastoril Dona Joaquina of São Gonçalo do Amarante.

Keywords: New contexts of performance. Folklore festival's. Communities of practice. Local musicking. Pastoril.

1. Contextos tradicionais e novos contextos de performance

A escassez dos contextos tradicionais de performance é um fenômeno que perpassa todo o universo das culturas populares brasileiras no mundo contemporâneo. Compreendido aqui como a localidade na qual determinada expressão das culturas populares originalmente se desenvolve e se manifesta, o contexto tradicional de performance reúne as condições necessárias, materiais e simbólicas, para que a performance do grupo representante daquela localidade se desenvolva de acordo com o que foi estabelecido pela sua tradição histórica. O fundamento pode vir na forma de uma narrativa mítica, como no caso dos grupos pertencentes ao Reinado do Rosário, através de uma narrativa que remeta aos antepassados, ou ainda ligado a alguma ação de causalidade, como é o caso das Folias de Reis. Por exemplo, o contexto tradicional de performance das Folias de Reis é constituído pelas ruas e casas da

comunidade historicamente visitadas durante a jornada, pela casa sede da Folia, pelo local onde é realizada a Festa de Chegada e também pelas pessoas envolvidas com a performance e com a tradição da Folia de Reis. Em outras palavras, o contexto tradicional de performance compreende a totalidade dos espaços e dos atores sociais que compõem a localidade que historicamente abriga o grupo.

Acontece que no mundo contemporâneo os contextos tradicionais de performance são cada vez mais raros, chegando alguns, inclusive, a desaparecer. Por outro lado, verifica-se o aparecimento de um número cada vez maior de novos contextos de performance, organizados, de modo geral, na forma de festivais de folclore. Com a denominação de festivais de folclore, festivais internacionais de folclore, encontros de culturas populares, festas das nações, dentre outros, esses eventos são encontrados praticamente durante o ano todo, de Norte a Sul do país. São semelhantes na forma e no conteúdo e geralmente diferem quanto ao tempo de duração e à quantidade de grupos folclóricos reunidos. É importante notar que apesar de trazerem, implícita ou explicitamente, a palavra folclore em suas denominações, tais eventos apresentam grupos de música e danças consideradas "tradicionais" ou folclóricas. Nesses eventos, todas as atividades se organizam em torno da música e em muitos deles, a presença de músicos nos grupos participantes é obrigatória, sendo vetada a participação de grupos que não utilizem música ao vivo.

Os fatores que levaram à escassez dos contextos tradicionais de performance são múltiplos e variados, englobando desde os processos migratórios do campo para a cidade, a restrição imposta pela Igreja dos espaços destinados às festas populares até a incorporação de novas tecnologias, como o rádio, a televisão e hoje, a internet. Em alguns casos, advindos do simples fato da chegada da energia elétrica. Se no passado, em um mundo considerado "ideal", a Folia de Reis percorria longas distâncias na zona rural e muitas vezes os foliões pernoitavam e se alimentavam como convidados das casas visitadas durante a jornada, hoje, na cidade, no mundo moderno, muitas casas não abrem as suas portas para recebê-los. O mesmo acontece com outras manifestações, se no "tempo dos antigos" o Boi de Reis de Cuité (Rio Grande do Norte) brincava até o dia amanhecer, hoje, as suas performances só poderão ser vistas durante um curto período de tempo em algum festival de folclore ou algum outro local para o qual foram convidados a se apresentar[1]. Neste novo cenário, os grupos

performativos das culturas populares buscam se adaptar a um "novo mundo", para o qual, originalmente, não foram criados.

Os novos contextos de performance têm como característica a reunião de expressões distintas em um mesmo espaço, ao contrário do que se observa nos contextos tradicionais, que reúnem basicamente expressões semelhantes: Folias de Reis, nas Chegadas de Reis; Grupos de Congado, nas Festas de Congado; grupos de Boi nas Festas de Bumba meu Boi e Boi Bumbá. Nos novos contextos de performance há uma igualização das tradições e dos locais inerentes a cada grupo: a folia já não canta para pagar uma promessa ou para abençoar e agradecer o dono da casa pelo donativo recebido; os congos e moçambiques louvam Nossa Senhora do Rosário em um local distinto do local da sua festa; os inúmeros grupos de bois fazem soar os seus instrumentos em época distinta do dia de São João; os pastoris já não têm mais os pátios das igrejas para saudar o menino Jesus. Nestes contextos, performances oriundas de tradições que muitas vezes levaram séculos para concretizar a sua forma, se transformam em espetáculo (CARVALHO, 2004), e são classificadas como "folclore". Entretanto, tendo essa perspectiva considerada, a reflexão empreendida neste trabalho tem como objetivo demonstrar que, ao oferecer um novo espaço para as práticas destes grupos, os novos contextos de performance suprem, em certa medida, a escassez dos espaços tradicionais de performance.

2. Os estudos de folclore

Historicamente, desde os tempos de Herder (1744-1803), os estudos de folclore foram orientados em grande medida pela busca da "alma nacional", encontrada mediante o acesso as expressões "puras", simples e ingênuas do povo (REILY, 2000). O ponto de partida literário e filológico destes estudos (BEN-AMOS, 1971) transformaram tais expressões em "objetos folclóricos", fazendo com que as coletas realizadas tivessem como objetivo primeiro, "preservar" e evitar o seu desaparecimento. Em um período de consolidação dos Estados Nação, esta proposta levou inúmeros intelectuais a se engajarem em uma verdadeira corrida em busca do folclore (ORTIZ, 1994). No Brasil não foi diferente. Fonseca (2009) destaca que as transformações experimentadas no país durante a primeira metade do século XX, entre elas, a necessidade de o Brasil se firmar no cenário internacional como uma nação com características próprias, moveu uma parcela da intelectualidade brasileira em busca de

modelos de representação que pudessem delimitar a construção de um sentimento de pertencimento à nação. Inspirados pelas pesquisas deste período, nascem os eventos de natureza folclórica, nos quais se incluem os festivais de folclore e os seus congêneres. No entanto, a busca pela "alma nacional" fez com que estas pesquisas pioneiras se concentrassem no "objeto folclórico", em detrimento de toda a diversidade sociocultural que o conforma e o determina (REILY, 1990), desconsiderando assim os atores sociais envolvidos. Este tipo de enfoque fez com que o termo folclore adquirisse uma conotação pejorativa, estendendo-se posteriormente aos festivais de folclore. Dessa perspectiva, os festivais de folclore passaram a ser vistos como espaços de descaracterização e desvirtuamento das expressões das culturas populares, considerados como locais meramente destinados ao espetáculo.

Carvalho (1994) utiliza os termos "espetacularização" e "canibalização" da cultura popular para discutir este processo. Inseridas nestes novos contextos, e submetidas a uma "negociação" mediada pela relação desigual de poder, as culturas populares seriam submetidas aos ditames do poder hegemônico. Entretanto, no que concerne às relações de poder observadas no universo dos festivais de folclore, acredito ser importante trazer para a reflexão o pensamento de Caetano Popoff (2009), cujo trabalho propõe a relativização do conceito de subalternidade. Segundo a autora, o conceito de subalternidade deve ser analisado em sua relação de negociação constante com o poder hegemônico, e não apenas como aquele que "compreende a impossibilidade de alguns grupos de ter sua própria voz, de manifestar seu próprio universo cultural e legitimá-lo no contexto da diversidade" (CAETANO POPPOF, 2009, p. 9). Ou como aponta Carvalho (1994), que "a condição de subalternidade é a condição do silêncio". O pensamento de Caetano Popoff corrobora o pensamento de Canclini (2010), para quem a "negociação" sempre foi uma estratégia muito importante utilizada pelos setores subalternos.

Independentemente da abordagem considerada, o fato é que atualmente os festivais de folclore, enquanto novos contextos de performance, representam um tipo de evento que está alterando significativamente a função e a forma de atuação dos grupos performativos das culturas populares, tanto no Brasil quanto no exterior. Movidos pelo desaparecimento gradual dos contextos tradicionais de performance, os grupos folclóricos buscam se adaptar aos novos espaços que são criados. Processo semelhante pode ser

observado nos Encontros de Bandas, eventos que contribuíram para a manutenção e reestruturação das bandas de música (REILY; BRUCHER, 2013).

3. Comunidades de prática: o Festival do Folclore de Olímpia e o Pastoril Dona Joaquina

Etienne Wenger (1998) cunhou o termo "comunidades de prática" para se referir a um grupo de pessoas "que se envolvem em um processo de aprendizado coletivo em um domínio compartilhado do saber humano" (WENGER, 2012, p. 1). As comunidades de prática podem ser observadas nas mais variadas formações: "um grupo de alunos que define a sua identidade na escola; uma rede de cirurgiões explorando novas técnicas; uma reunião de gerentes de primeira viagem ajudando uns aos outros a lidar com os problemas" (WENGER, 2012, p. 1). Embora o trabalho do autor não trate de grupos que tenham como meta específica o fazer musical, a sua obra "proporciona uma estrutura para pensar as comunidades musicais locais, subalternas ou não" (REILY, 2014). Wenger (1998, 2012) enumera três características para o estabelecimento de uma comunidade de prática: 1) o domínio, que se constitui no elemento fundamental do grupo, a identidade de uma comunidade de prática é definida por um domínio comum de interesse; 2) a comunidade, formada pelos indivíduos e por suas interações, o que traz como resultado a construção de relacionamentos; e 3) a prática, que pode ser compreendida como o conhecimento compartilhado pelos membros. Os membros de uma comunidade de prática são praticantes, se envolvem em atividades e discussões conjuntas ao perseguir seus interesses dentro do domínio, desenvolvendo um repertório de recursos através de uma prática compartilhada (WENGER, 2012). O conceito de comunidades de prática traz implícito o caráter de negociação, necessário ao bom funcionamento da comunidade e o desenvolvimento em paralelo dos três elementos expostos acima, permite que a comunidade de prática seja cultivada.

O Festival do Folclore de Olímpia (FEFOL) completou cinquenta e quatro anos de realização ininterrupta em 2018. Com origem no ambiente escolar, o embrião do FEFOL remete às aulas ministradas pelo professor Victório Sgorlon (1933-2011), no Ginásio Olímpia, em meados dos anos 1950, com o objetivo de despertar o interesse dos alunos para os temas do folclore. Das palestras e seminário organizados por Sgorlon, resultou o 1º

Festival Folclórico de Olímpia, realizado em 1965. O FEFOL cresceu rapidamente, gerando uma grande repercussão em toda a região. A partir de então, professores, universitários, folcloristas, cantores famosos, escritores e jornalistas, dirigiam-se a Olímpia no mês de agosto para assistir o encontro de grupos folclóricos de todo o país. Neste período, pesquisadores como Rossini Tavares de Lima e Laura Della Mônica e cantoras como Inezita Barroso, eram vistas com frequência nas edições do FEFOL. Atualmente, o FEFOL é o maior evento do gênero do país e recebe quase uma centena de grupos folclóricos de todas as regiões brasileiras (REIS, 2012)[2].

O Pastoril Dona Joaquina foi fundado em 2006 pela professora Sephora Bezerra, com o objetivo de renovar a tradição do pastoril em São Gonçalo do Amarante (Rio Grande do Norte), uma tradição que não era encontrada na região há aproximadamente vinte anos, segundo relato de Alexander Ivanovich, integrante do grupo e primo de Sephora: "[...] eu acredito que o último Pastoril que apareceu por lá foi o Estrela do Norte [...] e não houve uma renovação, porque com essa história da televisão, ficou tudo muito mais difícil" (IVANOVICH, 2012).

O folguedo do pastoril é encontrado tradicionalmente no nordeste brasileiro, especialmente nos estados de Alagoas e Rio Grande do Norte. Originalmente, representava a visita dos pastores ao estábulo de Belém. Nos pátios das igrejas e em frente ao presépio entoavam cantos e loas[3] à espera da Missa de Natal. Ainda segundo Ivanovich, no Rio Grande do Norte são encontrados dois tipos de pastoris: o pastoril religioso, também chamado de Lapinha,

> [...] que conta exatamente a história das pastorinhas que vão fazer a visitação ao menino Deus que acaba de nascer, então elas partem, procurando o presépio, né?! [...] eram apresentados principalmente nos pátios de igrejas, é onde aconteciam as festas religiosas ou as festas de presépio, de festejo do nascimento de Jesus Cristo (IVANOVICH, 2012).

E o pastoril profano, que surge a partir do pastoril religioso,

> [...] porque o Pastoril profano era uma forma das próprias meninas que passavam o ano todo nos pátios das igrejas, sendo pastorinhas. De uma forma, elas se soltavam e começaram a cantar música que não eram direcionadas, exatamente, para essa homenagem ao menino Deus [...] e as músicas foram ficando mais picantes [...]. (IVANOVICH, 2012).

Ivanovich chama de “profanização” o processo que fez com que os pastoris, hoje, se apresentem fora do período natalino.

Assim como toda manifestação das culturas populares brasileiras, ou folclóricas, como preferimos denominá-las, o Pastoril apresenta variações de acordo com a região onde é encontrado. Câmara Cascudo (1898-1986), ([1954], 2000, p. 491) assim descreve um pastoril por ele observado: “Os grupos cantam vestidos de pastores, com a presença do velho, do vilão, do saloio, do soldado e do marujo”. As personagens descritas por Câmara Cascudo (2000) diferem das personagens do Pastoril Dona Joaquina. Além disso, no Dona Joaquina a figura do velho é substituída pela figura do palhaço. O Pastoril Dona Joaquina é formado por aproximadamente vinte integrantes divididos entre dançarinos e músicos, além da figura da Diana e do Palhaço. Os dançarinos são exclusivamente do sexo feminino, divididos em dois grupos de cinco, o cordão azul e o cordão encarnado. A personagem da Diana é a responsável pela mediação dos conflitos entre os dois cordões. O grupo musical que acompanha o grupo pode variar entre seis e oito integrantes.

As dançarinas dos cordões usam vestidos de tecido leve adornados com lantejoulas na barra, na cintura e no colo e trazem na cabeça uma espécie de coroa, enfeitada com as mesmas lantejoulas dos vestidos. Os trajes dos dois cordões diferem somente quanto à cor: vermelho ou azul. Entre as dançarinas, a personagem da Diana é o único cujo traje se diferencia, por ser a mediadora do embate empreendido pelos cordões azul e encarnado durante a performance. O seu vestido é de tecido branco e carregado de detalhes que fazem referência aos dois cordões e sua coroa é dividida simetricamente entre as cores azul e vermelha. O palhaço veste camisa azul, calça xadrez com suspensórios e um paletó à semelhança de um fraque com um girassol na lapela. Um chapéu coco vermelho e azul, meias e tênis completam o traje. Traz à mão uma espécie de cajado de nome *macaxera*. Responsável pela manutenção e pelo bom andamento da performance, o palhaço estimula as pastoras de maneira jocosa e interage com o público através de piadas e brincadeiras.

No que se refere à instrumentação, esta também difere da instrumentação do pastoril descrito por Câmara Cascudo (2000), denominados instrumentos de pau e corda. O Pastoril Dona Joaquina conta com músicos amadores e profissionais em sua formação e utiliza somente instrumentos confeccionados de maneira industrial: uma zabumba ou bombo; uma caixa clara ou tarol; um pandeiro; um cavaquinho; um violão; um naipe de metais com

saxofone tenor, trombone e trompete; vozes femininas e uma voz masculina. O personagem do palhação é o organizador da performance, que exerce ainda a função de cantor do grupo. O repertório tem caráter agitado e alegre e engloba os ritmos do forró (marchas, baiões, arrasta-pés), sendo a exceção o samba. As letras tratam de temas relacionados à brincadeira do Pastoril e na maioria das vezes possuem duplo sentido. Convidado pela primeira vez em 2007, o Pastoril Dona Joaquina participou de sete edições consecutivas do Festival do Folclore de Olímpia, 2007, 2008, 2009, 2010, 2011, 2012 e 2013.[4]

No que concerne à sua organização, o Pastoril Dona Joaquina pode ser entendido como uma comunidade de prática (WENGER, 2012). E como dito anteriormente, a negociação é uma característica intrínseca das comunidades de prática. Isto considerado, observa-se que no universo das culturas populares, qualquer grupo folclórico se submete a constantes processos de negociação para poder funcionar, do mesmo modo, qualquer outra prática musical amadora. Esses grupos têm metas específicas e "se organizam em torno do fazer de uma determinada prática musical" (REILY, 2014). A sua dinâmica de funcionamento impõe a necessidade do desenvolvimento de mecanismos de negociação que evitem a ocorrência de acontecimentos prejudiciais ao funcionamento do próprio grupo, pois disso dependem o bom funcionamento e a manutenção da própria comunidade (REILY, 2014). Uma das formas de evitar a dissolução dos grupos é manter todo mundo cantando o tempo todo. Dessa forma, os conflitos ficam menores e menos frequentes, porque as pessoas imediatamente estão envolvidas com a música, além de estarem todas executando seus papéis. As pessoas já sabem o que têm que fazer, e elas então se divertem (REILY, 2014).

No Pastoril Dona Joaquina, os papeis necessários ao bom funcionamento da comunidade são claramente definidos, divididos em papéis administrativos e performativos. Nos papéis administrativos, uma diretoria, responsável pela organização e manutenção do grupo. Nos papéis performativos, músicos e dançarinos, no qual se incluem as pastoras, divididas em dois grupos, o cordão azul e o cordão encarnado, formado exclusivamente por mulheres jovens. As pastoras cantam e dançam disputando a atenção do público, em uma contenda para saber qual dos dois cordões é o melhor. A Diana é a responsável pela mediação da disputa entre os dois cordões e o Palhaço, pela condução e manutenção da performance.

A fala de Ivanovich reflete as dinâmicas desencadeadas para as práticas do grupo, após a sua participação FEFOL.

> Então, [em São Gonçalo] não tem um órgão direcionado [...] a gente fica jogado, nos cantos, buscando com um, com outro, com o chapéu na mão [...] até então a gente não tinha ideia dessa coisa grandiosa que é o Festival. [...] [...] a gente vem pra cá e teve essa surpresa, a forma como nos receberam e isso nos deixou com mais vontade de buscar, de participar de festivais, e mostrar o nosso trabalho começaram a surgir grupos já com crianças, o Boi de Reis de São Gonçalo do Amarante, já tem o Pastoril Mirim também, né? E assim eles vão crescendo e já com aquela vontade de participar e já procuram outro grupo. [...] (IVANOVICH, 2012).

Nesse sentido, o FEFOL surge como um contraponto em relação à escassez dos contextos tradicionais de performance do Pastoril Dona Joaquina no Rio Grande do Norte. Um novo espaço onde o seu grupo se sente valorizado. A sensação de valorização experimentada no novo contexto de performance transcende o período de realização do FEFOL, com desdobramentos que alcançam, inclusive, o seu contexto tradicional de performance, corroborados pela revitalização das práticas do pastoril em São Gonçalo do Amarante.



Figura 1: Festival do Folclore na Praça da Matriz.
Fonte: Arquivo do FEFOL [197-?].



Figura 2: Cantora Inezita Barroso no FEFOL.
Fonte: Arquivo do FEFOL [198?].



Figura 3: Pastoril Dona Joaquina em São Gonçalo do Amarante.
Fonte: Carlos Isaías [201?].



Figura 4: Diana com o estandarte do grupo em Olímpia.

Fonte: Jonas Olmos [201?].



Figura 5: Pastoril Dona Joaquina em Olímpia.
Fonte: Jonas Olmos [201?].

4. Referências bibliográficas

BEN-AMOS, D. Hacia una definición de folklore en contexto [1971]. In: BLACHE, M. (Comp.). *Narrativa folclórica (II)*. Buenos Aires: FADA, 1995.

CAETANO POPOFF, M. L. As perversões ficcionais da representação: De Vaimaca Perú a Antonio Conselheiro. 233f. Tese (Doutorado em Letras), Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2009.

CARVALHO, J. J. Metamorfoses das tradições performáticas afro-brasileiras: de patrimônio cultural a indústria de entretenimento. *Celebrações e Saberes da Cultura Popular*. Rio de Janeiro: Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular/IPHAN, 2004. p. 65-83. (Série Encontros e Estudos)

CASCUDO, L. C. *Dicionário do folclore brasileiro.* 9. ed. São Paulo: Global, 2000.

FONSECA, E. J. M. Etnomusicologia e Folclore: o caso do levantamento folclórico de Januária-MG e as gravações etnográficas das músicas de tradição oral no Brasil hoje. *Música e cultura*, v. 4, p. 1-10, 2009.

ORTIZ, R. *A moderna tradição brasileira*. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

REILY, S. A. Manifestações populares: do "aproveitamento" à reapropriação. In: REILY, S. A.; DOULA, S. M. (Orgs.). Do folclore à cultura popular. *ANAIS.* Encontro de Pesquisadores nas Ciências Sociais. São Paulo: Departamento de Antropologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, 1990, p. 1-31.

REILY, S. A. *Folk Music, Art Music, Popular Music*: What do these categories mean today?. [S.l.], 2000.

REILY, S. A.; BRUCHER, K. *Brass Band of the World:* militarism, colonial legacies and local music making. Boorlinghton: Ashgate, 2013.

REILY, S. A. "Não há música sem dimensão política": conversa com Suzel Reily sobre música, etnomusicologia e os estudos acerca da cultura popular brasileira. Entrevista a Érica Giesbrecht e Carla Delgado de Souza. *Proa*, v. 1, n. 4, 2014.

REIS, E. A. O Festival do Folclore de Olímpia, São Paulo: uma festa imodesta. 165f. Dissertação (Mestrado em Música), Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2012.

REIS, E. A. Práticas contemporâneas das culturas populares brasileiras: o Festival do Folclore de Olímpia. 267f. Tese (Doutorado em Música), Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2016.

WENGER, E. *Communities of practice:* learning, meaning, and identity. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

WENGER, E. *Communities of practice and social learning systems:* the career of a concept, 2012. Disponível em: <http://wenger-trayner.com/wp-content/uploads/2012/01/09-10-27-CoPs-and-systems-v2.01.pdf>. Acesso: 7 ago. 2017.

Notas

[1] O Boi de Reis de Cuité (Rio Grande do Norte) sofre o mesmo impacto do Pastoril com a chegada da energia elétrica à cidade de Pedro Velho, trazendo consigo as novas formas de entretenimento representadas pela televisão (REIS, 2016; 2012).

[2] Para saber mais, ver Reis (2016; 2012).

[3] Loas: parte declamada, geralmente de maneira improvisada, no intervalo entre as canções do pastoril.

[4] Em 2014, o grupo foi convidado, mas não pôde comparecer.

A prática musical na manifestação cultural do Boi de Máscaras de São Caetano de Odivelas

Evelyn Tainá de Souza Silva
Universidade Federal do Pará
evelyn.clarineta@gmail.com

Resumo: Investigar a prática musical na manifestação do Boi de Máscaras da cidade de São Caetano de Odivelas-PA é o principal objetivo desta pesquisa, em andamento. A análise buscou compreender a manifestação como um processo de significado social, capaz de gerar estruturas que vão além de seus aspectos meramente sonoros, como é proposto por Chada. O levantamento histórico do folguedo e os relatos da comunidade local foram de fundamental importância para a compreensão da manifestação. Espera-se com esta pesquisa contribuir com informações a respeito da prática musical dos Bois de Máscaras, ajudando assim na sua preservação e valorização.

Palavras-chave: Boi de Máscara. Prática Musical. Manifestação Cultural.

The musical practice in the cultural manifestation of the Boi de Máscaras of the city of São Caetano de Odivelas

Abstract: To investigate how the musical practice in the Boi de Máscara of the city of São Caetano de Odivelas-PA is the main objective of this research, in progress. The analysis sought to understand the manifestation as a process of social meaning, capable of generating structures that go beyond their merely sonorous aspects, as Chada proposes. The historical survey end the reports of the local community were of fundamental importance for the understanding of manifestation. We hope to contribute with information about the musical practice of groups, thereby helping to preserve and enhance.

Keywords: Boi de Máscaras. Musical Practice. Cultural Manifestation.

1. Introdução

A heterogeneidade brasileira, construída ao longo da história, possibilitou o surgimento de uma vastidão de manifestações culturais, cada uma única, trazendo consigo a identidade pessoal do meio onde se encontra. Para Blacking (1995), a pesquisa em música não pode ser feita levando em consideração apenas aspectos musicais, já que a etnomusicologia prevê que nem sempre as coisas musicais são estritamente musicais. Partindo desse pressuposto, investigar a prática musical de um grupo de Boi de Máscaras de São Caetano de Odivelas é analisar não somente os aspectos meramente sonoros, mas também as expressões extramusicais que envolvem o homem em suas relações com a sociedade.

O Boi Bumbá ou Bumba meu Boi é uma importante vitrine da diversidade brasileira. Para Marques (1999), a Brincadeira do Boi surge nos engenhos de açúcar e

fazendas de gado no litoral do nordeste brasileiro, por volta da segunda metade do século XVII, na sua origem tem como finalidade servir de meio de comunicação entre os escravos e índios. Posteriormente se difunde para outras regiões do Brasil, estando presente em Belém do Pará desde o final do século XIX, neste contexto cada região do Brasil irá revelar uma maneira diferente de fazer o folguedo.

O Boi é a figura principal da manifestação, sua fantasia é composta por uma armação central e seu corpo é revestido por veludo que pode ser enfeitado com aplicação de paetês e pinturas. Ao redor de seu corpo existe uma saia colorida, normalmente feita de chita. A pessoa responsável por dar "vida" ao boi fica debaixo da vestimenta e é denominada de "tripa" ou "miolo"; o termo pode variar em regiões diferentes.

Essa manifestação reúne danças, música e apresentações teatrais. A encenação é marcada pela narrativa cômica, satírica e também trágica de Pai Francisco e Mãe Catirina, que descreve a morte e ressureição do boi mais querido do patrão. A tragédia acontece quando Catirina, que estava grávida, deseja comer língua de boi e Francisco resolve então tirar a língua do animal mais robusto da fazenda; em um ato de desespero após o patrão tomar conhecimento da tragédia, o casal resolve pedir ajuda a um pajé, conselheiro e curandeiro de uma comunidade indígena, para ressuscitar o bicho. Pode haver variantes da lenda nas diferentes regiões do Brasil. Para Almeida e Santos (2005) o Boi Bumbá desde seu nascimento apontava um sentimento de inquietação a respeito da organização social existente. A narrativa cômica de Pai Francisco e Mãe Catirina é um exemplo claro de uma relação social desigual entre as camadas da sociedade. Marques também afirma que:

> [...] misturando no auto popular comédia, sátira, drama, teatro e música, através da brincadeira, do rito profano-religioso, da pilhéria, da malandragem e da construção de personagens caricaturais, os grupos podem narrar seus dramas, denunciar as condições que vivem [...] e reivindicar direitos negados (MARQUES, 1999, p. 59).

Em São Caetano de Odivelas, a maneira com que o folguedo popular é feito se diferencia em muitos aspectos das outras regiões do Brasil. Um exemplo claro deste fato é a retirada da comicidade, onde a narrativa de Pai Francisco e Mãe Catarina desaparece. Há variações também na maneira como a figura central é apresentada, o boi é representado de forma mimetizada, onde deixa de ter "saia", pinturas e enfeites de paetê, e passa-se a ter uma representação do personagem de forma mais realista. O "tripa" do boi agora dá lugar aos

“pernas”, assim passam a ser dois brincantes embaixo do animal, porque segundo a máxima Odivelense, “boi de duas pernas é galinha”.

A cidade de São Caetano de Odivelas localiza-se no Nordeste paraense, na Microrregião do Salgado. A formação do município teve seu início ainda no período colonial, quando Frei Fellipe, missionário da Companhia de Jesus, chegou às margens do rio Mojuim, onde atualmente se encontra a sede do município, e fundou uma fazenda para a criação de gado. A fazenda foi nomeada com o santo do dia, São Caetano, e também com o mesmo nome da província portuguesa denominada Odivelas. Atualmente São Caetano de Odivelas tem aproximadamente 17 mil habitantes, sua principal atividade econômica é a pesca. A cidade carrega o título de “terra do caranguejo” e também é responsável por um dos folguedos mais populares do Estado, o Boi de Máscaras.

2. Breve histórico sobre o Boi de Máscaras

De acordo com o relato da comunidade local, o Boi de Máscaras tipicamente Odivelense surgiu através de uma viagem de pescadores à Ilha do Marajó, e em uma determinada noite, às margens do rio Bebedouro, a “brincadeira do boi” serviu como uma alternativa de entretenimento para os pescadores, que ao retornarem a seu município de origem, decidiram apresentar o festejo para a cidade.

Ainda no Marajó foi descoberta a cabeça de um boi, a mesma foi trazida para São Caetano de Odivelas, os chifres originais ainda são utilizados no Boi de Máscaras mais antigo da cidade, o Boi Tinga. Em conversas informais com alguns pescadores da cidade, fui informada de que o mestre Dico, já falecido, confeccionou o corpo do primeiro Boi.

A criação de um novo grupo de Boi foi de alguma forma incentivada pela rivalidade entre dois clubes de futebol. O pioneiro Boi Tinga foi acolhido pelo Marítimo Esporte Clube, time formado por pescadores, e como uma reação do time rival surgiu o Boi Faceiro, que tinha ligação com o Progresso Esporte Clube. Posteriormente, por meio da popularização dos primeiros Bois passam a surgir novos grupos, hoje existem em média seis na cidade, que são eles: Boi Tinga, Boi Faceiro, Boi Caprichoso Odivelense, Boi Mascote, Búfalo e a Vaca Velha. Esses grupos levam as ruas milhares de pessoas, moradores e turistas, no período da quadra junina.

Seu José Carlos, que é artesão e fundador do grupo Caprichoso Odivelense, descreve a brincadeira do Boi de Máscaras como a representação de uma fazenda imaginária, pois além do Boi outros animais também formam o conjunto de personagens, como o leão, o rinoceronte, o alce e o cavalinho, que normalmente é fabricado em tamanho reduzido para que crianças possam participar.

De forma completamente espontânea passam a surgir outros personagens que acompanham o Boi durante seu percurso. O primeiro deles é chamado de "Buchudo"; esse personagem surge através da necessidade dos pescadores em participarem do festejo sem serem reconhecidos por suas esposas. Como alternativa de disfarce aqueles utilizaram sacas vazias de sal, a substância era utilizada para "salgar" o peixe resultante de longos dias de trabalho. Aos serem pintadas com formato de olhos e bocas disformes as sacas vazias assumem o papel de mascaras. Atualmente o "buchudo" é um dos principais personagens desse teatro de rua, sua caracterização é livre e depende do gosto do brincante; podem ser utilizadas simples máscaras de pano ou representações mais elaboradas:

> [É] nessas manifestações que o indivíduo, independente de seu *status* social e da função que exerce, tem a possibilidade de criar objetos, de encarnar personalidades imaginárias ou idealizadas e de se despir de sua genuína personalidade social (JUNIOR, 2012, p. 14).

É possível ser muitos personagens no Boi de Máscara. Além dos "buchudos" outros personagens bastante presentes são os "mascarados" ou também conhecidos como "pierrôs", que apresentam um nariz grande e pontiagudo e olhos pequenos, o que para Fernandes (2007) são características que agregam um tom jocoso e grotesco a esse personagem.

O folguedo é caracterizado por sua natureza lúdica, espontânea e democrática, onde não só brincantes que se fantasiam podem participam do festejo. Os Bandeiristas, que geralmente não estão com fantasias e podem também ser crianças, vão à frente do Boi balançando uma bandeira com as cores que representam aquele grupo, geralmente cada grupo de Boi tem suas cores específicas.

3. A prática musical no Boi de Máscaras

Diante da diversidade de grupos de Boi de Máscara presente no município de São Caetano de Odivelas e da importância dessa manifestação para a cultura popular paraense,

fui instigada a tentar compreender de que forma acontece a prática musical dentro destes grupos.

O período de investigação iniciou-se em setembro de 2018, a pesquisa aconteceu inicialmente com o levantamento da bibliografia já existente e posteriormente foram realizadas visitas no município de São Caetano de Odivelas. É importante frisar que esta é uma pesquisa em andamento e que muitos de meus questionamentos a respeito do fazer musical nos grupos de Boi de Máscaras ainda não foram respondidos. Os cortejos dos grupos de Bois acontecem geralmente no período da quadra junina, mês de junho, e os ensaios iniciam semanas antes de começarem as apresentações, logo ainda não tive a oportunidade de presenciar, de fato, como acontece o folguedo.

Além dos personagens que acompanham o Boi, é fundamental a presença de um grupo musical para as apresentações, o grupo em questão é a orquestra do Boi. Formada em média por dez músicos, a orquestra conta com trompetes, saxofone alto e tenor, trombone e um instrumental de percussão que incluem maracás e curimbó (instrumento de origem indígena que é confeccionado de tronco oco de árvore, com uma das extremidades coberta com pele de animais).

Antes de o cortejo sair nas ruas uma pessoa responsável por cada grupo vai perguntando aos moradores se gostariam de ter uma exibição do Boi na frente de suas casas por uma pequena quantia em dinheiro, o valor arrecadado é utilizado para pagar os músicos, assim o trajeto do Boi é traçado, e este ato é chamado de "cartiar". Quando o grupo sai nas ruas da cidade uma pessoa fica responsável pela indicação de quando o grupo deve parar na frente da casa dos moradores que pagaram ou quando deve andar, essa indicação é feita por meio de um apito. Essa mudança provoca variações também na prática musical, pois o simples fato de andar ou parar faz com que o gênero musical que está sendo tocado mude. Fernandes explica esse fato:

> Segundo o maestro Silvano Graça, o seu Silvano, "o samba é para dançar e a marcha é para andar", ou seja, o samba é tocado quando o Boi dança na frente das residências, enquanto a marcha marca a retirada e a chegada do Boi nelas (FERNANDES, 2007, p. 69).

A música nesse contexto possui um significado simbólico que fornece explicações sobre o grupo e o mundo que o rodeia. Assim, as ideias e conceitos expressos

musicalmente só podem ser interpretados de acordo com o sistema cultural no qual está inserida a prática musical. Chada faz as seguintes considerações:

> Como um processo de significado social, capaz de gerar estruturas que vão além de seus aspectos meramente sonoros, embora estes também tenham um papel importante na sua constituição [...]. A execução, com seus diferentes elementos (participantes, interpretação, comunicação corporal, elementos acústicos, texto e significados diversos) seria uma maneira de viver experiências no grupo. Assim, suas origens principais têm uma raiz social dada dentro das forças em ação dentro do grupo, mais do que criadas no próprio âmago da atividade musical. Isto é, a sociedade como um todo é que definirá o que é música. A definição do que é música toma um caráter especialmente ideológico. A música será então um equilíbrio entre um "campo" de possibilidades dadas socialmente e uma ação individual, ou subjetiva (CHADA, 2007, p. 127).

O samba de boi e a marcha de boi são os gêneros musicais que permeiam o cortejo de um grupo de Boi de Máscaras. Essas músicas possuem características peculiares e são diferenciadas basicamente pelo seu motivo rítmico. O samba de boi geralmente é marcado pela presença da sincopa, sua célula rítmica possui variações de colcheias e semicolcheias e geralmente em seu andamento a semínima equivale a cento e vinte batimentos por minuto (= 120bpm). Já na marcha de boi o motivo rítmico varia entre a semínima e a colcheia e seu andamento é tocado geralmente com a semínima equivalendo a cento e cinquenta batimentos por minuto (=150bpm). É importante ressaltar que a execução melódica das músicas é sempre por instrumentos de sopro, as composições geralmente estão em modo menor e a presentam uma única linha melódica. O compasso tanto do samba quando da marcha de boi são binários, mais especificamente dois por quatro (2/4), como é possível observar na imagem a seguir.

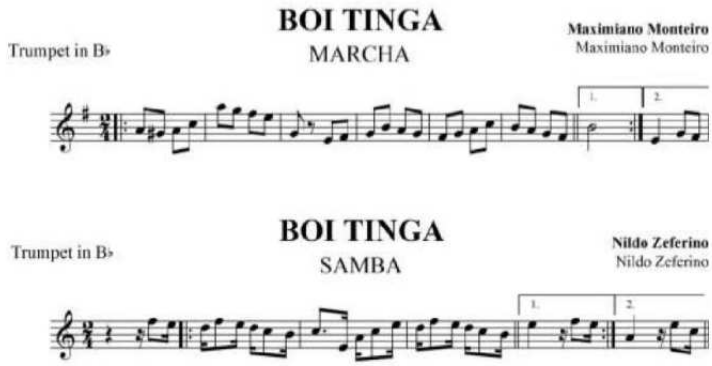


Figura 1: Imagem de duas partituras, uma de marcha e outra de samba de Boi, respectivamente.

Na imagem acima são exemplificados um samba e uma marcha do Boi Tinga. Durante visitas na cidade de São Caetano de Odivelas me foi informado que cada grupo de boi possui suas próprias músicas e que a cada ano são criadas novas composições ou as anteriores são renovadas. Seu José Carlos chegou a relatar que na verdade as músicas se repetem e são feitas pequenas alterações, principalmente quando uma música agrada as pessoas que acompanham o Boi nas ruas. Hoje o principal compositor da cidade é Nildo Zeferino, que também é maestro da banda Milícia Odivelense.

São Caetano de Odivelas é um importante centro de formação musical no cenário paraense, este fato se dá principalmente por suas duas centenárias bandas musicais, a Banda Musical Rodrigues dos Santos e a Milícia Odivelense, que possibilitam que crianças de cinco a sete anos já comecem a tocar um instrumento. Todos os músicos dos grupos de Boi de Máscaras da cidade foram iniciados na música por uma das duas bandas de música, sendo estas um importante fator para a perpetuação dos grupos de Boi. Nos grupos de Boi que tive a oportunidade de conhecer, que foi o Caprichoso Odivelense e o Boi Tinga, todos os músicos que participam são naturais de São Caetano, mas os representantes dos grupos afirmam que este não é um fator determinante para que um músico possa participar e que também não existe uma obrigatoriedade das pessoas em estudar nas bandas de música da cidade, só precisa saber tocar, afirmou seu Zé Carlos.

Durante o processo de ensino-aprendizagem as expressões regionais são fundamentais. Quando os alunos iniciam em uma das duas escolas de São Caetano de Odivelas, as músicas dos tradicionais grupos de Bois lhes são ensinadas. Percebe-se que os conhecimentos adquiridos no contexto das bandas de música estão presentes no Boi de Máscara e os conhecimentos adquiridos no Boi de Máscara estão presentes nas bandas de música da cidade. Vale mencionar a Lei de Diretrizes e Bases (LDB), que em seu artigo 26 §2º, determina que: o ensino da arte, especialmente em suas expressões regionais, constituirá componente curricular obrigatório nos diversos níveis da educação básica, de forma a promover o desenvolvimento cultural dos alunos.

Nos cortejos, a prática musical acontece socialmente, em níveis diferentes de acordo com a condição individual de cada um. A prática musical se dá com os músicos, se dá com o responsável por indicar onde o grupo deve parar ou andar e se dá também com os

telespectadores, que são popularmente chamados de “mutuca”; que são as pessoas que ouvem, reconhecem e de certa forma julgam a música tocada, é a reação das “mutucas” que determina se a composição irá se repetir pelos próximos anos.

Levando em consideração o processo de aprendizagem dos músicos do Boi de Máscaras, é possível considerar que se dá de maneira não formal, que Coombs, Prosser e Ahmed (1973) defendem como sendo atividades educacionais organizadas e sistematizadas que ocorram fora do sistema formal estabelecido.

4. Considerações finais

Ao analisar a música dos grupos de Boi de Máscaras, o samba de boi e a marcha de boi, foi possível identificar que esses gêneros são um dos principais elementos que contribuem para a identidade da manifestação. Durante a investigação, percebi também a importância das bandas de música Milícia Odivelense e Rodrigues dos Santos para a perpetuação do folguedo.

Realizar esta pesquisa tem sido uma descoberta não apenas dos grupos de Bois de Máscara da cidade de São Caetano de Odivelas. Por meio dessa investigação foi possível olhar para a cidade, para as centenárias bandas de música, para os seres humanos que realizam a prática musical e até para aqueles que talvez não realizem.

5. Referências bibliográficas

ALMEIDA, I.; SANTOS, J. O. É dia de folia: o folguedo do Boi de Máscara em São Caetano de Odivelas/PA. *Revista de Ciências Sociais*, Fortaleza, v. 43, n. 2, p. 117-136, 2012.

BLACKING, J. *How musical is Man?*. 2. ed. Washington: University of Washington Press, 1974.

CHADA, S. A prática musical no culto ao caboclo nos candomblés baianos. *ANAIS*. III SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE COGNIÇÃO E ARTES MUSICAIS, 2007, Salvador. Salvador: EDUFBA, 2007, 137-144.

COOMBS, P. H.; PROSSER, R.; AHMED, M. *New paths to learning for rural children and youth*. New York: International Council for Education Development, 1973.

COSTA, E. Festa, trabalho e pão: o Boi Tinga de São Caetano de Odivelas. *Revista Boitatá*, Londrina, v. 3, n. 5, p. 97-100, 2008.

FERNANDES, J. G. *O Boi de Máscaras:* festa, trabalho e memória na cultura popular do Boi Tinga de São Caetano de Odivelas. Belém: EDUFPA, 2007.

JUNIOR, R.; MARQUES, E.; FERREIRA, L. Composição musical no Boi Tinga de São Caetano de Odivelas-PA: história e análise musical a partir do trompete em Bb. *ANAIS.* III JORNADA DE ETNOMUSICOLOGIA, 2017, Belém. Belém: PPGARTE/ICA/UFPA, 2017, p. 39-52.

MARQUES, F. *Mídia e experiência estética na cultura popular*: o caso do Bumba-meu-boi. São Luís: Imprensa Universitária, 1999.

A amizade no trabalho de campo

Fabiano Lacombe
fabianolacombe@gmail.com

Resumo: O presente trabalho trata da questão da amizade no trabalho de campo como uma postura metodológica possível, localizando-a em meio à virada epistemológica da década de 1980 nas disciplinas que trabalham com etnografias e as consequentes respostas metodológicas, críticas à autoridade etnográfica. Defende-se, através da discussão entre etnomusicólogos, como Timothy Cooley, Jeff Todd Titon, dentre outros, que o relacionamento entre informantes e pesquisadores deve ser entendido como parte de um movimento de relativização do objetivismo e de crítica à neutralidade do distanciamento socioespacial entre pesquisadores e grupo analisado.

Palavras-chave: Amizade. Etnografia. Trabalho de campo.

Friendship in the fieldwork

Abstract: The present work deals with the question of friendship in fieldwork as a possible methodological position, locating it in the midst of the epistemological turn of the 1980s in the disciplines that work with ethnographies and the consequent methodological responses, critical to ethnographic authority. It is argued, through the discussion among ethnomusicologists such as Timothy Cooley, Jeff Todd Titon, and others, that the relationship between informants and researchers should be understood as part of a relativization movement from objectivism and criticism to the neutrality of socio-spatial detachment between researchers and the group analyzed.

Keywords: Friendship. Ethnography. Fieldwork.

Trataremos aqui do laço de amizade no trabalho de campo, ressaltando que este pode sim ser utilizado como *postura metodológica*[1], funcionando, por um lado, como forma de abertura de um canal de comunicação e, por outro, como elemento integrante e instigante de uma postura ética em um trabalho que almeja estabelecer uma parceria entre as partes, como será analisado adiante. Para tanto, foi feito um levantamento bibliográfico, no campo da etnomusicologia e das ciências sociais em geral, a respeito do tema.

Em primeiro lugar, faz-se necessário notar, para a análise da literatura feita em língua inglesa e francesa, que a palavra (de origem francesa) *rapport* é comumente utilizada para tratar da afinidade entre quem pesquisa e quem é pesquisado. Esta, no entanto, não deve ser entendida como sinônimo de *friendship* ou *amitie* (amizade). Entre os tipos de relacionamento, *rapport* e *amizade*, nota-se uma gradação: há uma ligação mais forte entre as partes neste do que naquele. Traduzirei *rapport* como *conexão* neste trabalho[2].

Para um entendimento da diferença entre os termos, no contexto das ciências sociais, pode-se observar a abordagem da antropóloga norte-americana Corrine Glesne, em seu livro *Becoming qualitative researchers* (1999). A autora distingue amizade (*friendship*) de conexão (*rapport*) apontando para o fato de que "a amizade significa um gostar mútuo, um afeto, e implica uma sensação de intimidade e ligação mútua. [...] Os laços caracterizados pela conexão são marcados pela confiança e segurança, mas não necessariamente pelo gostar" (GLESNE, 1999, p. 96).

Por esta definição, a conexão, quando optada em detrimento da amizade, apresenta-se como uma barreira ao gostar. Nota-se que Glesne, embora reconheça a existência de relações de amizade em diversos relatos etnográficos, assume postura favorável apenas à mera conexão, enumerando problemas que os laços de amizade entre pesquisador e pesquisado podem trazer à pesquisa[3]. Assim, o corolário da acepção da autora para os relacionamentos no trabalho de campo seria o fato de que os afetos, em alguma medida, devem ser recalcados para que não se transforme conexão em amizade.

Outra definição de *rapport* pode ser encontrada em James Clifford, que explica que o termo significaria "minimamente aceitação e empatia, mas usualmente implicando algo próximo à amizade" (CLIFFORD, 2008, p. 34). Vê-se aqui, uma aproximação dos dois termos, *rapport* e amizade. No entanto, ainda há uma fronteira: ser próximo à amizade também significa não ser ainda aquilo. Mas por que existiria esta distância (maior ou menor)? Existem motivos para evitar a amizade no trabalho de campo?

Há na literatura críticas ao relacionamento muito próximo entre os atores presentes em campo (GOLD, 1958; MILLER, 1952; GLESNE, 1999), referindo-se basicamente ao risco que laços afetivos, como a amizade, podem trazer à objetividade da coleta e análise dos dados. Assim, são utilizados termos como *over-rapport* (conexão exagerada) ou *over-identification* (identificação exagerada) (MILLER, 1952, p. 97-98) para contestar a proximidade entre as partes presentes em campo, causadoras de perda de objetividade na pesquisa. No artigo de Gold, utiliza-se ainda a expressão *go native* (tornar-se nativo) (GOLD, 1958, p. 220) para afirmar que proximidade entre pesquisador e grupo pesquisado traz o problema de se pensar a pesquisa em termos "nativos".

Pode-se afirmar que as críticas aos laços afetivos entre pesquisador e grupo, acima retratadas, fazem parte de um contexto modernista, anterior à problematização do

discurso etnográfico das últimas décadas do século XX. No entanto, em um momento de virada epistêmica nas ciências sociais, ainda há a preocupação com a proximidade do pesquisador em relação a seu objeto de estudo. A antropóloga Eunice Durham, por exemplo, enxerga, nos estudos onde o "pesquisador está integrado com o sujeito", como naqueles feitos em contexto feminista, negro ou homossexual, "dificuldades em realizar simultaneamente uma ação transformadora na sociedade e uma análise dessa prática" (DURHAM, 1986, p. 27), pois haveria, principalmente no contexto urbano, uma "armadilha positivista" embutida no processo de identificação subjetiva com populações estudadas. Segundo a autora, a identificação, apesar de necessária por possibilitar uma apreensão "de dentro" de categorias culturais ali articuladas, "traz consigo o *risco* de começarmos a explicar a sociedade por meio das categorias 'nativas', em vez de explicar essas categorias através da análise antropológica" (DURHAM, 1986, p. 33; grifo meu).

A etnomusicologia, especificamente, como lembra Samuel Araujo, seguiu caminho similar às disciplinas de base etnográfica, que, na década de 1980, foram marcadas pela virada epistêmica que rompeu com "construções fantasiosas e alegóricas de fundo empiricista" (ARAUJO, 2009, p. 174), que apostavam em preceitos disciplinares como "centralidade da tradução cultural entre um Nós idealizado e um Outro estereotipado, intermediada pela autoria individual do etnógrafo, ou o impulso empirista em produzir uma pretensa 'objetividade' em análise social" (ARAUJO, 2009, p. 177).

Neste cenário, constata-se que o debate sobre a amizade no trabalho de campo está intimamente ligado a ideias como reciprocidade, responsabilidade e ética. A pesquisadora Ruth Hellier-Tinoco, por exemplo, traça um breve panorama do tema "relações pessoais em trabalhos de campo", apontando obras a partir de 1970. Os autores citados são Bruno Nettl, Mantle Hood, Pertti Pelto e Gretel Pelto (HELLIER-TINOCO, 2003, p. 21-22). Estes trabalhos teriam, segundo a autora, análises aprofundadas das possíveis implicações das pesquisas e da presença de pesquisadores no campo e em seus objetos de estudo. Ela afirma, no entanto, que as referências ao tema ainda seriam parcas e esboça uma resposta para a escassez, dizendo que os relacionamentos em campo são muitas vezes "tratados como um assunto de cunho pessoal e, de algum modo, não apropriados a discussões acadêmicas" (HELLIER-TINOCO, 2003, p. 21). Segundo Hellier-Tinoco, apesar de certas mudanças epistêmicas que confrontaram as relações assimétricas em contextos de trabalho de campo –

com tentativas de diluir "ou até mesmo acabar com os limites entre informante e pesquisador e assim realizar projetos mais colaborativos e se concentrar mais na experiência do que na coleta de dados" (HELLIER-TINOCO, 2003, p. 19-20) –, haveria ainda um

> desequilíbrio profundamente enraizado, e até mesmo uma postura egocêntrica e egoísta, em que as complexidades, o impacto, as ramificações e o resultado de cada relacionamento não sejam considerados como uma parte fundamental do nosso planejamento e de nossa estada em campo (HELLIER-TINOCO, 2003, p. 20).

Em artigo publicado na mesma edição do *British Journal of Ethnomusicology* do trabalho de Hellier-Tinoco (uma edição temática, enfocando a discussão dos impactos do trabalho de campo), Timothy Cooley afirma que há ainda alguma literatura que trata dos impactos do trabalho de campo no pesquisador e no pesquisado, mas pouco é falado sobre a natureza deste impacto (COOLEY, 2003, p. 3-4). Cooley cita algumas exceções, datadas basicamente da década de 1990 e dos anos 2000 (os trabalhos de Kay Kaufman Shelemay, Carol Babiracki, Wolfgang Suppan e Catherine Ellis), e diz que nestas somos lembrados de que, "enquanto entramos em campo exercendo nosso privilégio de buscar nossos objetivos de pesquisa e satisfazer curiosidades, viramos agentes de transformação (em maior ou menor medida) do grupo que estamos estudando" (COOLEY, 2003, p. 4). Nota-se, assim, que a preocupação com a transformação (ou interferência) no grupo estudado é, então, outro ponto marcante desta literatura etnomusicológica mais recente.

De fato, Kenneth Gourlay já diz enxergar no início da década de 1980 (o artigo é de 1982) uma tendência de mudança na epistemologia etnomusicológica. O trabalho de campo estaria passando de um foco em "conhecer música" (base para etnomusicólogos como Nettl e Hood), para o enfoque nas relações humanas (GOURLAY, 1982).

No trabalho de Pelto e Pelto, no entanto, há uma seção cujo título ("Amizade como estratégia do trabalho de campo") (PELTO, 1973, p. 257) levanta questões éticas: as amizades podem ser consideradas importantes só enquanto ferramentas, meios de obtenção de informações? Pode-se fingir (ou representar, no sentido de atuar) uma amizade para obter informações? Não seria um símbolo potencial de exploração?

O trabalho de Kay Shelemay pode apontar caminhos para uma resposta aos questionamentos citados, nos levando a pensar os relacionamentos no trabalho de campo como um processo não forjado, algo quase que irrefletido. Para a autora, as interações não

são concebidas como gestos formais acadêmicos. São gestos relativamente inconscientes, pessoais, que surgem quase que imperceptivelmente no processo da pesquisa e que ocupam o espaço entre a academia e a "vida normal". Assim, o pesquisador se move do lugar de manejo do capital cultural para outro, de negociação de relações humanas no campo de trabalho (SHELEMAY, 1996, p. 46). Shelemay não menciona as muitas decisões não inconscientes do relacionamento entre pesquisador e grupo pesquisado – a própria escolha do objeto de estudo, por exemplo, já representa uma decisão político-ideológicas nada subjetiva. A importância de sua observação está, então, na percepção da existência de gestos não planejados, em meio a um estudo objetivo, que não fazem parte das ferramentas metodológicas acadêmicas, mas que estão inseridos (exercendo uma influência capital) no trabalho de campo.

O etnomusicólogo norte-americano Jeff Todd Titon, trata mais especificamente do tema amizade e sugere um "*friendship model*" de pesquisa de campo, onde se relaciona cuidado, atenção, trabalho duro e dedicação às relações humanas presentes no trabalho de campo (TITON, 1992; 2008). Segundo Titon, a virada epistemológica na etnomusicologia, influenciada por ideários políticos dos anos de 1960, trouxe diversos vieses, dentre eles: a tentativa de entender (em vez de explicar) a experiência de fazer música (ou experimentar música); a reflexividade e o aumento na representação narrativa nas formas descritiva, interpretativa e evocativa; o compartilhamento de autoria e autoridade com os informantes; o enfoque nas questões de relações de poder, ética e identidade; o ceticismo em relação à cultura científica; o "ativo movimento dos pesquisadores, como defensores (advogados) culturais, na tentativa de ajudar pessoas com as quais trabalham a ter melhores vidas e fazer com que suas músicas floresçam" (TITON, 2008, p. 30).

Assim, Titon defende uma visão de trabalho de campo como

> uma experiência pessoal em relação a outras pessoas. [...] eu vivencio o trabalho de campo não primariamente como um meio de transcrição, análise, interpretação e representação, embora certamente seja isso, mas como uma oportunidade reflexiva e um diálogo permanente com os meus *amigos*, que, entre outras coisas, constantemente retrabalham o meu "trabalho" como sendo o "nosso" trabalho (TITON, 2008, p. 32; grifo meu).

Não é difícil imaginar, no entanto, situações de pesquisa onde haja alguma dificuldade de aproximação do pesquisador em relação ao grupo com que se faz pesquisa.

Pensando em contextos assim, Titon afirma que "é ingênuo pensar que a relação de campo ideal sempre resultará em amizade. Às vezes, uma espécie de relação contratual, implícita ou explícita, em que cada parte ajuda o outro, é mais eficaz" (TITON, apud HELLIER-TINOCO, 2003, p. 25)[4]. O que é fundamental a ser ressaltado aqui é o reconhecimento de que as relações, sejam elas classificadas como "amizade" ou não, dependem de formas de reciprocidade e que, sempre que o objetivo seja o encontro interativo, não se pode deixar de lado sua constante problematização.

Na mesma linha de pensamento de Titon, Timothy Cooley, também defende um modelo de amizade no trabalho de campo, contextualizando-o como uma reação ao modelo "científico" do observador distanciado. Ele afirma que as bases epistemológicas deste modelo devem ser o relativismo cultural, a igualdade e as relações interpessoais (COOLEY, 2003).

Mas partindo da premissa de que humanos são social e culturalmente moldados e que a amizade também é um conceito socialmente construído e interpretado, Cooley questiona se as amizades seriam desejadas em qualquer trabalho de campo. E vai além, questionando se o modelo não pode estar servindo, em pesquisas transculturais, como uma ferramenta liberal humanista para uma recolonização, em nome da globalização (COOLEY, 2003, p. 12). É preciso então estar atento às motivações e aos impactos da amizade nos trabalhos de campo. A problematização do tema seria parte integrante do modelo:

> Ao identificar e nomear este modelo [de amizade] de trabalho de campo, o meu desejo é tornar-me mais autoconsciente e consciente das ideologias por trás deste modelo que podem afetar o meu impacto sobre as pessoas com quem eu realizo o trabalho de campo – com quem posso até desenvolver amizades (COOLEY, 2003, p. 11).

Nota-se que os trabalhos de campo realizados por Cooley, assim como os de Titon, têm características transnacionais. A relação de amizade descrita por eles se localiza então neste contexto de relacionamento com uma *alteridade radical*[5]. No caso da pesquisa etnomusicológica no Brasil, a produção de etnografias ainda está voltada, em maior parte, para o fazer musical local, com poucas incursões a sociedades isoladas e geograficamente distantes (TRAVASSOS, 2003; SANDRONI, 2008).

Ainda assim, mesmo que não esteja me relacionando com uma alteridade radical, também estou lidando com "o outro". Mesmo estando "em casa", sempre haverá uma

diferença entre as partes que determinará a existência da alteridade, fazendo possível o projeto etnográfico que, como define o antropólogo Ghassan Hage, assemelha-se "ao ato xamânico de induzir uma 'assombração' (*haunting*): encoraja-nos a nos sentirmos 'assombrados' (*haunted*) a cada momento de nossas vidas pelo que poderíamos ser, mas que não somos" (HAGE, 2012, p. 290).

Defende-se aqui a experiência de campo não como separada da "vida normal" (a que se refere Shelemay), mas como extensão desta. Neste contexto, a representação de papéis (tanto por parte do pesquisador como por parte do pesquisado) não deve ser considerada como algo inautêntico, mas sim um desdobramento dos diversos papéis que exercemos em nosso cotidiano. A amizade, portanto, é menos um modelo, ou uma estratégia, que um efeito das interações sociais não refreado por estar inserido no projeto etnográfico. Afirma-se: a amizade é desejada, mas não é imposta.

O sentido da amizade em campo diz respeito ainda à relativização do objetivismo e à neutralidade do distanciamento sócio-espacial entre pesquisadores e grupo analisado, sem, no entanto, supor imunidade aos riscos, dada a proximidade entre as partes. Trata-se somente de uma postura metodológica possível que pode fazer sentido no contexto de diversos trabalhos. Entende-se, por fim, que a amizade aliada a noções de responsabilidade e de reciprocidade (também consideradas como fundamentais no contexto das pesquisas etnomusicológicas aplicadas[6]), pode ajudar a diluir a assimetria de poder, implícita na relação entre etnógrafo e os "outros".

Referências bibliográficas

ARAUJO, S. Diversidade e desigualdade entre pesquisadores e pesquisados: considerações teórico-metodológicas a partir da etnomusicologia. *Desigualdade & diversidade*, PUC-RJ, n. 4, p. 173-191, 2009.

CLIFFORD, J. *A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2008.

COOLEY, T. Ethnomusicology theorizing fieldwork impact: Malinowski, Peasant-Love and Friendship. *British Journal of Ethnomusicology*, v. 12, n. 1, p. 1-17. Milton Keynes, British Forum for Ethnomusicology, 2003.

DIRKSEN, R. Reconsidering Theory and Practice in Ethnomusicology: Applying, Advocating, and Engaging Beyond Academia. *Ethnomusicology Review*, v. 17, 2012. Disponível em: <http://ethnomusicologyreview.ucla.edu/journal/volume/17/piece/602>. Acesso: 18/11/2012.

DURHAM, E. A pesquisa antropológica com populações urbanas: problemas e perspectivas. In: CARDOSO, R. (Org.). *A aventura antropológica:* teoria e pesquisa. São Paulo: Paz e Terra, 1986. p. 17-37.

GLESNE, C. *Becoming Qualitative Researchers:* an introduction. Nova York: Longman, 1999.

GOLD, R. Roles in sociological field observations. *Social Forces*, v. 36, n. 3, p. 217-223, Oxford University Press, mar. 1958.

GOURLAY, K. A. Towards a humanizing ethnomusicology. *Ethnomusicology* , v. 26, n. 3, p. 411-420, set. 1982.

HAGE, G. Critical anthropological thought and the radical political imaginary today. *Critique of Anthropology*, v. 32, n. 3, Sage Journals, 2012.

HELLIER-TINOCO, R. Experiencing People: Relationships, Responsibility and Reciprocity. *British Journal of Ethnomusicology*, v. 12, n. 1, p. 19-34. Milton Keynes, British Forum for Ethnomusicology, 2003.
MILLER, S. M. The Participant Observer and "Over-Rapport". *American Sociological Review*, v. 17, n. 1, p. 97-99, Washington, American Sociological Association, feb., 1952.

PEIRANO, M. G. S. *A teoria vivida:* e outros ensaios de antropologia. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

PELTO, P. J.; PELTO, G. H. Ethnography: the fieldwork enterprise. *Handbook of social and cultural anthropology*. Chicago: Rand McNally, 1973. p. 241-288.

SANDRONI, C. Apontamentos sobre a história e o perfil institucional da etnomusicologia no Brasil. *Revista USP*, n. 77, p. 66-75, São Paulo, mar./maio 2008.

SHELEMAY, K. K. The ethnomusicologist and the transmission of tradition. *The Journal of Musicology*, v. 14, n. 1, p. 35-51, 1996.

SPRADLEY, J. P. *The ethnographic interview*. Belmont: Wadsworth, 1979.

TITON, J. T. Music, the public interest, and the practice of ethnomusicology. *Ethnomusicology*, v. 36, n. 3, p. 15-22, Illinois, University of Illinois Press, 1992.

TITON, J. T. *Knowing fieldwork*. In: BARZ, G.; COOLEY, T. (Orgs.). *Shadows in the field:* new perspectives for fieldwork in ethno-musicology. New York: Oxford University Press, 2008. p. 25-41.

TRAVASSOS, E. Esboço de balanço da etnomusicologia no Brasil. *OPUS* – Revista da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música –ANPPOM, ano 9, n. 9, p. 73-86, 2003.

Notas

[1] Utilizo aqui a expressão postura metodológica para evitar o emprego de outra: ferramenta metodológica. Nota-se que a palavra ferramenta poderia sugerir que há alguma manipulação para obtenção de determinado objetivo de pesquisa. Considera-se aqui que a imposição ou mesmo a premeditação da amizade não seriam posturas éticas cabíveis. A questão será analisada à frente.

[2] Tomo como referência a tradução que Eduardo Viveiros de Castro fez de um texto em francês do filósofo Gilbert Simondon, escolhendo a palavra *conexão* como tradução de *rapport* (CASTRO, 2002).

[3] Na literatura etnográfica, o desenvolvimento de uma conexão é amplamente aceito e sua recomendação encontrada (SPRADLEY, 1979; GLESNE, 1999).

[4] Dentre os principais problemas do relacionamento de amizade entre pesquisador e pesquisado, Corrine Glesne cita, por exemplo, ter o acesso negado a informações de pessoas rivais àquelas com as quais se assumiu amizade (GLESNE, 1999, p. 102).

[5] A antropóloga Mariza Gomes e Souza Peirano classifica tipos ideais de alteridade em um *continuum* que iria da alteridade radical (dada pela distância geográfica ou ideológica), passaria pelo contato com a alteridade (marcada pela noção de fricção interétnica) e pela alteridade próxima (definida por trabalhos realizados em contexto urbano) até chegar à alteridade mínima (localizada na própria atividade intelectual dos cientistas sociais) (PEIRANO, 2006, p. 61-63).

[6] Para um panorama da etnomusicologia aplicada, ver Dirksen (2012).

A experiência etnográfica e a transformação do olhar e do agir no contexto da Barca Nau Catarineta de Cabedelo

Fábio Henrique Gomes Ribeiro
Universidade Federal da Paraíba
fabiomusica_fe@yahoo.com.br

Wagner Santana de Araújo
Universidade Federal da Paraíba
wagnersantanajiujitsu@hotmail.com

Resumo: Este texto discute alguns aspectos sobre a construção do olhar e do agir investigativo em torno da pesquisa de campo sobre um grupo de cultura popular na região metropolitana de João Pessoa-PB. Para isso, tomamos como base a pesquisa etnográfica conduzida com o grupo ao longo de sete anos, pesquisa bibliográfica e o relato de experiência de dois pesquisadores envolvidos na pesquisa. As reflexões destacam principalmente o necessário entendimento do papel político no trabalho etnográfico.

Palavras-chave: Etnografia. Observação participante. Barca Nau Catarineta.

The ethnographic experience and transforming the "to look and to do" in the context of Barca Nau Catarineta de Cabedelo

Abstract: This paper discusses on constructing the "to look and to do" on fieldwork on a traditional music group at João Pessoa's metropolitan region, state of Paraíba, Brazil. It is based on ethnographic research conducted for seven years, with bibliographic research and the experience report of two researchers. Reflections highlight mainly the necessary understanding of the political role in ethnographic work.

Keywords: Ethnography. Participant observation. Barca Nau Catarineta.

1. Introdução

Este trabalho é parte de um conjunto de pesquisas que vêm sendo realizadas junto a grupos de cultura popular na região metropolitana de João Pessoa-PB, buscando compreender seus processos de construção da performance e de transmissão musical, conduzidas pelo Grupo de Pesquisas Práticas de Ensino e Aprendizagem da Música em Múltiplos Contextos (PENSAMus) da Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Aqui, de forma específica, buscamos discutir alguns aspectos sobre a construção do olhar e agir investigativo em torno da realidade de um grupo de cultura popular. Tomamos como base empírica para as reflexões o contexto da Barca Nau Catarineta de Cabedelo, expressão

dramático-musical da cultura popular que representa eventos da navegação portuguesa em épocas de expansão marítima por meio de enredos cantados, dançados e encenados.

As práticas musicais da Barca são constituídas por uma variedade de aspectos sociointerativos que transcendem suas situações de eventos e de preparação para a performance. Tais aspectos vão desde a participação de seus integrantes em vários outros contextos musicais até questões políticas da cidade, que permeiam as práticas culturais. Diante desta conjuntura, nos preocupamos aqui especificamente com as dimensões sociopolíticas que envolvem a Barca e a forma como elas emergiram no contexto etnográfico, reconduzindo nosso olhar e agir investigativo, proporcionando novas experiências na compreensão da música do grupo. Para isso, tomamos como base a pesquisa bibliográfica e a experiência empírica vivida por dois membros do PENSAMus na convivência com a Barca nos últimos sete anos. Assim, buscando apresentar as reflexões de forma objetiva, o texto discute a experiência etnográfica vivida no contexto da Barca Nau Catarineta e apresenta posteriormente algumas breves reflexões.

2. A experiência etnográfica com a Barca Nau Catarineta

A prática da etnografia e da representação etnomusicológica tem destacado de forma significativa as suas implicações em lutas políticas e ideológicas (TURINO, 1999). Nessa conjuntura, a natureza diversa e contemporânea da Barca definiu os limites e caminhos do processo investigativo, que tomou o caráter fluido e multifacetado dos sujeitos como norte das representações etnográficas. Assim, entendemos que as características contemporâneas do grupo estão bem próximas do que descreve Calavia Sáez:

> [...] os nativos não estão mais tão longe, falam fluentemente em inglês, português ou russo, muitos deles estudaram já filosofia, sociologia e antropologia. A autoridade do antropólogo-intérprete está em questão, na verdade deveria se fundamentar em algo externo à própria tradução, que já não se impõe por si mesma (CALAVIA SÁEZ, 2011, p. 598).

Reconhecemos aqui, portanto, a importância das perspectivas êmicas na construção do processo descritivo, analítico e interpretativo das práticas musicais da Barca, configurando uma escrita etnográfica que buscou constantemente a proximidade com os sujeitos fundamentais na construção do conhecimento. Entretanto, concordamos que “nada

pode se trazer do campo se, como pretendiam alguns empiristas ingênuos, vai-se a ele de mãos vazias" (CALAVIA SÁEZ, 2011, p. 596) e, dessa forma, torna-se impossível não levar em consideração as caraterísticas do pesquisador e todo o seu processo de formação, promovendo a constante interação entre suas perspectivas, ações e conhecimentos.

Entendemos que "por causa de quem somos e do que fazemos, enfatizamos *o que pode ser dito*, gravado, ou concretamente mostrado (produzido) excluindo-se os multifários significados escondidos, as ambiguidades inerentes da prática cultural e *as diferentes maneiras de conhecer*" (TURINO, 1999, p. 26; grifos do autor). Desse modo, defendemos a necessidade de garantir a validade e autoridade do processo etnográfico que, com base em Clifford (2008), pode ser desenvolvida a partir de meios experienciais, interpretativos, dialógicos e polifônicos.

A conjuntura elaborada pela constante interação entre o contexto de pesquisa e nós não representa que nossas experiências sejam o centro do processo investigativo. Elas indicam o reconhecimento de que a aproximação das experiências dos sujeitos pertencentes ao contexto estudado não pode ignorar as nossas percepções e os consequentes contatos com o outro. Assim, é importante realizar um constante exercício crítico de repensar as informações produzidas, buscando vozes e autoridades muitas vezes ocultas no rápido e ansioso processo da produção acadêmica.

Calavia Sáez (2011, p. 590) destaca que a etnografia "nasceu fadada a ser sempre uma pesquisa de urgência, onde o presente etnográfico está constantemente, não a se tornar passado, mas a desaparecer, porque não se tornará passado pleno se alguém não o registrar agora". Entendemos que as características contemporâneas do grupo estudado muitas vezes contribuíram para evitar essa ansiedade pelo registro das informações, pois alguns de seus membros já estão habituados a produzi-los. Por outro lado, diante da multiplicidade das informações do campo, muitas vezes sentimos o peso da inexperiência ao não saber se registrávamos por escrito uma fala ou acontecimento, se fotografávamos, se observávamos algo específico ou pensávamos em algum comentário ou pergunta.

Essa conjuntura, caracterizada pela tensão entre as características do grupo e certa ansiedade pelo registro por parte dos pesquisadores foi se tornando mais equilibrada durante o acúmulo de experiências empíricas no contexto estudado. Assim, destacamos a

seguir dois relatos de membros do PENSAMus, sobre os efeitos das interações sociais sobre sua prática investigativa.

Relato 1:

Na Barca Nau Catarineta de Cabedelo, há ensaios semanais, geralmente voltados para a elaboração das práticas musicais. Ainda, há outras seções dentro do ensaio, comumente em sua parte final, que são compostas por informações gerais e discussões sobre o funcionamento e organização do grupo, geralmente definida como *reunião*. Há avisos sobre apresentações futuras, eventos culturais na região, sugestões, comentários sobre a frequência dos integrantes nos ensaios e reflexões sobre diversas situações e necessidades do grupo. Ao término das informações gerais, os membros ajudam na desmontagem e armazenamento do som e instrumentos, mantendo muitas vezes o mesmo clima de compartilhamento de histórias que acontece na organização inicial do ensaio.

Ainda, há situações em que o ensaio é totalmente convertido em *reunião*, diante de alguma necessidade especial ou cancelamento por motivos diversos. Nesse contexto, as conversas apresentam um caráter de informalidade ainda maior, através das quais interações e engajamentos se tornam mais recorrentes e qualquer membro tem liberdade para contar suas histórias de vida com a Nau Catarineta.

Um exemplo significativo desses momentos aconteceu no dia 20 de maio de 2016. Soubemos antecipadamente pelo mestre Tadeu que não haveria ensaio, mas ele gostaria que o grupo se reunisse, pois queria conversar com todos. Nessa ocasião, o ensaio foi cancelado porque o bandolinista, Zé Azul, estava doente, além da saída de um importante membro do grupo, que se mudou por causa da criminalidade na cidade. Com a presença de alguns membros no local, o mestre Tadeu informou o caso, que foi lamentado por todos, desencadeando em uma longa conversa sobre o crescimento da criminalidade, do tráfico de drogas e da violência na região, afetando diretamente a estrutura e funcionamento da Barca. Foram levantados distintos casos por vários membros do grupo, destacando a apreensão diante da atual situação.

Entretanto, o clima de preocupação foi mudando na medida em que outros contos foram surgindo, tendo a perda de membros do grupo como elemento mediador dos assuntos elencados. Assim, a conversa chegou aos membros já falecidos que lhes deixaram histórias

alegres. Todas as lembranças giravam em torno de pessoas que representavam tipos cômicos especiais para o contexto, normalmente ligados a alguma característica biológica e comportamental específica, como a gagueira, pouca visão e/ou pouco senso médio de convivência social. Tais características, aliadas às situações de transgressão de normas e expectativas sociais nas histórias contadas arrancavam os risos mais expressivos de cada um dos presentes, alterando totalmente o clima da reunião.

Nessa conjuntura, compreendendo a memória como uma construção sociocultural, entendo que o processo de compartilhamento de vivências passadas é importante na mediação e na construção de sentidos sobre as práticas da Nau Catarineta. As múltiplas representações sociais presentes nas histórias constituem um conjunto de significados sobre as experiências vividas, que são compartilhados e possivelmente evocados em situações de performance. Aponto isso com base nas sensações que eu tive durante esse momento, levando-me a me aproximar de tal forma das experiências compartilhadas como se também as tivesse vivido. Adicionalmente, agora [escrevendo três semanas depois] tais memórias me fazem reviver esse momento específico de compartilhamento, o que faz me sentir mais próximo do grupo, pois sinto que temos coisas em comum. Dessa forma, acredito que "as representações sociais exercem a mediação produzida no compartilhamento dos sentidos, como matéria-prima constitutiva da cultura imaterial e da intangibilidade da memória social" (MORIGI; ROCHA; SEMENSATTO, 2012, p. 183).

A partir de representações sociais antagônicas [sensações de insegurança e de divertimento] e das histórias sobre viagens e apresentações, que atravessam os sujeitos presentes no contexto da reunião, passei a entender que as experiências compartilhadas promovem uma integração entre os indivíduos. Acredito que as representações associadas à construção social das práticas da Barca sejam mediadas pelo conjunto de interpretações que cada sujeito realiza no momento de compartilhamento, promovendo a coletivização de perspectivas sobre a manifestação por meio de sensações mais gerais, normalmente ligadas ao sentimento de pertencimento. Desse modo, a força dessas representações não está na sua origem social, mas na sua possibilidade de serem compartilhadas (ibidem, p. 185). A recorrência do compartilhamento de experiências em diversas formas de interação constitui, portanto, uma das principais formas de construção da performance da Nau.

Enfim, o período do ensaio dedicado à *reunião* apresenta-se como fundamental para o processo de transmissão de valores que compõem a identidade da Nau Catarineta de Cabedelo. Ancorado nas lembranças revividas, o processo de compartilhamento de memórias individuais e coletivas proporciona a produção de significados coletivizados durante as *reuniões*, aumentando a gama de experiências a serem evocadas nos momentos de preparação e de performance. Assim, o constante exercício de construção de um acervo de memórias compartilhadas proporciona um conjunto significativo de bases simbólicas para a construção da performance e a consequente promoção de novas experiências.

Relato 2

A experiência etnográfica trás consigo a transformação do próprio pesquisador em face da realidade estudada e vivenciada. As interações sociais na Barca são cruciais para o fortalecimento ou ruptura do mesmo, em um balanço cíclico de maior ou menor interatividade por parte dos brincantes. A vida cotidiana e todas as suas nuances refletem diretamente na performance do grupo face ao engajamento pessoal ou coletivo, que pode ter diversas motivações, desde um conflito interno ou até mesmo um problema momentâneo de saúde.

No dia 15 de setembro de 2017, houve a abertura do 2º Fórum de Cultura de Cabedelo que ocorreu na principal praça da cidade. Nesse evento, estiveram presentes diversos grupos de música popular e da cultura popular, inclusive a Barca Nau Catarineta. Esse evento me causou certo impacto por dois motivos básicos: percebi a transformação que eu passara no decorrer da pesquisa (de admirador a militante da cultura popular) e o impacto negativo da política da prefeitura municipal de Cabedelo sobre alguns brincantes da Nau Catarineta.

Logo quando cheguei à praça não havia muitas pessoas, mas, em pouco tempo, algumas foram se aproximando do carro de som que havia chegado uns quinze minutos depois de mim. Encostei meu carro logo atrás do carro de som e alguns brincantes vieram até conversar enquanto o evento não começava. Quando o mestre Tadeu chegou ao local, trouxe consigo vários cartazes e placas com as reivindicações que os grupos de cultura popular faziam à prefeitura por anos e dificilmente eram atendidos. Havia frases como: “Coral Municipal sem apoio da gestão”, “A cultura de Cabedelo de luto”, “A cultura não é cabide

de empresa", "grupos de culturas populares não têm apoio da gestão", dentre várias outras. Quando percebi que as placas precisavam ser presas às árvores da praça, logo fui ajudar a pendurá-las de modo que ficassem visíveis. Nesse momento tive a estranha sensação de pertencimento e militância pela cultura popular. Me indaguei se estava ali um pesquisador, um brincante da Nau Catarineta ou um militante pelas causas da cultura popular da cidade de Cabedelo.

Em contraponto a esse cenário de embate diante das políticas públicas de incentivo à cultura, percebi que quando a Nau Catarineta foi se apresentar, alguns brincantes não estavam nos cordões (filas). Achei estranha a falta, mas não fiz nenhum comentário. Alguns dias depois um dos brincantes me informou que, os poucos que não brincaram naquele dia, destacaram que não o fizeram porque como se tratava de "um grito de socorro" contra a postura política da prefeitura e os mesmos trabalhavam para a prefeitura e se sentiram ameaçados de perder o emprego. Foi relatado também que, em eventos como esse, algumas pessoas ligadas às secretarias iam para ver quais os funcionários estavam ali para depois haver problemas no emprego. Assim, ao mesmo tempo em que me sentia bem por estar ali ajudando e reivindicando melhores condições para a promoção da cultura da cidade, me preocupava porque havia pessoas extremamente angustiadas por não poderem fazer o mesmo, por medo. Daí veio também um sentimento de empatia por esses brincantes. Diante disso, percebi que a etnografia nos permite ver, sentir, experimentar e vivenciar situações das quais a empatia nos guia para um contínuo aprendizado. Enfim, a pesquisa nos modifica a cada dia e nos leva a uma percepção mais apurada da vida.

3. Algumas reflexões sobre a construção do olhar e do agir em campo

O processo de compreensão das práticas musicais da Barca passou constantemente pelas experiências vividas no trabalho de campo, compostas pelas distintas relações estabelecidas com os membros do grupo, pela transformação e objetivação do nosso olhar subjetivo a partir do constante diálogo entre o trabalho empírico e teórico, pela percepção de dimensões político-organizacionais mais amplas e pela integração dessas perspectivas nas experiências sensíveis produzidas nos ensaios e nos eventos de performance. Pensar sobre uma etnografia da experiência vivida em campo foi fundamental para a compreensão dos múltiplos significados em interação no processo performático. Colocando-

nos como mediadores das nossas experiências em aproximação com as experiências do outro, buscamos o entendimento das formas pelas quais as práticas musicais medeiam tais processos interativos. Portanto, uma "etnografia das experiências" implica pensar também a "experiência etnográfica", destacando o processo metodológico como importante fonte de reflexão e compreensão do fenômeno estudado.

Na constante busca pela integração entre teoria e prática na pesquisa, deparamo-nos com uma diversidade de possibilidades metodológicas e de realidades investigativas que transcendem as relações microssociais dos grupos estudados. Somando-se a esse contexto, as abordagens metodológicas foram cada vez mais direcionadas no sentido de ampliação dos limites locais [geográficos e simbólicos], considerando as múltiplas sociabilidades que envolvem as práticas musicais investigadas. A natureza interativa das experiências e significados na performance da Barca nos levaram a investir nosso olhar nas cadeias de relacionamentos sociopolíticos, para os percursos históricos de formação dos indivíduos, para os relacionamentos produzidos com outras faces da sociedade e, consequentemente, para as suas formas de integração, produção e expressão na performance.

O posicionamento de abertura aos diversos acontecimentos, relações, eventos emergentes durante a pesquisa foi significativamente importante para o entendimento das práticas musicais da Barca. Entretanto, o grande volume de informações passando por nós durante esses anos também inundaram nossas mentes, dificultando muitas vezes o norteamento das ações. Desse modo, a tentativa de estabelecer conexões e trajetórias entre os eventos, posicionamentos de indivíduos, políticas culturais e práticas musicais se tornou uma árdua tarefa, exigindo constante sistematização, leitura, retorno e ampliação dos dados produzidos e da bibliografia consultada, evidenciando a complexidade da cultura popular.

Nesse contexto, reconhecemos o papel político de nossas aproximações de pesquisa, expressado desde a seleção dos espaços e definição do universo de trabalho aos estilos de escrita etnográfica, evitando "representar 'outros' abstratos e a-históricos", assegurando melhor a autoridade etnográfica, como propõe Clifford (2008, p. 19). A validade êmica da etnografia foi, portanto, princípio significativo do processo investigativo do trabalho, reconhecendo toda a complexidade política, epistemológica e metodológica da representação cultural.

Na busca por uma sensatez etnográfica nas formas de representação da cultura estudada, percebemo-nos cada vez mais preocupados com nossas estratégias de aproximação com as pessoas, com os conceitos utilizados nas conversas, entrevistas e no texto escrito, com nossos posicionamentos nos contextos de performance, com as escolhas tomadas em cada situação emergente etc. Enfim, foram inúmeras as preocupações e poucas as certezas absolutas sobre o que fazer na fase inicial do processo. Com o passar da convivência com o grupo, a ansiedade pelo registro já estava mais controlada; o reconhecimento de que nossas ações poderiam provocar reações nem sempre agradáveis também esteve presente; e a consciência de pensar formas de representação a partir de princípios éticos tornou-se um motivo condutor de nossas ações.

4. Referências bibliográficas

CALAVIA SÁEZ, O. O lugar e o tempo do objeto etnográfico. *Etnográfica* , v. 15, n. 3, p. 589-602, 2011.

CLIFFORD, J. Sobre a autoridade etnográfica. In: CLIFFORD, J. *A experiência etnográfica*: antropologia e literatura no século XX. Rio de Janeiro: Editora URFJ, 2008. p. 17-58.

MORIGI, V. J.; ROCHA, C. P. V.; SEMENSATTO, S. Memória, representações sociais e cultura imaterial. *Morpheus – Revista eletrônica de Ciências Humanas*, ano 9, v. 8, n. 14, UNIRIO, 2012.

TURINO, T. Estrutura, contexto e estratégia na etnografia musical. *Horizontes Antropológicos*, v. 5, n. 11, p. 13-28, out. 1999.

Conhecimento musical ancestral como prática de resistência: performance e dinâmica ritual no candomblé

Ferran R. Tamarit
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro
ferran.tamarit@gmail.com

Resumo: Partindo da associação entre racismo, capitalismo e dominação epistemológica feita desde os estudos decoloniais, o presente artigo discute algumas das práticas e recursos de resistência acionados nas tradições religiosas afro-brasileiras em face dessa dominação mental e racial a partir da explicitação de sofisticados mecanismos de corporificação de aspectos filosóficos, cosmológicos, cientifico-técnicos e músico-matemáticos na performance e na dinâmica ritual do candomblé. A modo de exemplo, analisamos o caso de uma das sequências de *cantigas* para o *orixá Exu*, na qual foi internalizada uma relação músico-matemática específica entre a sílaba de início de cada *canto* em relação à configuração métrica prevalecente na performance e conceptualização do *toque* executado, a *varsi lenta*.

Palavras-chave: Música-Negra. Candomblé. Decolonialidade.

Ancestral Musical Knowledge as a Practice of Resistance

Abstract: From the association between racism, capitalism and epistemological domination made by the decolonial studies, this article discusses some of the practices and resources of resistance triggered in Afro-Brazilian religious traditions in face of this mental and racial domination, discussing some of the sophisticated mechanisms of embodiment of philosophical, cosmological, scientific-technical and music-mathematical aspects in the performance and ritual dynamics of candomblé. As an example, we analyze the case of one of the sequences of *cantigas* for the *orixá Exu*, in which a specific music-mathematical relation was internalized between the beginning syllable of each *canto* in relation to the metric configuration prevalent in the performance and conceptualization of the executed *toque*, the *varsi lenta*.

Keywords: Black-Music. Candomblé. Decoloniality.

1. Introdução

> No contexto da colonialidade do poder, as populações dominadas de todas as novas identidades foram também submetidas à hegemonia do eurocentrismo como maneira de saber, especialmente na medida em que alguns de seus setores poderiam aprender a letra dos dominadores (QUIJANO, 1999, p. 104).

São diversos os autores que, ao rever de forma crítica as dinâmicas selvagens do colonialismo e do escravagismo transatlântico e seus legados permanentes na configuração das relações de poder desiguais que vigoram até hoje no sistema-mundo capitalista ou neoliberal, conseguem traçar uma genealogia que liga historicamente modernidade, racismo e dominação epistêmica.

Segundo Makl (2011, p. 58), é nesta linha de pensamento que surgem os estudos decoloniais como uma tentativa de focar nas "[...] consequências epistemológicas, simbólicas e ontológicas do fenômeno da expropriação territorial, econômica e humana do colonialismo sustentado pela escravidão". Uma das marcas estruturais dessa "ferida colonial" em relação às "artes musicais[1]" na África e na diáspora é uma permanente "expropriação e ruptura epistêmica", traduzida no apagamento, reificação, exotização e esquecimento de filosofias, cosmologias, epistemologias e dos alicerces culturais próprios das práticas sonoro-musicais e performáticas negras, assim como da invisibilização e exclusão dos sujeitos negros e racializados dos centros hegemônicos de produção de conhecimento, ou seja, formas institucionalizadas de racismo.

Assim, essa violência epistêmica que segrega, silencia e estigmatiza sujeitos, cosmologias e epistemologias se tornou um dos mais marcantes privilégios da branquitude sob o signo do cartesianismo e da suposta neutralidade e objetividade do pensamento científico euro-ocidental, pois a epistemologia

> [...] reflete não uma diversidade de espaços de teorização mas uma política de interesse especifica da sociedade branca [...]. Isso determina quais questões merecem ser feitas (temas), como analisar e explanar um fenômeno (paradigma) e como conduzir uma pesquisa para produzir conhecimento (métodos) [...] (KILOMBA, 2010, p. 29).

Neste sentido, o ganês Adjaye (1994) denuncia como grande parte do conhecimento produzido sobre a(s) África(s) e suas diásporas foi, até o início da década de 1960, conduzido principalmente por estrangeiros os quais carregavam em suas abordagens hipóteses de trabalho, preconceitos, subjetividades e categorizações epistemológicas que dificilmente poderiam se adequar aos coletivos e sociedades pesquisadas.

Os efeitos desta permanente tutela intelectual e epistêmica são visíveis em diversos aspectos que condizem às "artes musicais" negras. Tal é o caso, por exemplo, da exotização do tambor e sua prática nas culturas negro-africanas. Especificamente no caso brasileiro, ainda é comum ouvir – como consequência das dinâmicas desracializadoras e folclorizantes dos movimentos nacionalistas das elites burguesas de final do século XIX e das primeiras décadas do século XX – como o "tambor" e a "batucada" (entre outros) são signos constitutivos da brasilidade moderna. No entanto, não é difícil comprovar como este

e outros estereótipos, mesmo embranquecidos e apropriados por essa nova "identidade nacional", carregam ainda as marcas profundas dessa "ferida colonial" racista que configura o que Neuza Santos chamou do "mito negro":

> O "privilégio da sensibilidade" que se materializa na musicalidade e ritmicidade do negro, a singular resistência física e a extraordinária potência e desempenho sexuais, são atributos que revelam um falso reconhecimento de uma suposta superioridade negra. Todos estes "dons" estão associados à "irracionalidade" e "primitivismo" do negro em oposição à "racionalidade" e "refinamento" do branco (SANTOS, 1983, p. 30).

Neste mesmo sentido se expressava o professor Abdias do Nascimento quando denunciava que "a manifestação cultural de origem africana, na integridade dos seus valores, na integridade de suas formas e expressões, nunca tiveram reconhecimento no Brasil [...]" (NASCIMENTO, 1978, p. 94). Esta, sempre teve que se desvencilhar de sua "negritude" para poder ser reconhecida como conhecimento válido.

No entanto, esta e outras críticas legítimas e necessárias "[...] não deve[m] nos impedir de perceber quando, apropriado[s] pelos projetos políticos dos movimentos sociais e culturais negros, passa[m] de estigma a constituir emblema[s]" (MAKL, 2011, p. 58), pois é também a partir de símbolos culturais que os sujeitos dão resposta ao extermínio, ao silenciamento e aos efeitos do racismo e da colonialidade. Este é o caso, como pretendo expor, das dinâmicas sonoro-musicais e performáticas nas religiões afro-brasileiras, onde um vasto *corpus* de conhecimentos de distintas naturezas foi codificado, mantido e permanentemente atualizado na dinâmica ritual e incorporado nos sujeitos e na performance através da iniciação e da vivência ritual.

2. Conhecimento musical encarnado no candomblé

Existe certo consenso nos estudos sobre as religiões afro-brasileiras em considerá-las um conjunto de práticas e concepções religiosas diversas, provenientes da África Ocidental e Central, que ao longo de sua dinâmica histórica foram se combinando e incorporando – em graus e intensidades diversos e nem sempre de forma pacífica e consentida – elementos dos cultos e práticas indígenas, assim como do catolicismo popular e do espiritismo europeu.

No caso que nos ocupa, vou me fixar no que é chamado na Bahia de Candomblé *Nagô* ou *Ketu*, no qual são cultuados os *orixás* – entidades negro-africanas provenientes da região do Golfo de Guiné. Mesmo com algumas diferenças, podemos considerar que as diversas *Nações* do Candomblé – termo com o qual se identificam as três principais variantes do culto baiano: o candomblé *Ketu*, *Kongo-Angola* e *Jejê* – compartilham um mesmo corpus cosmológico, filosófico e certas características socioculturais que foram sendo transmitidas oral e corporalmente como parte dos chamados *fundamentos* nas comunidades religiosas – representadas paradigmaticamente pelos templos ou *terreiros* – os quais, por sua vez, impregnam toda a vida e a sociabilidade negra e afrodescendente.

Um desses *fundamentos* compartilhado e amplamente preservado é uma concepção do tempo não linear. No caso dos sistemas negro-africanos, Fu-kiau (1994, p. 20) escreve que nas sociedades Kongo, o "[...] tempo é cíclico, e todas as criações, instituições e sistemas passam por um processo cíclico de quatro estágios". Já Meki Nzewi considera que esta filosofia da eterna circularidade africana "informa a racionalização da natureza e do cosmos, também a conduta da vida e a criatividade nas artes" dos africanos e seus descendentes (NZEWI, 1997, p. 28). Por sua vez, Leda Martins associa esta configuração temporal a uma outra concepção filosófica também amplamente estendida que tem na "encruzilhada" um dos lugares mais sagrados. Nesta se cruzam "sistemas e instâncias de conhecimento diversos", sendo "[...] traduzida por um cosmograma que aponta para o movimento circular do cosmos e do espírito humano que gravitam na circunferência de suas linhas de interseção" (MARTINS, 2003, p. 68).

A configuração da encruzilhada – como uma interseção de dois raios perpendiculares sobre uma (ou várias) circunferência(s) – pode ser conceptualizada como uma metáfora da dinâmica espaçotemporal, ritual e performática do candomblé. Assim, uma das configurações habituais das construções em um *terreiro* obedece à ordenação dos quatro pontos cardinais. De igual forma, a performance dançada pelas entidades está organizada em sequências nas quais cada *orixá* vai saudar os quatro extremos do espaço ritual (geralmente, a porteira, os atabaques e as laterais do *barracão*, além do centro do *terreiro*), entre outros aspectos.

Desenvolvendo ainda mais esta perspectiva, podemos passar desta configuração circular para uma concepção espiralar seguindo as propostas de Daniel (2005) ou Martins (2003), as quais explicam o desdobramento espaçotemporal e energético das performances afrodiaspóricas a partir do movimento de ida e volta numa espiral, metáfora de uma configuração em fluxo permanente:

> Essa percepção cósmica e filosófica entrelaça, no mesmo circuito de significância, o tempo, a ancestralidade e a morte. A primazia do movimento ancestral, fonte de inspiração, matiza as curvas de uma temporalidade espiralada, na qual os eventos, desvestidos de uma cronologia linear, estão em processo de uma perene transformação (MARTINS, 2003, p. 75).

Segundo Sodré (2017, p. 140), como na figura do "ritornelo" de Gilles Deleuze e Felix Guattari – associada à ideia nietzschiana do "eterno retorno" – a repetição espiralar desses padrões instaura novos modos espaçotemporais que reforçam uma temporalidade não cronológica que abre "outras" possibilidades, como a energização dos corpos dos performers em resposta aos estímulos desse "ritornelo" – que podem ser sonoros, mas também visuais, gestuais ou respiratórios – até o ponto de sacralizar o ambiente ritual e permitir o contato entre planos existenciais que desencadeia o transe:

> Graças à intensificação dos movimentos do dançarino na festa – todo um complexo que abrange ação, voz, gestos, cânticos e afetos –, espaço e tempo tornam-se um único valor (o da sacralização) e, assim, se tornam autônomos, passando a independer daquele que ocupa individualmente o espaço (SODRÉ, 2017, p. 142).

Para Daniel (2005, p. 90), o elemento-chave para a manutenção desses *códices* filosóficos, cosmológicos e (músico)culturais foi sua corporificação e codificação na dinâmica ritual e performática das religiões afrodiaspóricas:

> Eles [os cultos religiosos afrodiaspóricos] mantiveram o conhecimento cultural como patrimônio e legado por meio da história oral, contação de histórias, práticas de medicina popular, provérbios, padrões de nomeação, tradições alimentares, decorações corporais, cestaria, esculturas, tecelagens e tecidos (DANIEL, 2005, p. 92).

Entre estes conhecimentos incorporados, a autora destaca "as relações matemáticas codificadas no som" as quais "[...] induzem a transcendência, transformação e performances espirituais" por estarem associadas a respostas emocionais específicas (DANIEL, 2005, p. 90). Este "conhecimento músico-matemático" foi, segundo a autora, mantido por séculos nas mentes e nos corpos dos tocadores e dos dançarinos iniciados.

Assim, mesmo que estas relações matemáticas não sejam habitualmente expressas como tais por parte dos sujeitos,

> o conhecimento da música e da matemática está ligado à performance ritual [...] tem sido mantido ao longo de séculos dentro do corpo humano – principalmente nas mentes de músicos particularmente habilidosos, mas também nos corpos de adeptos dançantes. [...] A transposição de conhecimento matemático teórico para conhecimento estético, bem como a transposição de uma compreensão artística para a performance ritual, ocorre dentro do corpo em prática cerimonial regular e repetitiva (DANIEL, 2005, p. 91).

Tentarei, a partir daqui, exemplificar uma forma concreta, engenhosa e extremamente sofisticada de codificação destas relações numa sequência de cantigas executadas nas cerimônias públicas do candomblé afro-brasileiro na qual é louvado o *orixá Exu*, o primeiro ser criado, o primeiro *orixá* a ser cultuado, senhor das encruzilhadas e entidade primordial e indispensável na movimentação da energia vital que sustenta o universo segundo a concepção ioruba, o *Axé*. O *toque* ou ritmo executado pela orquestra ritual nesta sequência é o "*varsi lenta*". O esqueleto *melo-rítmico*[2] do *toque* se encontra balizado por um *topoi*[3] característico (chamado de *standard pattern* por Chris Stover, 2009), composto por um padrão assimétrico de doze pulsos com sete pontos de ataque ou batidas. Segue uma representação do mesmo em notação tradicional:



Figura 1: Representação do *topoi* do *standard pattern* (STOVER, 2009, p. 118).

No entanto, para o fim da presente proposta pode ser mais interessante representa-lo a partir de círculos concêntricos, cada um correspondendo a um dos padrões básicos executados pela orquestra ritual[4]: na figura 3, o círculo interior (verde) representa o *topoi* básico de doze pulsos, executado pelo "ferro"; o círculo azul representa "a base", tocada por ambos os atabaques *lê* e *rumpi*; e o círculo exterior representa o atabaque *rum*, o tambor mais grave que "comanda" a performance[5]. Os círculos são, por sua vez, interseccionados por uma cruz – ao modo de uma encruzilhada – que representa uma interpretação métrica equivalente a um compasso composto de 12/8, que segundo minha experiência é a forma preferente sob a qual o *varsi* é corporal e performaticamente conceituado e interpretado:



Figura 2: Representação do *topoi* do *Varsi* com os quatro pontos de apoio formando quatro ciclos de 3 pulsos equivalentes a uma interpretação métrica do mesmo num compasso de 12/8 (STOVER,

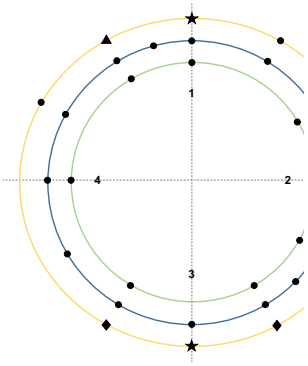


Figura 3: Representação circular do ritmo *Varsi* (Elaboração

Apresento na figura 4, para finalizar, a citada sequência de quatro cantos para o *orixá Exú* que resume uma dessas formas de codificação de relações músico-matemáticas na dinâmica ritual. Na figura, apresento o início da resposta para quatro *cantigas*. Na dinâmica ritual, um *alagbê* (*ogã* que tem, entre outras, a função de "puxar" as *cantigas*) entoa uma *cantiga* –

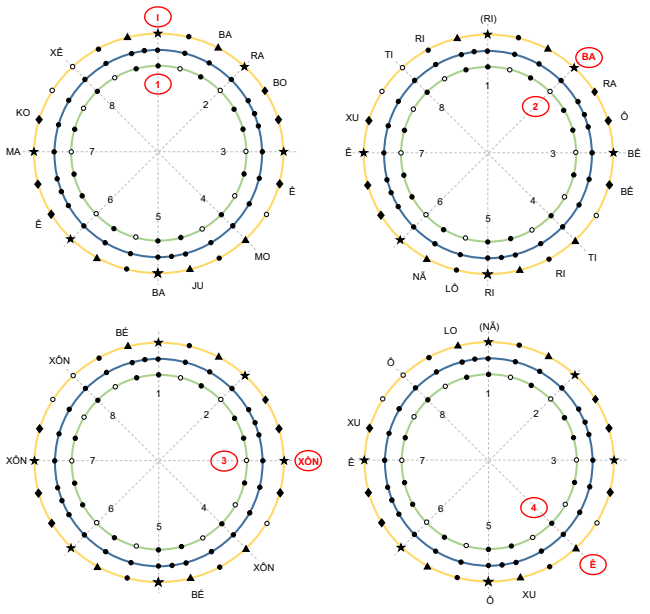


Figura 4: Representação circular contendo dois *topoi* do ritmo *Varsi*, junto com o início do canto responsorial para quatro cantigas entoadas para o *orixá* Exu. Destaca-se em vermelho, a sílaba de início assim como seu lugar em relação à nossa proposta de configuração métrica (Elaboração própria).

seguindo seu próprio repertório e estilo, organizados seguindo uma ordem que percorre o desenvolver ritual numa lógica codificada culturalmente – e esta é respondida pelo resto de participantes. Cada "cantador" e cada *terreiro* tem sua própria lógica interna na estruturação das sequências. A ordem que apresento no seguinte exemplo corresponde a uma das sequências que é executada no *Ilê Axé Omolu Omim Layó* – o *terreiro* do qual formo parte:

Como se pode observar, a primeira *cantiga* inicia a resposta no primeiro "tempo" (co-métrico com o início do *topoi*), a seguinte no segundo "tempo" e assim sucessivamente. Vemos, como na hipótese de Daniel (2005, p. 87), como a dinâmica ritual codificou – numa sequência de cantos executados no início da cerimônia – uma estrutura responsorial que representa relações músico-matemáticas como "memória muscular" e performática nos distintos níveis que integram a performance (música-canto-dança), zelando assim por conhecimentos milenares que outrora poderiam ter se perdido:

> Muitos africanos nas Américas e seus descendentes não esqueceram inteiramente suas múltiplas heranças africanas. Eles resistiram à educação formal e à má educação por meio de formas específicas de dança, percussão e canto, que aludiram e reforçaram interesses, propensões e valores característicos de suas heranças africanas [...] Sua memória muscular e herança cultural, sua cultura verdadeiramente profunda, sustentaram uma crença contínua nas consequências espirituais e galácticas da intensidade rítmica e dinâmica, especialmente dentro do corpo dançante (DANIEL, 2005, p. 87).

3. Considerações finais

> Nas práticas musicais negras há embutidos *códices* que dizem sobre as formas históricas de resistência ao escravismo e ao racismo. [...] essas práticas vão além de processos de resistência e acomodação, porquanto produziram práticas vitais portadoras de valores de vida embutidos na organização do som/música, nos modos de fazer dos músicos e da dança, e na organização social para fazer música (MAKL, 2011, p. 59).

As simbologias da circularidade e da encruzilhada se encontram no candomblé simbolicamente codificadas em toda a sua dinâmica ritual, seja nas saias, na roda de noviças e iniciadas que dançam em sentido anti-horário para dar início às cerimônias (o chamado *Xirê*), na distribuição dos elementos sagrados no espaço ritual, na redondeza das cabaças e balaios, na circularidade dos padrões melo-rítmicos executados pelos instrumentos rituais ou na aparente repetição incessante dos cantos responsoriais entoados pelos *Alagbês*. Estas também se encontram codificadas como estruturas básicas que organizam a performance

sonoro-musical. Em todos estes casos, esta organização alude a "[...] uma ruptura, não do tempo em si, mas de uma concepção linear e consecutiva do tempo [...]. Essa concepção não se refere a um tempo isocrônico e homocrônico, como na música europeia pós-renascentista, mas interacional, o tempo como processo de construção coletiva" (MAKL, 2011, p. 68). Esta remete a uma temporalidade espiralada, curvilínea, encenada nos e pelos corpos em movimento que tocam, cantam e dançam, e que "inscreve[m] o sujeito e a cultura numa espacialidade descontínua que engendra uma temporalidade cumulativa e acumulativa, compacta e fluida" (MARTINS, 2003, p. 77).

Este entendimento espiralar do tempo, por sua vez, pode ressoar com concepções modernas do tempo na filosofia ocidental, como as propostas de Henri Bergson ou Gilles Deleuze – em que se diferencia o tempo cronológico, medido, quantitativo e objetivado; do tempo vivido, subjetivo, qualitativo e experiencial. A suspensão e sacralização do tempo ritual, fruto da incorporação do legado milenar de diversas escolas de alta cultura africanas, se traduz nas religiões afro-brasileiras numa "ação circular" que rompe a linearidade temporal e coloca em contato, no espaço ritual e na ação performática, presente, passado e futuro, de modo que "[...] a memória coletiva (re)inscreve-se nos corpos que a registram, transmitem e modificam dinamicamente" (MAKL, 2011, p. 66).

Assim, diante das consequências do racismo genocida e epistemicida perpetuado até hoje em forma de "feridas coloniais" no contexto da colonialidade do poder e do saber (QUIJANO, 1999), as culturas afro-brasileiras souberam manter – corporificados e inseridos no *corpus* ritual e na dinâmica sociocultural das comunidades negras – formas de conhecimento filosófico, religioso, natural, tecnológico e social transpostas "[...] para a arena estética e artística [como] [...] formas comunicativas, principalmente verbais" (DANIEL, 2005, p. 93). Tal é o caso das "artes musicais" do candomblé e outras manifestações afrodiaspóricas. Como formas de resistência, estas são até hoje amplamente negligenciadas ou desconhecidas por estarem fora das agendas branco-europeias que direcionam a produção hegemônica de conhecimento. Tentei com este pequeno ensaio poder contribuir na valorização e situação destas epistemologias e dos sujeitos que as produzem através de uma seleção bibliográfica com autores e autoras em sua maioria negros, esperando assim poder colaborar na descolonização da academia e no combate institucional aos efeitos do racismo.

4. Referências bibliográficas

ADJAYE, J. K. The time in Africa and its diaspora: An introduction. In: ADJAYE, J. K. (Org.). *Time in the Black experience:* Contributions in Afro-American and African studies. London, 1994, p. 1-16.

AGAWU, K. Meki Nzewi and the discourse of African musicology: a 70th birthday appreciation. *Journal of the Musical Arts in Africa*, v. 5, n. 1, p. 1-18, 2009. Disponível em: <http://goo.gl/9bGwpr>. Acesso: 14/5/ 2016.

DANIEL, Y. *Dancing wisdom*: embodied knowledge in Haitian Vodou, Cuban Yoruba, and Bahian candomblé. Chicago: University of Illinois Press, 2005.

FU-KIAU, B. K. K. Ntangu-Tandu-Kolo: The Bantu-Kongo Concept of Time. In: ADJAYE, J. K. (Org.). *Time in the Black experience:* Contributions in Afro-American and African studies. London, 1994, p. 17-34.

KILOMBA, G. Who Can Speak? Speaking at the center, decolonizing knowledge. In: KILOMBA, G. *Plantation Memories*: episodes of everyday racism. Münster: UNRAST-Verlag, 2010. p. 25-38.

MAKL, L. F. Artes Musicais na Diáspora Africana: improvisação, chamada-e-resposta e tempo espiralar. *Outra travessia*, n. 11, p. 55-70, Florianópolis, jan. 2011. [online] Disponível em: <https://goo.gl/gHLvDG>. Acesso: 29/1/2019.

MARTINS, L. Performances da oralitura: corpo, lugar de memória. *Letras*, n. 26, p. 63-81, 2003.

NASCIMENTO, A. *O genocídio do negro brasileiro: p*rocesso de um racismo mascarado. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1978.

NZEWI, M. Melo-Rhythmic Essence and Hot Rhythm in Nigerian Folk Music. *The Black Perspective in Music*, v. 2, n. 1, p. 23-28, 1974.

NZEWI, M. *African Music:* Theoretical Content and Creative Continuum – The Culture-Exponent's Definitions. Oldershausen: Institut für Didaktik Populärer Musik, 1997.

QUIJANO, A. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, E. (Org.). *A colonialidade do saber:* eurocentrismo e ciências sociais – Perspectivas latino-americanas. Buenos Aires: CLACSO, 2005. p. 117-142. Disponível em: <https://goo.gl/SEmJ8W>. Acesso: 20/12/2018.

SANTOS, N. Antecedentes históricos da ascensão social do negro brasileiro: a construção da emocionalidade. In: *Tornar-se negro ou as vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social*. Rio de Janeiro: Edições GRAAL, 1983, p. 19-24.

SODRÉ, M. *Pensar Nagô*. Petrópolis: Editorial Vozes, 2017.

STOVER, C. *A theory of flexible rhythmic spaces for diasporic African Music*. PhD Diss., University of Washington, 2009 [online]. Disponível em: <https://goo.gl/txMryk>. Acesso: 15/5/2018.

Notas

[1] Meki Nzewi prefere este conceito a "música", pois na África o que geralmente existe é um [...] "campo semântico difuso no qual a dança, o tocar tambores, a poesia e o canto têm papéis iguais ou quase-iguais" (AGAWU, 2009, p. 7).

[2] O conceito de *melo-ritmo* se refere a "[...] uma organização rítmica melodicamente concebida e nascida melodicamente", posta à "função abstrata e despersonalizada da percussão típica do estilo percussivo ocidental" (NZEWI, 1974, p. 24).

[3] Para Kofi Agawu, os *topoi* são "[…] lugares comuns ricos em significado associativo para pessoas de dentro da cultura" e "figuras rítmicas curtas, distintas e frequentemente memoráveis de duração modesta… [que servem como] ponto(s) de referência temporal" (AGAWU, 2003, apud STOVER, 2009, p. 9).

[4] A seção instrumental está formada por quatro instrumentos: três atabaques (instrumentos membranofones abaulados de tamanhos e tonalidade distintos, chamados *rum*, o mais grave; *rumpi*, o médio e *lê*, o menor) e um "ferro" (um idiofone de uma ou duas campânulas chamado de *gã* ou *agogô*, respectivamente).

[5] A figura 3 representa os *toques* ou ritmos de cada instrumento no *varsi lenta*. Cada símbolo representa um impacto. Devido à variação tímbrica dos instrumentos, é comum, durante o aprendizado, mimetizar cada timbre com uma sílaba ou onomatopeia. No caso do atabaque *rum* (círculo amarelo), seguindo a forma como eu aprendi, na figura representamos com a estrela o som KO (mão no centro da pele); com a bolinha o som GUN (aberto com a mão); com o triângulo o som TAN (baqueta) e com o losango o som CHÁ (chicotada, mão com baqueta no centro da pele).

A "significação etnográfica" do Pastoril

Flávia Camargo Toni
Instituto de Estudos Brasileiros
toniflictis@gmail.com

Resumo: Mário de Andrade, sempre lembrado como um dos fundadores da etnomusicologia brasileira, amadurece seus projetos de pesquisa em meados da década de 1920. Pretende-se analisar a possibilidade de se recuperar as notas dos diários de campo quando ele estuda um Pastoril assistido em Rio Grande do Norte, no Natal de 1928. Gilda de Mello e Souza e Telê Porto Ancona Lopez anteciparam alguns aspectos que procuro desenvolver demonstrando que as notas do etnólogo se diluem na memória do cronista ao reescrever as situações de trabalho de campo.
Palavras-chave: Etnografia. Cadernos de campo. Mário de Andrade. Bumba meu boi.

Ethnographic meaning of Pastoril

Abstract: Mário de Andrade, always remembered as one of the founders of Brazilian ethnomusicology, matures his research projects in the mid-1920s. He intends to analyze the possibility of recovering the notes of field journals when he studies a Pastoril assisted in Rio Grande in the Christmas of 1928. Gilda de Mello e Souza and Telê Porto Ancona Lopez anticipated some aspects that I try to develop demonstrating that the notes of the ethnologist are diluted in the memory of the chronicler when rewriting the situations of field work.
Keywords: Ethnography. Fieldwork notebooks. Mário de Andrade. Bumba meu boi.

Desde 2016 tenho estudado as etnografias de Mário de Andrade buscando compreender como ele interagia nas práticas de musicar nas comunidades onde pesquisou. No início me concentrei na análise das tecnologias de documentação porque pretendo editar um de seus manuscritos inéditos para discutir, tanto o fazer de campo, quanto o de gabinete, percebendo, no conjunto das contribuições de nossos estudiosos, o amadurecimento da Etnografia no Brasil. Não fica em segundo plano a ambição de discutir futuramente a vitalidade e a potência dos relatos e análises daqueles que foram conhecidos como folcloristas, focalizando, porém, aqueles que estiveram no limite das práticas etnográficas. Assim, no caso de Mário de Andrade, tenho me valido dos diários, das crônicas para o *Diário Nacional* e das fotografias que ilustram as trilhas do turista aprendiz[1].

O primeiro estudo focalizando a formação etnográfica de Mário de Andrade foi realizado por Telê Ancona Lopez demonstrando que uma das vertentes do empenho do intelectual é a literatura quando, ainda no final da década de 1910, contos como o "Caçada de macuco" confessam a utilização do conhecimento e das narrativas populares para a construção da trama literária (ANCONA LOPEZ, 1972, p. 75). As leituras sobre o folclore ainda não tinham iniciado, a estudiosa aponta o período de gestação do *Clã do Jabuti*, entre 1924 e 1926, como indicativo do conhecimento de certas tradições

brasileiras. Ainda segundo ela, "*Macunaíma*, o herói sem nenhum caráter pode ser utilizado como testemunho da formação folclórico-etnográfica de Mário de Andrade até 1927, quando concluí o texto" (ibidem, p. 79). O domínio desta nova área de estudos, porém – a Etnografia –, não se alcança sequer no momento em que ele redige as crônicas d' *O Turista Aprendiz* e isto é muito importante para a minha pesquisa. Todas as notas de campo sobre as danças dramáticas do Norte e do Nordeste brasileiros, o Bumba meu boi, inclusive, são deste momento inicial, ou seja, entre 1927 e 1929.

Sem pretender uma conexão estritamente cronológica, o trabalho de Dona Gilda de Mello e Souza, *O tupi e o alaúde*, de 1979 (primeira edição) recorre ao trabalho de Telê Ancona Lopez, mas aborda uma outra perspectiva da relação do musicólogo com a fonte popular no intuito de estudar a gênese de *Macunaíma*, rapsódia escrita entre 1926 e 1928. Afirma ela que "a longa meditação estética que atravessa todo o percurso da obra de Mário de Andrade tem dois pontos de referência constantes: a análise do fenômeno musical e do processo criador do populário" (MELLO E SOUZA, 2003, p. 11). Dona Gilda explica que são esses dois "pilares" (termo usado por mim) que assentam conceitos básicos sobre arte e que "ressurgem sempre na extensa e variada produção ensaística". Ela defende que a história sobre "o herói de nossa gente" transpõe um gênero musical para a narrativa literária, a suíte, formato que se enquadra perfeitamente num bailado tão popular quanto o do Bumba meu boi (ibidem). Aparentemente ela emprega o vocábulo "transposição" em alusão ao fato de na música o termo designar a mudança de tonalidade de um certo trecho musical não implicando, por exemplo, alteração nas relações intervalares entre as notas das melodias, ou a dinâmica, entre outros. "Transposição" indicaria um gênero musical que passa a narrativa literária, ou seja, dupla transposição, no meu entender, pois o Bumba meu boi, suíte popular, veste a roupagem de uma "rapsódia literária", se entendermos transposição a passagem da rapsódia do universo da música para o literário[2].

As duas autoras mencionadas acima também concordam ao assinalar os idos de 1926/1928 como a estreia do escritor ao realizar pesquisas de cunho etnográfico, ainda que a ciência apenas esboçasse o vigor que a caracterizaria a partir da década de 1930, com a fundação da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Como se sabe, neste momento a fundação do Departamento de Ciências Sociais conta com a participação de um grupo de jovens professores europeus, dentre os quais se destaca Claude Lévi-Strauss. Coincidentemente, através de sua esposa, Dina, Mário de Andrade entrará em contato com o que há de mais atualizado nas áreas de Antropologia e Etnografia, momento que coincide com a organização da Missão de Pesquisas Folclóricas e a direção por ele exercida do Departamento de Cultura. Ou seja, nas novas situações de pesquisa de campo que se apresentam para um musicólogo que iniciara sua formação de forma

autodidata em meados da década de 1920, o tempo será escasso frente às funções burocráticas que deve enfrentar.

No final da década de 1930, morando no Rio de Janeiro, o intelectual que praticara a musicologia e a literatura até então, retoma alguns de seus apontamentos de campo e escreve crônicas. Nelas o narrador é o pesquisador de campo retomando e analisando as situações de observação e análise onde a música nem sempre é protagonista. No entanto, estas crônicas possibilitam observar também as situações nas quais Mário de Andrade pratica sua etnografia, o que me interessa conhecer para estudar as notas do Bumba meu boi. E uma vez que este manuscrito é muito grande, escolhi analisar o musicólogo em campo quando ele estuda o Pastoril (ANDRADE, 1982)[3], pano de fundo para a redação do conto "Briga das Pastoras" (ANDRADE, 1980). Este conto, reescrito no Rio de Janeiro em 1939, teve sua matéria prima utilizada em crônica publicada durante o período das pesquisas de campo, entre dezembro de 1928 e fevereiro de 1929, e como as demais fora estampada na coluna O Turista Aprendiz, do *Diário Nacional*.

O processo de escritura e reescritura em Mário de Andrade não é novidade para os estudiosos da área da Literatura. No caso da Música este procedimento foi pouco descrito até o momento e um dos mais expressivos compreende a análise da cantiga *Deus lhe pague a santa esmola*, escutada e anotada no interior da Paraíba, em Catolé do Rocha. Este canto de pedinte parece ter comovido o musicólogo que descreve a situação de coleta de campo primeiramente no *Diário Nacional*, retomando o tema em maio de 1939, no suplemento em Rotogravura do jornal *O Estado de S. Paulo* (ANDRADE, 1939)[4]. Mas coincidência ou não, esta é uma das três melodias por ele gravadas para a pesquisa do linguista norte-americano, Lorenzo Dow Turner, poucos meses após a publicação da matéria no periódico paulista.

O Pastoril que me cabe estudar aqui está entre os ensaios sobre música que Mário de Andrade acolheu para escrever um dia sua enciclopédia sobre o fazer música e poesia do homem do Nordeste, por ele apelidada de Na pancada do ganzá, e que Oneyda Alvarenga publicou a partir da década de 1960 nas *Danças Dramáticas do Brasil*. Como situação de observação, descrição e pesquisa o material de pesquisa não é uniforme em termos de autoria: enquanto a maior parte dos documentos analisados entre 1929 e 1935 foram por ele anotados durante a segunda viagem de pesquisa, o Pastoril composta duas situações de observação distintas. Embora ele tenha assistido os ensaios de alguns pastoris, no Rio Grande do Norte, na época de Natal, ele não os anota. Acolhe, porém, as melodias copiladas por uma colaboradora de Palmares, Pernambuco.

Vale acompanhar a cronologia da "transposição", empregando o conceito de Gilda de Mello e Souza, onde os personagens e os fatos musicais oscilam em torno dos painéis que o cronista e o etnólogo focalizam.

Aquele Pastoril que Mário de Andrade recebe através da simpatia de uma colaboradora de Palmares foi estudado em quatro situações diferentes, além daquela contemplada por Oneyda Alvarenga, como já foi dito, ao incluí-lo nas *Danças Dramáticas do Brasil* (ANDRADE, 1982).

Em 1930, pouco após o regresso da viagem, ele escreve "Pastoris de Natal" para o periódico dirigido por Lorenzo Fernandez, onde se concentra em uma das cantigas, como será visto adiante. Entre 1934 e 1935, durante o tempo no qual alimenta as análises sobre os diversos bailados que colhera no Nordeste, ele reorganiza seus manuscritos e o "passa a limpo", segundo as palavras de Oneyda Alvarenga (ANDRADE, 1982, p. 339). Com o título de "O Fúria", ele publica um estudo sobre a única canção masculina de todo o bailado (ANDRADE, 1935) e retoma o assunto oito anos depois. Desta última vez, com o nome de "Os Pastoris", o escritor contará para seus leitores um misto de narrativas musicais e poéticas onde serão entremeadas algumas cenas das crônicas "Tempo de dantes" e "Briga das Pastoras" (ANDRADE, 1943).

"Pastoris de Natal", o artigo para a revista *Ilustração Musical*, segue a mesma orientação que as demais análises feitas por Mário de Andrade no início da década de 1930: após uma introdução para situar o leitor no tempo e no espaço, onde conta em qual ocasião teria presenciado o evento, ele busca na literatura assentada em letra de forma quais outras narrativas ajudam a esclarecer aquele fato musical. No esforço de localizar as origens destes cantos e danças ele recua ao século XVI quando Fernão Cardim descreve uma festa que tem por cenário um presépio. À frente dele "[...] os índios representaram 'um *diálogo pastoril* em língua brasílica, portuguesa e castelhana [...] houve boa *música de vozes, frautas, danças...*'". E antes desse concentrar na transcrição e estudo de seu objeto, explica que a presença de vozes, flautas e danças, conforme está em Fernão Cardim, apontam para ele a existência de "um verdadeiro pastoril" (ANDRADE, 1930, p. 145).

Tamanho esforço para localizar os traços de manifestação musical tão rara poderia supor grande interesse da parte do observador que, no entanto, confessa desinteresse pelo objeto de estudo. Ele se revela, agora imbuído de seu duplo ofício, o de musicólogo e o de escritor, ao escrever A briga das pastoras, redigida em 1939, dez anos após o regresso da viagem ao Norte e ao Nordeste. É a voz do musicólogo, ao contar que nas vésperas de certo Natal tivera a oportunidade de vivenciar três dias de estudos num engenho, no Nordeste, que o autoriza a tecer a trama onde se encontram o senhor deste engenho, seus dois filhos, Astrogildo e Carlos, a esposa, Dona Ismália, duas moças não nomeadas e Maria Cuncau, a dona do Pastoril.

O cenário onde o musicólogo, constrangido, observa a cantoria é a casa de Maria Cuncau, "[...] a coisa mais miserável, mais degradantemente desagradável que jamais vira em minha vida. [...]" e com a lapinha "mais tosca mais ridícula que nunca supus!". O ambiente não tinha "nenhum interesse folclórico" (ANDRADE, 1980, p. 182). Dona Ismália, apesar de personagem neste

conto de 1939, bem que avisara o musicólogo ao dizer que "[esses] brinquedos já estão muito sem interesse por aqui [...]" (ANDRADE, 1980, p. 176). Ela parecia adivinhar que o estudioso concluiria serem aquelas toadas sonolentas "de visível importação urbana".

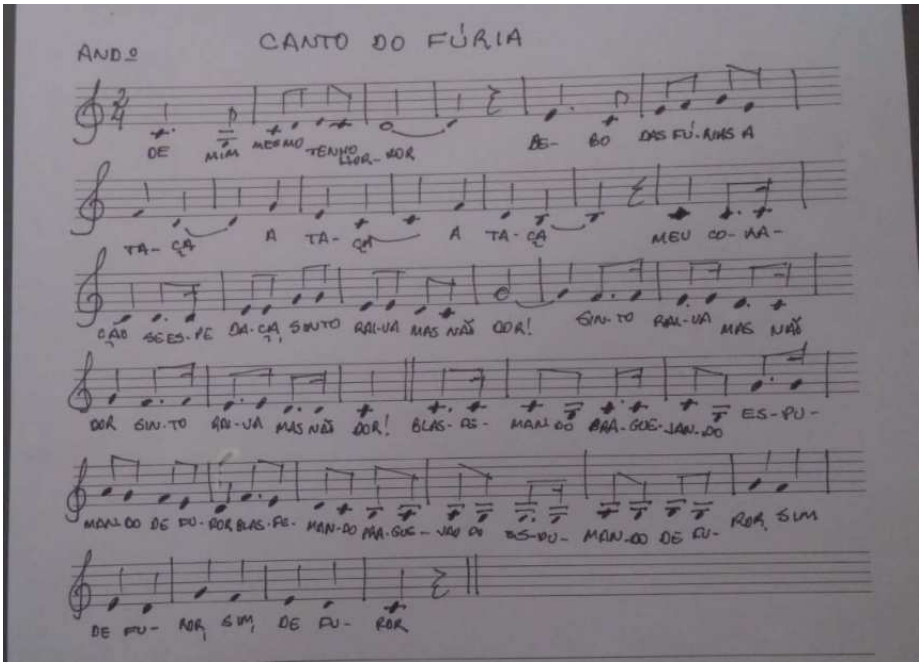
É necessário um parêntese para esclarecer que essa crônica permaneceu em versão não indicada para a publicação, foi colocada nas Obras Completas da editora Martins após a morte dele. No entanto, aparentemente o narrador pretendia desqualificar toda a cena de trabalho não só por causa do que ouvira, também por causa do que representava aquele local "desagradável": Cuncau fora amante do senhor de engenho, o que o pesquisador descobre informalmente, durante um jantar em família, na casa que o hospedava.

Destaque-se, porém, que o bailado não despertara seu interesse etnográfico mesmo antes, em 1930, ao escrever para a revista de Lorenzo Fernandez, e ainda que reconhecendo o ineditismo de seu trabalho. Ele o classifica como de origem "padresca e semiculta":

> Incontestavelmente, como manifestação etnográfica e mesmo como criação de belezas populares é o menos interessante de todos os nossos bailes dramáticos. Ao passo que nos outros, mesmo nos que, como o Fandango (um dos vários nomes que dão no Nordeste à antiga Chegança de Marujos), inda conservam certa origem erudita no texto, a criação popular se estadeia livremente, o Pastoril raramente dará documentação popular valiosa sob qualquer ponto de vista (ANDRADE, 1930, p. 145).

O observador não atribuía valor àquele Pastoril provavelmente porque era constituído por peças autorais, sem "espontaneidade popular por alguma cultura, gente que aprendeu nos livros". Ao citar os nomes de alguns compositores, localizados nas obras de sua biblioteca, justifica que "era natural que toda essa música 'de autor' não tivesse grande valor etnográfico, e mesmo raro atingisse beleza musical" (ANDRADE, 1930, p. 146). O baile estava fadado a perder qualquer interesse, em seu diagnóstico o musicólogo previa morte por "inanição".

O bailado que ele assistira em Natal, em 1928, era composto por dois cordões de moças vestidas em azul e em encarnado, com uma "Diana" ao centro, mas não possuía nenhuma figura masculina. Já no Pastoril de Palmares a situação era mais completa, pois, além dos dois cordões, com quatro moças de cada lado, e da Diana, havia o personagem masculino, conhecido como "O Fúria".



A cantiga parece justificar o pequeno interesse folclórico despertado no musicólogo e anunciado aos leitores através do cronista. Para o público especializado da Ilustração Musical cabia, entretanto, justificar em termos musicais porque a peça, inédita, valia

> principalmente pela sua curiosidade etnográfica. De origem evidentemente semiculta, se percebe facilmente nele a interpretação de reminiscências eruditas e fatalidades populares. Têm interesse todo especial os compassos de 14 a 17, em que se percebe um arabesco muito popularizado no pais todo, depois que Francisco Braga o celebrizou no seu Gavião de Penacho. O meneio melódico dos seis últimos compassos vindos depois duma linha caracteristicamente popular europeia tem graça, lembrando certos finais de ária do séc. XVIII. [...] O Fúria é o Diabo. São raros os personagens masculinos em Pastoris (ANDRADE, 1930, p. 146).

Uma das formas de se entender o método etnográfico, segundo Urpi Uriarte, é considerá-lo como um "mergulho profundo e prolongado na vida cotidiana desses Outros que queremos apreender e compreender" (URIARTE, 2012, p. 5). No entanto, o olhar do cronista captura mais informações e a mão do escritor descreve mais situações vividas do que aquelas que o interesse do musicólogo consegue traduzir e, pelo menos no caso do Pastoril, o breve mergulho não favorece desdobramentos de relevo na recuperação de suas notas de campo.

Referências bibliográficas

ANCONA LOPEZ, T. P. *Mário de Andrade:* ramais e caminho. São Paulo: Duas Cidades, 1972, p. 75.

ANDRADE, M. Pastoris de Natal. *Ilustração Musical* – Revista Mensal de Cultura e Informações Musicais, Rio de Janeiro, ano 1, n. 5, dez. 1930, p. 145-146.

ANDRADE, M. O Fúria. *A Nação,* Rio de Janeiro, 6 de jan. 1935.

ANDRADE, M. Catolé do Rocha, *O Estado de S. Paulo*, suplemento em Rotogravura, maio de 1939.

ANDRADE, M. Os Pastoris. *Folha da Manhã*, São Paulo, Coluna Mundo Musical, 30 dez. 1943.

ANDRADE, M. *O turista aprendiz*. São Paulo: Duas Cidades; SCCT, 1976.

ANDRADE, M. Briga das Pastoras. In: ANDRADE, M. *Obra imatura*. 3. ed., 1980, p. 175-188.

ANDRADE, M. O Pastoril. In: ANDRADE, M. *Danças Dramáticas do Brasil* – Vol. 1. 2. ed., Belo Horizonte: Itatiaia; Brasília: INL, 1982, p. 339-383.

MELLO E SOUZA, G. *O tupi e o alaúde*. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.

URIARTE, U. M. O que é fazer etnografia para os antropólogos. *Ponto Urbe* – Revista do Núcleo de Antropologia Urbana da Universidade de São Paulo, n. 11, dez. 2012. p. 5.

Notas

[1] Telê Porto Ancona Lopez editou os diários das "viagens etnográficas" de Mário de Andrade, a de 1927 e a de 1928/1929, onde acolhe as notas de campo e as crônicas resultantes publicadas no *Diário Nacional* (ANDRADE, 1976).

[2] Tomei a liberdade de estender a exemplificação do emprego do termo "transposição".

[3] Edição preparada e anotada por Oneyda Alvarenga.

[4] O escritor recupera a situação de pesquisa de campo e coleta da cantiga *Deus lhe pague a santa esmola* gravada para Lorenzo Dow Turner.

Sepultura e o “moderno”: o álbum *Roots* e o “mito”

Flávio Garcia da Silva
Universidade Federal de Minas Gerais
flaviogarcia77@hotmail.com

Resumo: A presente comunicação tem como estudo de caso o disco *Roots* da banda Sepultura sendo parte de uma pesquisa iniciada em 2016. O objetivo aqui é, a partir de breve revisão bibliográfica – Avelar (2004); Ortiz (2006) e Travassos (1997) –, mostrar algumas semelhanças entre o movimento modernista brasileiro encabeçado por Mário de Andrade e o álbum em questão. Observamos, então, uma representatividade do “nacional” e do “mito das três raças” contidas no trabalho da banda, em especial no álbum *Roots.*

Palavras-chave: Mito das três raças. Banda Sepultura. Álbum *Roots*.

Sepultura and the “Modern”: the Album *Roots* and the “Myth”

Abstract: This paper has as a case study the *Roots* disc of the band Sepultura being part of a research begun in 2016. The objective here is, from a brief bibliographic review, Avelar (2004); Ortiz (2006) and Travassos (1997), show some similarities between the Brazilian modernist movement led by Mário de Andrade and the album in question. We see, then, a representation of the “national” and “myth of the three races” contained in the work of the band, especially in the album *Roots*.

Keywords: Myth of the three races. Sepultura Band. Album *Roots*.

1. Introdução

A presente comunicação tem como estudo de caso o disco *Roots* da banda Sepultura sendo parte de uma pesquisa iniciada em 2016. O objetivo aqui é, a partir de breve revisão bibliográfica, mostrar algumas semelhanças entre o movimento modernista brasileiro encabeçado por Mário de Andrade e o álbum em questão. Pesquisando sobre a carreira da banda, muito da literatura acadêmica e jornalística menciona uma busca pela afirmação da banda no mercado internacional da música metal e depois do caminho percorrido, uma busca antropofágica pelo universo musical brasileiro, até então antes renegado (AVELAR, 2004). Observamos então, uma representatividade do “nacional” e do “mito das três raças” contidas no trabalho da banda, em especial no álbum *Roots.*

2. O mito e o moderno

Quando Olavo Bilac, no seu poema "Música Brasileira", citou "três raças tristes" ele se referia à "fabula das três raças" ou "fábula da miscigenação", teoria social do início do séc. XX que veio a se tornar um verdadeiro senso comum no Brasil, o que se verifica ainda nos dias de hoje, e que segundo o antropólogo Darcy Ribeiro (1995), o povo brasileiro era formado por três raças, o indígena, o negro e europeu. Mas, segundo Ortiz (2006, p. 38) entre fábula e mito, o mito das três raças pode ser melhor aplicado por sugerir um ponto de origem. Nessa direção, a ideia é de um mito cosmológico, que retrata a origem do Estado brasileiro moderno, inicio de uma cosmogênese antecedendo a realidade. Mas se o mito se apresenta como imutáveis e eternos adequando ao tipo de sociedade em que foi produzida, sendo difícil de sugerir um momento de elaboração, na sociedade brasileira pode-se sugerir uma data de criação, convergindo com momentos de profundas transformações econômicas. Ainda para Ortiz (2006, p. 39) "o mito das três raças não consegue ainda se ritualizar, pois as condições materiais para a sua existência são puramente simbólicas" verificando como linguagem e não como realidade.

Na busca por uma identidade nacional mestiça criou-se ainda mais dificuldades para discernimento entre fronteiras de cor, perdendo sua especificidade. O mito das três raças, para Ortiz (2006, p. 43), "ao se difundir na sociedade, permite aos indivíduos, das diferentes classes sociais e dos diversos grupos de cor, interpretar, dentro do padrão proposto, as relações raciais que eles próprios vivenciam". Nessa senda, o samba, por exemplo, como um símbolo nacional, tem a sua origem negra retirada. Dessa maneira, esse processo da invenção de brasilidade é problemático na ressignificação cultural, pois muitas das manifestações culturais de cor acabam marcadas por esse emblema de brasilidade. À vista disso, de acordo com Ortiz (2006, p. 44) o mito das três raças além de encobrir conflitos raciais, possibilita a todos se reconhecerem nacionais.

Em meio a esse cenário, surge o movimento modernista brasileiro encabeçado por Mário de Andrade e marcado pela semana de arte moderna de 1922. Um movimento que buscava uma ruptura com o passado e a arte romântica, mas como discurso de "identidade nacional" e de "caráter nacional", o modernismo musical brasileiro, foi marcado por incorporar fatores como "meio" e "raça" para justificar suas premissas folcloristas.

Em seu livro, Mandarins Milagrosos, Elizabeth Travassos ao estudar a obra de Mário de Andrade e Béla Bartók, desenvolvendo um trabalho antropológico de comparação como instrumento para produção de conhecimento, define:

> Modernismo é um período delimitado de maneira frouxa entre meados do século passado e o fim da Segunda Guerra Mundial. Alguns autores observam que a palavra agrupou, *a posteriori*, correntes artísticas distintas que tinham em comum o repúdio às tradições acadêmicas. A tradição terminológica anglo-americana, que toma modernismo e vanguardas como sinônimos, foi criticada por Peter Bürger. Sua teoria da vanguarda exige reservar o último termo para os movimentos como dadá, surrealismo, futurismo, que questionaram a própria arte como domínio autônomo, separado da vida. Desse ponto de vista, a terminologia corrente no Brasil não favorece as distinções necessárias, já que o que aqui tem sido chamado modernismo dialogava com as propostas das vanguardas europeias. (TRAVASSOS, 1997, p. 16)

Ainda segundo, Travassos (1997, p. 17) "Mário de Andrade debruçou-se sobre um embrião, um povo que não tivera tempo de se constituir, mas já sofria o cerco do internacionalismo e da urbanização". Ao que se referia a cultura do povo o folclore trata de uma cultura rural prestes a desaparecer e ignora o desenvolvimento das classes populares urbanas criando assim um foço entre a música da "elite" e a música "folclórica".

No próximo tópico vamos tratar da história da banda Sepultura e o disco *Roots* (1996) tendo em vista essas observações sobre o mito das três raças e as pesquisas modernistas/folcloristas/nacionalistas de Mário de Andrade.

3. Sepultura e a metamorfose até o *Roots*

A banda Sepultura foi criada nos anos de 1984, no bairro de Santa Teresa em Belo Horizonte por um grupo de adolescentes, os irmãos Max (voz e guitarra base) e Igor Cavalera (bateria), Paulo Jr. (contrabaixo) e Jairo Guedez (guitarra solo) que cedeu lugar em 1987 ao paulistano Andreas Kisser.

O álbum em questão*, Roots* (1996), marca não somente o auge da carreira da banda Sepultura e a ruptura com o vocalista Max Cavalera, mas também uma mudança nos paradigmas sonoros da banda que já vinha se desenhando no processo de internacionalização do grupo. Até então, segundo Avelar (2004) sua carreira era sinalizada pelo distanciamento da chamada música brasileira e por uma busca pela inserção no mercado internacional do metal. Para isso a banda compôs musicas em inglês e buscava uma estética sonora aproximada de bandas americanas e europeias do estilo. Mas, no quinto álbum, *Arise*, de

1991, como citado por Barcinski e Gomes (1999, p. 89), foram incorporados "alguns elementos tribais e indígenas. A abertura de *Altered State* trazia uma etérea batucada indígena, com tambores e flautas peruanas". Nesse sentido o guitarrista da banda Andreas Kisser comenta que:

> Muita gente fala que a gente só começou a usar sons brasileiros e latinos depois, em *Chaos A.D.* e *Roots*, mas poucos lembram que *Arise* já trazia algumas coisas desse tipo. Nós já estávamos tentando experimentar com outro tipo de som. Quando gravamos *Altered State*, pedimos ao técnico do estúdio para inventar uma introdução meio indígena, usando só *samplers* e efeitos sonoros (BARCINSKI E GOMES, 1999, p. 90).

Nesse caso, a banda "ensaia" uma ideia já estereotipada da música indígena inserida no seu trabalho utilizando sons sampleados e buscando uma "originalidade" que destacasse a banda das demais do segmento no mercado mundial.

A mudança viria no próximo álbum, *Chaos A.D.* (1993) mas, como essas mudanças paradigmáticas na sonoridade da banda aconteceram ou por que aconteceram, não podemos mensurar. Além de uma preferência estética, poderia ser então uma estratégia de "sobrevivência" no competitivo mercado da indústria fonográfica?

Barcinski e Gomes (1999, p. 123) afirmam:

> O Sepultura sabia que estava na hora de sair do gueto thrash metal e de expandir seus horizontes musicais [...] Max e Igor estavam cada vez mais interessados em percussão brasileira, e viam no peso e balanço dos tambores afro-baianos um elemento que poderia adicionar ainda mais ferocidade ao coquetel sonoro do Sepultura.

Essa tomada de decisão frente aos rumos musicais da banda veio acompanhada também de uma mudança nas temáticas das letras. A distância do Brasil havia dado ao grupo uma perspectiva diferente em relação às mazelas da sociedade brasileira. A música "*Manifest*", por exemplo, trata do massacre do Carandiru ocorrido em 1992 e a música "*Biotech is Godzilla"*, em parceria com Jello Biafra, vocalista do Dead Kennedys, fala de conspirações biotecnológicas a partir do encontro mundial sobre ecologia, o Rio Eco 92 (BARCINSKI; GOMES, 1999, p. 130).

Por outro lado, *Kaiowas* é a primeira faixa acústica, instrumental, gravada pela banda. Seu registro aconteceu em um castelo no País de Gales, um ambiente celta para violas brasileiras acompanhadas por sons percussivos. Segundo Korolenko (2016, p. 125): "O encarte de Chaos A.D. traz uma explicação sobre 'Kaiowas', uma homenagem à tribo

indígena brasileira de mesmo nome: muitos de seus membros cometeram suicídio após a apropriação de suas terras por homens brancos." A peça em si é citada como "homenagem", tem uma sonoridade típica de sertões brasileiros, pois é tocada com violas e violões em um compasso binário composto (como 6/8) modulando na parte final para um compasso binário simples (como 2/4) em ritmo de um baião "estilizado". Lembremos: tudo isso gravado em um castelo medieval europeu, com sons de gaivota no início da música, distante de terras tupiniquins.

As mudanças não iriam parar nesse álbum. O reforço positivo às mudanças vieram através de discos de ouro, premiações por todos os lados, convites para grandes apresentações. A banda estava no *mainstream* da indústria fonográfica na categoria metal.

Max Cavalera, em sua biografia, escrita por Joel Mclver (MCLVER; CAVALERA, 2013, p. 126), relata que a ideia de gravar *Roots* veio de um filme chamado "*Brincando nos campos do Senhor*" (1991) e que depois de terem gravado a música *Kaiowas* uma curiosidade permaneceu em seu imaginário, mesmo sendo uma viagem perigosa: "eles matam os brancos e estão sempre em guerra com os fazendeiros da região" (ibidem). Continuando, Max procurou uma jornalista e produtora cultural, chamada Angela Pappiani, famosa por relacionar artistas com alguns grupos indígenas com longa experiência nessa ponte tendo atuado inclusive, dentre outros trabalhos, no álbum *Txaí* (1990) de Milton Nascimento e na produção do CD *Etenhiritipá* – cantos da tradição Xavante (1992). Max a princípio queria trabalhar com os Kaiapó, que segundo ele próprio era uma etnia "muito violenta e odiava brancos" (MCLVER; CAVALERA, 2013, p. 127). A jornalista/produtora cultural interveio e falou que os Kaiapó não aceitariam a presença deles, então partiu dela a sugestão de trabalhar com os Xavante.

Max relata:

> Ela achou que conseguiria explicar o que eu pretendia fazer com os Xavantes [*sic*] e pedi que me enviasse gravações da música produzida por eles. O som era bastante poderoso. Na minha opinião, se conseguíssemos gravar com eles, chegaríamos às raízes da música brasileira. Era uma música feita quinhentos anos antes do samba ou da bossa nova, e voltaríamos ao âmago e às origens da musicalidade do meu país (ibidem, p. 128).

Note-se que os Xavante são claramente associados a um passado, a uma viagem no tempo.

A banda então começou a compor as músicas para o álbum com uma afinação da guitarra e baixo uma quarta mais grave e com a produção musical de Ross Robinson, um produtor que viria a assinar vários álbuns de outras bandas com uma sonoridade próxima ao *Roots*, batizado pelo mercado fonográfico de *new metal* ou *nu metal.* Segundo Barcinski e Gomes (1999, p. 149), "a faixa de abertura do disco '*Roots Bloody Roots*', é uma espécie de marco zero do novo metal [...] homenagem ao Black Sabbath, que 25 anos antes havia lançado o LP *Sabbath Bloody Sabbath*". Ou, como aponta Korolenko (2016, p. 148), poderia homenagear também a banda pop U2 com o seu "*Sunday Bloody Sunday*" (1983). O segundo verso dessa música que abre o álbum *Roots* diz:

I say
We're growing everyday
I'll take you to a place
Where we shall find our
Roots bloody roots

Eu digo
Estamos crescendo todo dia
Vou te levar para um lugar
Onde poderemos encontrar nossas
Raízes, sangrentas raízes

Esse lugar seria a aldeia Xavante de Pimentel Barbosa, no Mato Grosso, o próprio Brasil com suas mazelas sociais ou ambas as coisas? Segundo Barcinski e Gomes (1999, p. 150), "a faixa '*Ambush*' protestava contra o assassinato do líder seringueiro Chico Mendes, enquanto '*Endangered Species*' falava da destruição da Amazônia e '*Dictatorship*' criticava a ditadura militar".

Por falta de compatibilidade de agendas o percussionista Naná Vasconcelos não pôde participar das gravações sendo substituído por Carlinhos Brown que tocou em três faixas e ajudou na composição de "*Ratamahatta*", uma música com letra em português, cuja palavra-refrão é, como aponta Avelar (2004, p. 128),

> um sugestivo conjunto repleto de associações ("rata" e "mahatta", que acaba remetendo a Mahatma Gandhi, líder indiano que também nomeia uma famosa praça no Rio de Janeiro conhecida por ser um dos primeiros pontos de encontro dos punks). Além disso, Cavalera e Brown brincam com a palavra para fazê-la sugerir tanto o imperativo verbal quanto o substantivo "mata". O refrão também reitera a temática de opressão, violência e luta.

Contudo, Korolenko (2016, p. 150) relatou que a intenção do título era funcionar como um instrumento percussivo e que a palavra foi criada a partir da ideia dos muitos ratos que vivem na ilha de Manhattan, unindo os Estados Unidos e o Brasil.

Para a viagem à aldeia Xavante de Pimentel Barbosa no Mato Grosso, a banda se preparou para três dias de incursão, mas, segundo o próprio documentário veiculado pela MTV na época, disponível em plataformas online de vídeos, os integrantes citam apenas dois dias em território Xavante. Segundo Max Cavalera, foi feito um acordo com a jornalista/produtora cultural para que os Xavante fossem pagos pela colaboração. "Eles precisavam de fundos para construir uma escola para os seus filhos, e o dinheiro os ajudaria a alcançar aquele objetivo. Pela faixa que gravariam com a gente, receberiam também *royalties* que valeriam para sempre" (MCLVER; CAVALERA, 2013, p. 130). A faixa escolhida foi "*Itsári*" que significa "raízes" na língua Xavante. Segundo Barcinski e Gomes, essa música foi resultado de um improviso entre a banda e os Xavante onde "os nativos entoaram um canto cerimonial chamado '*Datsi Wavere*', espécie de rito de celebração do fim da adolescência, enquanto Max e Andreas tocaram violões e Igor e Paulo improvisaram uma percussão" (1999, p. 151). Na versão de Korolenko foi quase isso que aconteceu, pois "havia sido decidido com antecedência que, para o álbum, os Xavante realizariam um canto de cura – *Datar Wawere* na língua deles – com Max e Andreas acompanhando nos violões e Igor e Paulo na percussão" (2016, p. 156). Entretanto, na versão de Max,

> a música foi composta pela tribo e lançada por Angela em CD, então eles já a haviam cantado muitas vezes e sabiam exatamente o que estavam fazendo. O trabalho que nos coube foi acrescentar as nossas partes e fazer a nossa música se encaixar com a deles. Aquele era o desafio e por isso que primeiro ensaiamos com eles. Seguimos as vozes dos índios com violões e bateria, embora ninguém soubesse exatamente quanto tempo durava a música, já que não tínhamos cronometrado e também porque cada vez a cantavam de um modo diverso. Ross cronometrou o tempo uma vez e a canção durou cinco minutos, mas logo em seguida a duração foi de sete minutos. Ele disse: "Max, eles não cantam sempre da mesma forma. Vai ser uma loucura!". Respondemos: "vamos gravar!", e não nos preocupamos se ficaria perfeito (MCLVER; CAVALERA, 2013, p. 132).

Como podemos observar, em cada conto aumenta-se um ponto, começando pelas controvérsias em relação à própria "*Itsári*". Ela já existia? Ela existia, mas não com esse nome? Os nomes dados para a música Xavante, entre um autor e outro, são contrastantes. O conceito de música, perfeição e improviso é algo que a banda e os seus produtores talvez não entendessem em um curto espaço de tempo ali na aldeia, e também talvez nem estivessem interessados em saber, sob o viés nativo.

Nos relatos de Korolenko (2016, p. 155):

> Essa união foi fundamental não apenas para a banda, mas também para a tribo. Seu líder contou experiências passadas com artistas que só se aproveitaram da tribo para publicidade e ganho pessoal. Esperavam que fosse diferente com o Sepultura, que mantivessem contato depois de tudo ter se encerrado e que levassem ao mundo a riqueza e a diversidade de seu povo.

O baixista Paulo, relatado por Barcinski e Gomes, parece se referir a essas histórias quando diz: "Tem muita gente que vai lá só para ver a tribo, mas que não se importa muito com eles. Nós queríamos trocar experiências com eles, fazer uma *jam* mesmo, aprender um pouco sobre a música e a cultura deles" (1999, p. 151).

De volta a Los Angeles, nos EUA, onde o disco estava sendo gravado, outras participações, de artistas norte-americanos de bandas ascendentes no mercado metal, montaram o que seria o restante do álbum. A capa do álbum mais uma vez foi desenvolvida pelo artista Michael Whelan. Trata-se de um rosto indígena tirado da nota antiga de dez mil cruzeiros. Não conseguimos identificar a autoria da imagem. Na imagem em sua versão ligeiramente retrabalhada para a capa um detalhe está no colar com o "S" estilizado do Sepultura e as raízes que parecem brotar do pescoço do indígena.

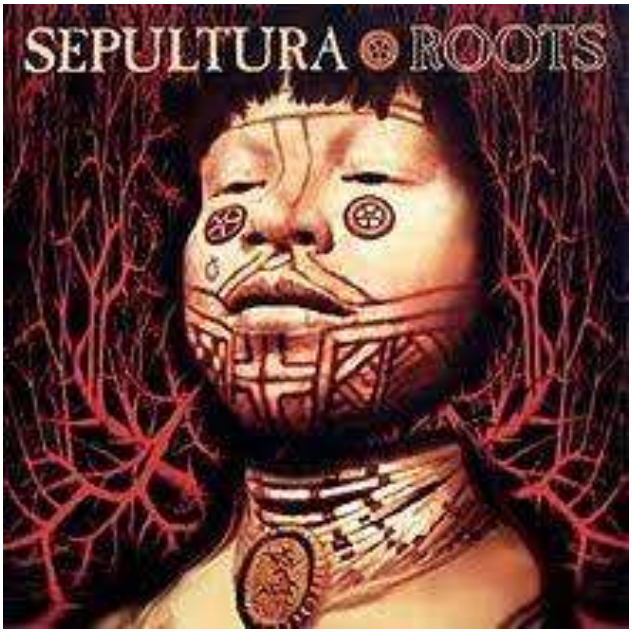


Figura 1: Capa do álbum *Roots* (1996) da banda Sepultura.



Figura 2: Nota de mil cruzeiros.

Uma iconografia que buscou um caráter tribal para o projeto, porém ainda sim um rosto indígena genérico.

O lançamento de *Roots* aconteceu em fevereiro de 1996, a banda tendo excursionado pelo mundo durante todo o ano. No início de 1997, Max se desliga da banda em solidariedade à esposa Gloria, demitida pela banda. Ele segue então carreira com uma nova banda, o Soulfly, que é basicamente um projeto sonoro semelhante ao *Roots*, com muitas participações, carregado de percussões e sonoridades em referência ao universo afro-brasileiro.

4. Considerações finais

Considerando a história da banda Sepultura, especificamente o álbum *Roots* (1996), com uma leitura crítica a primeira hipótese é que e a representação das três raças estão presentes no álbum.

O tema modernista/folclorista/nacionalista do início do século XX pesquisado por Travassos (1997) serviu de baliza para comparamos o caso de Mário de Andrade ao caso do álbum *Roots* do Sepultura. A hipótese inicial é que no *Roots* e Mário de Andrade, ambos pensam o nacional e uma síntese entre o popular (raiz) e uma arte internacional (seja clássico, popular). Entretanto, são quase caminhos inversos. Mário de Andrade pega "coisas" do universo "popular" e insere em uma linguagem "universal". O Sepultura – *Roots* – pega (parte – início) de uma linguagem "universal" e caminha (desce) para um "popular". Para Mário de Andrade subiu um patamar, já para *Roots* não, somente faz uma síntese que deixa o metal brasileiro.

5. Referências bibliográficas

ARISE: Sepultura. Roadrunner, Flórida, 1991. Compact Disc.

AVELAR, I. De Milton ao Metal: política e música em Minas. *ANAIS*. V Congresso Latino-americano da Associação para o Estudo da Música Popular – IASPM-LA. Rio de Janeiro, 2004.

BARCINSKI, A.; GOMES, S. *Sepultura:* toda a história. São Paulo: Ed. 34, 1999.

CHAOS A.D.: Sepultura. Roadrunner, Londres, 1993. Compact Disc.

ETENHIRITIPÁ: Cantos da tradição Xavante. Intérprete: Índios Xavante. Núcleo de Cultura Indígena. Ed. Três Pontas/EMI, 1994. Compact Disc.

KOROLENKO, J. *Relentless:* 30 anos de Sepultura. Tradução de R. C. Francisco. São Paulo: Benvirá, 2016.

MCLVER, J.; CAVALERA, M. *My Bloody Roots:* toda a verdade sobre a maior lenda do heavy metal brasileiro. Tradução de R. Muggiati. Rio de Janeiro: Agir, 2013.

ORTIZ, R. *Cultura brasileira e identidade nacional.* 9. reimpr. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 2006.

RIBEIRO, D. *O povo brasileiro:* a formação e o sentido do Brasil. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

ROOTS: Sepultura. Roadrunner, Califórnia, 1996. Compact Disc.

TRAVASSOS, E. *Os mandarins milagrosos:* arte e etnografia em Mário de Andrade e Béla Bartók. Rio de Janeiro: Funarte; Zahar Editor, 1997.

TXAI: Milton Nascimento. CBS, Rio de Janeiro, 1990. Compact Disc

Reflexões sobre as práticas musicais nos vagões do metrô no Rio de Janeiro

Flora Kuri Milito
Universidade Federal do Rio de Janeiro
floramilito@gmail.com

Resumo: Este artigo apresenta os caminhos e resultados obtidos na pesquisa em andamento, que tem como tema principal as relações de trabalho dos músicos e estuda o caso específico dos músicos que tocam nos vagões do metrô da cidade do Rio de Janeiro. A articulação dos dados obtidos com o conceito de *paisagem sonora* possibilitou uma interpretação das estruturas sociais e políticas do campo, que será descrita ao longo do texto, juntamente aos processos e relações de produção que caracterizam o trabalho desses músicos.

Palavras-chave: Etnografia das práticas musicais. Música e trabalho. Paisagem sonora.

Reflections on Musical Practices in Subway Cars of Rio de Janeiro

Abstract: This article presents the paths and partial results of the research in progress, whose main theme is the work relations of musicians and which studies the specific case of musicians who play in the cars of Rio de Janeiro's subways. The articulation of the data obtained with the concept of *soundscape* allowed an interpretation of the social and political structures of the field, which will be described throughout the text, along with the processes and relations of production that characterize the work of these musicians.

Keywords: Ethnography of musical practices. Music and work. Soundscape.

1. Introdução

A pesquisa etnográfica, atualmente em andamento, sobre as práticas musicais no metrô do Rio de Janeiro, está inserida na linha de pesquisa "Etnografia das práticas musicais", do programa de pós-graduação da Escola de Música da UFRJ, e pretende colaborar com o campo ao trazer uma análise dessas práticas à luz das estruturas de exploração na organização do sistema capitalista. A experiência em campo levantou os dados mais importantes na caracterização dessa frente de trabalho, que é altamente informal, e que surge e se desenvolve após a crise econômica mundial de 2008, no contexto dos megaeventos no Brasil e na cidade em questão, e nas mudanças de paradigmas políticos pós-2013.

A primeira parte deste artigo se destina a relatar essas experiências no ambiente do metrô, e a percepção da paisagem sonora, que durante a pesquisa se configurou fundamental para o entendimento das práticas musicais que ali ocorrem. A apresentação do conceito e da maneira como foi utilizado por si só organizará as questões que estruturam as

formas de poder dentro desse modal de transporte público, que é gerido por uma empresa privada, a MetrôRio, por meio de uma concessão. Em seguida, são expostas as dinâmicas de trabalho dos músicos no metrô, e os processos desencadeados pelas tentativas de proibição, de criminalização e de institucionalização dessas mesmas práticas, pela empresa e pelo Estado. O quadro formado aponta possíveis caminhos de interpretação dos dados, e um deles me levou à pergunta: por que essas práticas foram/são proibidas/indesejadas? A inquietação surge na tentativa de analisar o que as torna tão importantes, fazendo com que a empresa mobilize tempo e capital, através de diversos instrumentos, para manter o controle sobre elas.

2. A paisagem sonora

Quem utiliza o transporte público para se movimentar em uma capital no Brasil conhece bem as condições precárias a que os usuários são submetidos todos os dias dentro das conduções. Já é parte da rotina ficar em pé em espaços extremamente apertados, muitas vezes sem ar-condicionado (ou com o ar-condicionado em temperaturas muito baixas), passar muito tempo em filas ou nas composições que quebram, atrasam, batem, descarrilham... O dia massacrante do trabalhador na cidade do Rio de Janeiro tem contabilizadas, em média, 2 horas e 21 minutos no percurso de ida e volta do trabalho, segundo dados da FIRJAN, em 2016[1]. Nesse contexto, o transporte é tratado enquanto mercadoria, pois a empresa o controla com o intuito de lucrar. O cenário seria distópico, não fosse real: quanto mais precária for a estrutura – desvalorização e sobrecarga de funcionários, falta de informação e manutenção, menor número de frotas funcionando fora dos horários de pico e aos finais de semana – mais lucro a empresa obtém. Dito isso, podemos entrar na estação.

As primeiras idas a campo tiveram um caráter de alguma maneira experimental, pois ia ao metrô para observar e, principalmente, para ouvir. A dinâmica com que se entra, sai, sobe e desce, parecia me embalar em uma monotonia, aquela mesma que embala todas as pessoas... um tempo infinito de ócio, tédio, cansaço e desconforto. Mas, ao mesmo tempo, tudo acontece muito rápido, em uma disputa por espaço que cria um modo "automático" em nossos movimentos, e foi necessário um tanto de concentração para sair da introspecção e começar a estranhar aquele ambiente, que já me era bastante familiar, pois sou usuária do metrô. Para compreender os sons feitos pelos músicos foi necessário prestar atenção no resto dos sons que coabitam o ambiente, e para isso foi de muita utilidade o conceito de *paisagem*

sonora, de Murray Schafer, que o define enquanto "qualquer tipo de campo acústico. Podemos referir-nos a uma composição musical, a um programa de rádio ou mesmo a um ambiente acústico como paisagens sonoras" (SCHAFER, 2001, p. 23). Ele faz um paralelo com a imagem para ajudar no entendimento do conceito, mas afirma que "uma paisagem sonora consiste em eventos ouvidos e não em objetos vistos" (ibidem, p. 24) nos colocando um desafio que está presente a todo o momento no trabalho etnográfico em música, que é o da descrição verbal dos sons.

Aos poucos se tornaram claras as diferenças entre os sons de distintos(as): estações (na superfície/subterrâneas); vagões (novos/velhos); e horários (cheios/vazios). Os ruídos produzidos pelas escadas rolantes, pelos trilhos e sacolejos dos trens, pelos aparelhos de ar-condicionado e enormes ventiladores, se fundem formando um monótono, e por vezes agressivo, fundo dessa paisagem. Outro elemento que se destaca é a caixa de som. Um grande número delas fica em lugares estratégicos nas estações e plataformas, camufladas nos tetos, pilastras e redes de iluminação, de modo a exercer um papel de onipresença, de sons "naturais"... de uma trilha sonora. Uma de suas funções é a negação de todos os problemas e desconfortos que foram brevemente relatados anteriormente. Além dos sons de passarinhos, que, ironicamente, piam em todas as estações, existe um tema "do metrô", que é instrumental e feito de levadas com misturas do *pop*, do *funk* e da música brasileira, com timbres de instrumentos de percussão bem marcados – tamborim, cuíca e pandeiro – que demonstram conhecimento de uma linguagem cosmopolita e ligada a demandas estéticas bem específicas, criando um clima "otimista", em acordes maiores denotando repouso, sem tensões.

Não só a "música do metrô", como o tema é conhecido, mas também toda a ambientação sonora das estações, vagões e plataformas, e da marca MetrôRio, é feita pela "Zanna Sound", primeira agência de *Sound Branding* da América Latina. O conceito é explicado na página da empresa[2], cuja primeira apresentação está na frase "a música cria *intimidade* entre marcas e pessoas" (grifo do original) e prossegue indicando a centralidade dos afetos, através dos sons, na experiência dos consumidores. A importância da ambientação sonora para a empresa MetrôRio parece ser bastante importante, levando em consideração que foi/é feito investimento em uma agência para que a marca seja lembrada e relacionada a afetos através dos sons, como estratégia para aumento nas vendas de seu produto, que no caso é o transporte. Em um dos vídeos da página, Zanna – a dona da agência – diz que "nós

somos frequência, nós somos notas, nós somos som. Estivemos muito voltados pros olhos e esquecemos os ouvidos. [...] Estamos na era da experiência, e marcas que entendem isso estão em todos os sentidos anos-luz à frente da concorrência"[3].

Outra função das caixas de som, principalmente aquelas que estão dentro dos vagões e que não exercem o papel de "trilha sonora", é desempenhada pelos avisos sonoros, que têm grande importância para o funcionamento do metrô. Porém esse tipo de comunicação serve não apenas para indicar os nomes das estações e suas integrações, as transferências de linhas, o funcionamento ou não das plataformas e das composições, e o fechamento das portas dos vagões e das estações, mas também assume um evidente papel político e de controle social. Eles chegam aos nossos ouvidos de maneira inquestionável, tal qual os outros avisos, como se supostamente fossem igualmente essenciais para que tudo funcione no modal de transporte, que recebe um milhão de passageiros por dia. A identidade de todos os avisos sonoros também é feita de acordo com os padrões do *Sound Branding*.

O teor dos discursos aparentemente é dinâmico e muda conforme a demanda de "problemas" específicos, que vão desde a coibição dos usos do espaço até os comportamentos sociais. Os avisos nunca contêm a palavra "proibido" e vêm sempre acompanhados por uma frase justificadora, que aponta para a existência de uma construção conjunta do espaço do metrô, como se as responsabilidades e decisões fossem de fato dos usuários, numa moral baseada no "faça sua parte". Entre esses avisos de "não sente no chão", "não ultrapasse a faixa amarela", "ofereça ajuda e ceda o lugar", há também um que criminaliza os trabalhadores ambulantes, dizendo que o usuário não deve comprar suas mercadorias, pois, supostamente, elas podem ser falsas ou estar fora da validade. Não há ou houve algum aviso que coibisse ou criminalizasse diretamente as práticas dos músicos no metrô, mas existe um que diz: "Ao ouvir música em aparelhos eletrônicos utilize fones de ouvido, evite incomodar os demais. Colabore". Presenciei situações distintas em que ele soou enquanto havia músicos tocando nos vagões, porém não é possível afirmar que a ação tenha sido proposital, pois nem todos os vagões têm câmeras, mas é bem simples entender a perversidade de sua mensagem. A empresa ViaQuatro (SP), por exemplo, está colocando músicas para tocar nas caixas de som dos vagões para, segundo alguns músicos, impossibilitar suas práticas, que têm se tornado cada vez mais comuns também naquela cidade.

Além dos sons descritos, há aqueles que são produzidos ou reproduzidos pelos usuários do metrô. As conversas, risadas, gritos, roncos, cantos e assobios igualmente compõem a paisagem sonora, tornando-se muitas vezes elemento homogêneo, ao mesmo tempo amorfo, junto ao resto das fontes sonoras. A presença do celular é também importante para a composição, já que os sons de mensagens, vibrações, chamadas, filmes e jogos estão presentes a todo instante, e são percebidos em maior ou menor grau, a depender da situação.

3. As práticas musicais nos vagões

Os músicos se organizam em duplas, trios, ou se apresentam sozinhos, e se posicionam na parte do meio do vagão, para que todos os passageiros tenham o melhor acesso visual e auditivo possível. As apresentações normalmente duram entre 5 e 10 minutos, contando com os discursos que acontecem antes, depois e entre as músicas. Em geral, em cada vagão são tocadas 3 ou 4 músicas, que tendem a se repetir inúmeras vezes durante o dia, configurando um repertório muito pequeno se comparado com as horas despendidas nessas práticas. Como cada vagão proporciona um público novo, a repetição das músicas não tem grande importância em relação ao nível de atratividade para a plateia. No início das práticas, os instrumentos utilizados eram, em geral, aqueles com maior volume acústico, para competir com todos os ruídos já descritos, e os mais portáteis. Cavaquinho, sanfona, banjo, pandeiro, flauta, clarinete, trompete, escaleta... porém, a partir de sua generalização e descriminalização (assunto que será tratado à frente) há também o uso de caixas de som de diversos tamanhos, transportadas em carrinhos ou mochilas, de pedestais de microfone, e de instrumentos de percussão maiores e mais pesados.

Os estilos tocados variam entre alguns perfis, e os observados até agora foram: músicos que cursam os programas de graduação em música (UNIRIO/UFRJ); que fazem parte do circuito do choro, tanto nas rodas quanto nas instituições (Escola Portátil); que são músicos de forró e tocam em casas de *show* e em festivais; que vêm de diversos outros ambientes e "escolas" musicais. Além de choro, forró, bossa nova, samba, há também os grupos que tocam música *pop*, sertanejo e pagode, enquanto alguns – geralmente, mas não apenas, os estrangeiros latino- americanos – tocam clássicos como "Guantanamera", "Por una cabeza" e "Besame mucho", ou músicas tradicionais de seus países.

Os horários escolhidos para tocar em geral são aqueles menos cheios. Muitos grupos escolhem os horários entre as 9 e as 16 horas para fazer sua jornada diária, enquanto outros, em menor número, preferem tocar à noite, após as 20 horas. Muitos deles se apresentam com uma frequência média de 5 dias por semana, o que faz com que o trabalho no metrô represente, muitas das vezes, sua renda principal, ou que, no mínimo, seja "fixa" em relação às suas outras frentes de trabalho.

As apresentações, com algumas exceções, têm um formato bem previsível: os músicos entram no vagão, se apresentam com um discurso mais ou menos preparado, a depender do grupo/indivíduo, e tocam um bloco de, em média, 3 músicas, organizadas de modo que a apresentação dure um certo número de estações, que em geral são 4 ou 5. Para isso, a forma das peças é organizada de modo que cada parte seja exposta uma única vez, passando assim para a próxima música. Após as interpretações, se não há aplausos, os próprios músicos puxam as palmas, o que na grande maioria das vezes faz com que os passageiros aplaudam também.

Acontece, então, o discurso do chapéu, que é a parte mais importante da comunicação. O discurso carrega considerável modéstia e desapego em relação ao valor que será arrecadado, já que as apresentações não foram "contratadas" por ninguém, por assim dizer. O que supostamente confere legitimidade aos músicos é exatamente o fato de que estão exibindo algo que é acessível a todos e, portanto, só colabora com o chapéu quem tem condições e vontade de fazê-lo. Quase a totalidade dos grupos observados apresenta um discurso parecido, de que no chapéu cabe dinheiro, mas também cabem abraços, sorrisos, energias positivas etc.

4. Proibição e institucionalização das práticas

Desde o início das práticas musicais ao vivo no metrô do Rio de Janeiro, por volta do ano de 2010 segundo relatos dos "mais antigos", houve uma norma da empresa MetrôRio que estipulava que elas não são permitidas dentro dos vagões, e que dava autoridade aos seguranças da empresa para tirar os músicos da estação, mesmo nunca tendo havido nenhuma lei que autorizasse tal ação. As abordagens aparentemente dependem de cada um dos seguranças, não havendo um padrão único e explícito de procedimento, desde a descarada violência, com abordagens truculentas (chegando a casos extremos em que músicos foram

perseguidos e ameaçados do lado de fora das estações, em condutas análogas à de milícias), até a negociação verbal e amistosa.

A MetrôRio se amparou na Lei 6.149/74 e no Decreto Estadual 2.522/79, ambos do período da ditadura, que versam sobre a segurança dos passageiros nos meios de transporte público, para argumentar que os músicos não podem se apresentar nos vagões. Questionada na mídia tradicional sobre a agressão a um flautista, a empresa declarou que "está autorizada a agir sempre que o comportamento de algum usuário comprometa a segurança dos demais passageiros, perturbe a ordem ou comprometa a operação"[4].

Com o tensionamento latente e a alta disseminação de vídeos de agressões através das redes sociais, a empresa percebeu que a tática da violência não funcionaria por muito tempo, com a opinião pública tendendo a defender os músicos. Após o fracasso do projeto "Estação da Música", em 2014, que teve ampla rejeição da sociedade, houve a criação do "Palco Carioca" (2015/2016) para que a MetrôRio mantivesse "a tradição de apoio a projetos culturais" entendendo que eles devam acontecer de "forma segura, plural e democrática" (INVEPAR, 2015, p. 79). No palco, que funciona em 3 estações e foi lançado através de edital, é proibido tocar sem o cadastramento e fora dos horários permitidos, e neles também se proíbe a venda de CDs ou a prática de pedidos de colaborações em dinheiro, passar o chapéu (principal fonte de renda dos músicos dos vagões), a não ser que algum ouvinte queira dar por vontade própria. Não são disponibilizados equipamentos de som e as atividades do palco podem ser canceladas a qualquer momento sem aviso prévio, entre outras cláusulas.

Os músicos dos vagões costumam dizer que o vagão é mais vantajoso, pois reúne um grande número de pessoas com total disposição para a apresentação, diferente do palco, onde as pessoas estão passando, com pressa. Além de esse fato garantir maior participação – garantindo, portanto, maior renda no final do dia – há também um dos sentidos do trabalho de muitos destes músicos, apresentados em conversas, discursos públicos ou entrevistas: proporcionar o acesso à música e a melhoria de vida dos trabalhadores que estão ali. Ao explicar porque gosta de trabalhar nos transportes, Pedrita Rocha[5], sanfoneira que trabalha nos vagões, reitera que "o lance do transporte é um tempo hiperocioso, que as pessoas não tão fazendo nada" e, sobre a suposta democratização da arte que tais práticas possibilitam, ela diz que "não é só a questão de não ter dinheiro pra acessar música. A galera não tem tempo. Ela não tem tempo, ela não tem estado psicológico pra fazer isso. E sem contar que

essa mesma galera é a que o transporte acaba sendo uma tortura". O Palco Carioca continua funcionando até os dias de hoje.

Há ainda que se falar, no âmbito da institucionalização das práticas musicais no metrô, sobre a Lei 8.120/2018 que regulamenta a manifestação cultural no interior dos trens, barcas e metrôs no estado do Rio de Janeiro, de autoria do então deputado estadual André Ceciliano. O projeto foi engavetado desde 2014 e voltou ao debate na ALERJ, sendo aprovado com emendas em votação que aconteceu no dia 4 de setembro de 2018, e assinado pelo ex-governador do estado, Luiz Fernando Pezão, no dia 26 do mesmo mês. O texto final garante que os diversos artistas poderão continuar dentro dos vagões, mas prevê uma regulamentação por parte da empresa, que deverá cadastrá-los e organizar as apresentações de acordo com as normas de segurança. Essa regulamentação ainda não ocorreu, e não foi sequer anunciada.

Houve desdobramentos práticos da lei, como o enorme aumento de músicos e outras categorias de artistas nos vagões, entre poetas, bailarinos, palhaços, *rappers* e atores. Alguns músicos relatam a dificuldade de encontrar um vagão que não tenha sido "feito", causando menor produtividade na jornada de trabalho. Após a aprovação da lei ainda aconteceram casos de abordagens feitas pelos seguranças que retiraram alguns músicos desavisados, que aos poucos começaram a levar a lei impressa consigo e/ou fazer um discurso engajado no vagão, fazendo com que os abusos de poder parassem, aproximadamente em 2 meses. Cabe salientar o papel do coletivo AME (Artistas Metroviários) e outros tipos de organização, inclusive informais, no que diz respeito ao compartilhamento de informações e de táticas para se manter trabalhando, assunto que será tratado com bastante interesse no desenrolar da pesquisa, com ênfase na interpretação das práticas de solidariedade, das contradições da concorrência e dos modos de organização.

5. Considerações finais

Estes foram os elementos que julguei mais importantes para apresentar os rumos da pesquisa, que foi desenvolvida através da observação dos eventos aliada à noção de paisagem sonora. A estruturação e análise das práticas musicais nos vagões e de suas dinâmicas de organização, junto a elementos sonoros do ambiente e a conformação de disputas políticas, acabou se desdobrando na pergunta: por que as práticas musicais foram

proibidas e hoje, mesmo legalizadas, são indesejadas pela empresa? O que estes trabalhadores fazem, de tão importante, que desperta o interesse em organizá-los? A primeira resposta já pode ser esboçada e tem como base o atual avanço do domínio das empresas sobre a vida (BERNARDO, 2004), a precarização da vida dos trabalhadores pela perda de direitos via privatizações e a terceirização/flexibilização dos postos de trabalho, que caracteriza o contexto político nacional (e mundial), e levanta a hipótese de que a música nos vagões, da maneira que é feita hoje, é tão temida pela administração do metrô porque cria, no espaço altamente controlado e privado, um caráter de espaço público, que pode proporcionar, em última instância, uma utilização mais livre por parte dos trabalhadores.

Igualmente, as tentativas de institucionalização por parte da empresa e do Estado apontam para a existência de uma função importante, que tem desdobramentos econômicos dentro do sistema capitalista: os músicos, e os outros artistas, estão ali vendendo bem-estar e qualidade de vida a outros trabalhadores que utilizam o transporte público, "produtos" que são altamente necessários para a reprodução da força de trabalho. E essa movimentação econômica não é controlada pela empresa. Aqui, possivelmente estenderei minha hipótese para um debate dentro dos domínios do marxismo, com base na crítica à razão dualista, de Francisco de Oliveira (2003), na busca por entender como estes serviços (musicais) produzem valor para o capital.

A análise dos repertórios, a partir das sonoridades ouvidas e das relações sociais observadas, pode servir para compreender melhor este nicho de trabalho, e contribuir com estudos sobre a cadeia produtiva da música, e da arte em geral, e suas relações sociais de produção. (MENGER, 2005; REQUIÃO, 2010; SEGNINI, 2007) Os parâmetros técnicos musicais examinados também abrem caminho para a interpretação dos contextos musicais e suas determinações, possibilitando quadros comparativos entre distintos modos de conformação das práticas em diferentes tipos de produção musical.

6. Referências bibliográficas

BERNARDO, J. *Democracia totalitária:* Teoria e prática da empresa soberana. São Paulo: Cortez, 2004.

INVEPAR. Relatório anual, 2015. Disponível em: <www.cart.invepar.com.br/Midia/conteudo/files/RA%202015_Invepar_vinal_COP(1).pdf>. Acesso: 18/9/2018.

MENGER, P.-M. *O retrato do artista enquanto trabalhador:* metamorfoses do capitalismo. Lisboa: Roma Editora, 2005.

OLIVEIRA, F. Crítica à razão dualista. In: OLIVEIRA, F. *Crítica à razão dualista/O ornitorrinco*. São Paulo: Boitempo, 2003.

REQUIÃO, L. "*Eis aí a Lapa...*"*:* Processos e relações do músico nas casas de shows da Lapa. São Paulo: Annablume, 2010.

SCHAFER, R. M. *A afinação do mundo:* uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente – a paisagem sonora. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

SEGNINI, L. R. P. Criação rima com precarização: análise do mercado de trabalho artístico no Brasil. *ANAIS.* XIII Congresso Brasileiro de Sociologia, 2007, Recife. Recife: Sociedade Brasileira de Sociologia, 2007.

Notas

[1] *O Globo*, 31/08/2016. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/rio/tempo-de-deslocamento-para-ir-vir-do-trabalho-faz-rio-perder-24-bi-20025603>.

[2] Disponível em: <http://zanna.net>.

[3] Disponível em: <https://zanna.net/sound-branding/>.

[4] *O Globo*, 16/12/2015. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/musica/batalha-underground-veto-musicos-no-metro-trens-do-rio-gera-debate-18302179>.

[5] Entrevista concedida à autora em 23/01/2019.

Circuitos híbridos em Belém/PA: socialidades e mixagens culturais

Frank Sagica
Universidade Federal do Pará
franksagica@hotmail.com

Sonia Chada
Universidade Federal do Pará
sonchada@gmail.com

Resumo: O presente artigo propõe apresentar uma parte dos resultados de uma pesquisa etnográfica, fruto de minha dissertação de mestrado, versada sobre uma cena musical a qual denomino *cena musical neotribal*. Utilizando os conceitos de *Neotribalismo* (MAFFESOLI, 1996 e 1998) pretendo percorrer as instâncias e atores que fizeram parte desta cena constituída por uma superposição de vários gêneros musicais, de suas interações e experiências coletivas em múltiplos espaços culturais de trocas simbólicas afetivas.

Palavras-chave: Cena musical. Neotribalismo. Hibridismo cultural.

Hybrid circuits in Belém/PA: socialities and cultural mixes

Abstract: This article proposes to present a part of the results of an ethnographic research, the fruit of my master's thesis, versed on a musical scene which term *neotribal music scene*. Using the concepts of *Neotribalismo* (MAFFESOLI, 1996 and 1998) intend to go through the instances and actors who were part of this scene consisting of a superposition of various musical genres, from their interactions and collective experiences in multiple symbolic exchanges affective spaces.

Keywords: The Musical Scene. Neotribalismo. Cultural hybridity.

1. Máscaras contemporâneas afetivas

Nas sociedades contemporâneas, a Amazônia ocupa lugar de destaque por ser um lócus de diversidade em todos os aspectos: tradições, culinária, religiosidade, vestimenta etc. Todos esses valores, subjetividades e experiências estéticas que compõem a vida cotidiana – tribalismo, hedonismo multiforme, culto dos objetos, narcisismo coletivo, entre outros – nos remetem à multiplicidade das práticas sociais que tomam lugar na contemporaneidade.

Nas obras *No fundo das aparências* (1996) e *O tempo das tribos* (1998), Michel Maffesoli analisa a dualidade existente nos aspectos da vida social situados em dois períodos: na modernidade, época regida pela tendência da homogeneização e racionalidade do

indivíduo; e na pós-modernidade, época da *persona* (referência etimologicamente a *persona*) emocional, das multiplicidades de valores heterogêneos, na qual o corpo passa a ficar em evidência, numa sociedade que privilegia um conjunto de relações interativas.

Em face das experiências conferidas pelos sujeitos em busca de entretenimento, desfastio e inúmeras configurações de relacionamentos na contemporaneidade, o autor propõe um olhar prospectivo que veio a chamar de *neotribalização* ou *tribalismo pós-moderno*, sobre os fenômenos conectados às tendências de vínculos afetivos entre jovens de um mesmo universo organizacional. Na metáfora da *tribo* reside um fator dúbio, que se mistura a um regresso exacerbado ao arcaico, racionalizado, primitivo, fruto de uma sociedade asséptica, massificada e transindividual; com a autoafirmação das subjetividades das relações com o próximo, dos avanços tecnológicos virtualizantes dos laços sociais preponderantemente empáticos como acontece na internet com suas redes sociais, das alteridades, encontros, desencontros, paixões, ódios, alegrias, tristezas, a simbiose horizontal que constituem as sedimentações sociais.

> É isso que pode servir de pano de fundo à estética e a sua função de ética. O fato de experimentar em comum suscita um valor, é vetor de criação. Que esta seja macroscópica ou minúscula, que ela se ligue aos modos de vida, à produção, ao ambiente, à própria comunicação, não faz diferença. A potência criativa cria uma obra de arte: a vida social em seu todo, e em suas diversas modalidades. É, portanto, a partir de uma arte generalizada que se pode compreender a estética como faculdade de sentir em comum (MAFFESOLI, 1996, p. 28).

O valor tribal que fundamenta o narcisismo coletivo, que promove estilo particular, modo de vida, ideologia, uniforme vestimentário, valor sexual, a identificação que é promovida, dará existência à vida social reconhecendo-nos em outrem a partir de outrem. A essa existência serão atribuídas as representações da vida comum, a banalidade, que vem através dessa tribalidade, cujos atores principais são interpretados pelos mais diversos anônimos das sociedades. Daí as relações animadas por e a partir do que é intrínseco, banal, inútil, vivido no dia a dia com os outros serão primordiais, onde se apresentam diversas formas de existência corporal o "estar junto" faz parte desse jogo das experiências contemporâneas, tal atração que é integrada por uma boa dose de sensibilidades e emoções, unidas por uma ética da estética. "Eis a ética da estética: o fato de experimentar junto algo é fator da socialização" (MAFFESOLI, 1996, p. 38).

Na multiplicidade de explosões de vida, suas variações seguindo os lugares e espaços, a significância de um evento, seja ele artístico ou não, será determinado a partir do seu grupo. Essa socialidade sentimental é manifesta pelo desejo inerente ao que aproxima a interação entre indivíduos compatíveis na ótica das "aldeias urbanas".

> Podemos dizer que a partir da concepção que determinada época faz da Alteridade é que se pode determinar a forma essencial de uma dada sociedade. Assim, ao lado da existência de uma sensação coletiva, vamos assistir ao desenvolvimento de uma lógica de rede. Quer dizer: os processos de atração e de repulsão se farão por escolha (MAFFESOLI, 1998, p. 121).

Ao analisar o sistema sígnico que compõe as comunidades de afinidade, nota-se a expressão de um valor estético enredado de sua função elementar, neste caso, a proxemia, conforme explica Maffesoli, caracteriza as identidades de cada integrante conforme as emoções e ideias partilhadas em sua própria comunidade, servindo como cimento à coerência, permanência e construção social do sujeito no grupo. A importância de experienciar com o próximo é fator de primeira grandeza.

> Há momentos em que o indivíduo significa menos do que a comunidade na qual ele se inscreve. Da mesma forma, importa menos a grande história factual do que as histórias vividas no dia-a-dia, as situações imperceptíveis que, justamente, constituem a trama comunitária. Estes são os dois aspectos que me parecem caracterizar o significado do termo "proxemia". Naturalmente, devemos estar atentos ao componente relacional da vida social. O homem em relação. Não apenas a relação interindividual, mas também a que me liga a um território, a uma cidade, a um meio ambiente natural que partilho com outros. Estas são as pequenas histórias do dia-a-dia: t*empo que se cristaliza em espaço.* A partir daí, a história de um lugar se torna história pessoal (MAFFESOLI, 1998, p. 169).

Na contemporaneidade, a unicidade cede espaço para a multiplicidade que levam as pessoas a desempenharem inúmeros papéis nas mais diversas instituições da sociedade: igrejas, clubes, bares, universidades, empresas etc. Pode-se incutir neste movimento dialético a interposição entre "social/sociabilidade" e "socialidade". O "social" tem funcionalidade em um grupo estável, partido, associação, grupos contratuais ligados a sistema sociopolíticos estabelecidos; é particularidade da modernidade essa ideia de fixação e imutabilidade característica da socialização. Já a "socialidade", está voltada ao universo de ideias compartilhadas, do contato orgânico e disperso, das representações identitárias, tanto dentro de sua atividade de trabalho, quanto nas diversas "tribos" de que participa.

As funcionalidades das máscaras sociais e a teatralidade de transfigurações mutáveis dão base à integração e fortalecimento que sustentam a "tribo". Figurinos, estilo de

cabelo, apetrechos, vícios, gírias, tatuagens, seguindo seu gosto cultural, sexual, religioso, compõem as peças no teatro do mundo pós-moderno. O surgimento das identidades forjadas na objetividade e individualismo – marca registrada do período moderno – não teria mais espaço nesta nova estrutura; em vez disso, entramos na era regida pela casualidade e futilidade do cotidiano, com as relações plurais com o "Outro", das diferenças e contradições, do "estar-junto à toa" sem finalidade. "Com efeito, enquanto a lógica individualista se apoia numa identidade separada e fechada sobre si mesma, a pessoa (*persona*) só existe na relação com o outro" (MAFFESOLI, 1998, p. 15).

A partilha de afetos do grupo requer um arranjo particular que a máscara traduzirá sob forma de signos percebidos pelo conjunto. A observação interpretativa evocará a síntese não somente de pertencimento ao clã, como, também, do imaginário coletivo, suas crenças, suas ideologias, seus ideais simbólicos comunitários. Esse sentimento coletivo da "tribo" desvencilharia quaisquer resquícios do EU singular, "desindividualizando-o", conforme assinala o autor, como ser uno indivisível com o todo, não tendo distinção entre sua estigmatizada máscara e os valores que demarcam os membros do grupo.

> Ao mesmo tempo, na esfera da proximidade tribal, bem como na esfera da massa orgânica, é utilizado, cada vez mais, o recurso da "máscara" (no sentido indicado acima). Quanto mais se avança mascarado mais se fortalece o laço comunitário. Com efeito, trata-se de um processo circular: para se reconhecer é necessário o símbolo, isto é, a duplicidade, que engendra o reconhecimento. A meu ver é assim que se pode explicar o desenvolvimento do *simbolismo* sob suas diversas modulações, tal como podemos observar em nossos dias (MAFFESOLI, 1998, p. 134-135).

2. Da lógica da aparência – identidades e identificações

A partir da década de 2000, observa-se na capital paraense uma predominância nas programações das casas noturnas, trata-se de uma combinação constituída de vários gêneros musicais, mantendo o modelo entre *rock* e/ou *pop* e/ou *reggae* mais outro gênero musical, o que eu denominei a *cena musical neotribal.* Tais hibridações de estilos se tornaram padrão estratégico para atrair o maior número possível de pessoas. Em algumas ocasiões, essas hibridações podem comportar mais de quatro gêneros musicais em uma só festividade, misturando gêneros regionais, nacionais e globais, neste caso, artista com reconhecimento no meio da *guitarrada*, do *brega*, do *samba*, do *pop* etc. Até mesmo casas de show que em sua essência foram projetadas para atender exclusivamente um estilo de público, aos poucos,

integraram outros gêneros de apelo regional (*tecnobrega, tecnomelody, eletromelody*), exigência vinda principalmente de pessoas não assíduas do estabelecimento.

No decurso da pesquisa de campo que realizei em três espaços – Mormaço Bar e Arte (*reggae*), Old School Rock Bar (*rock*) e Templários Bar e Restaurant (*pop*) –, inicialmente, foram entrevistadas aleatoriamente pessoas com idade entre 18 a 32 anos, que circulavam nos espaços, sem distinção de nenhuma natureza. Conforme eu ia avançando nas entrevistas, notava uma proximidade nas respostas, assim, decidi fazer o recorte com apenas três entrevistados escolhidos a partir de suas interações com determinado artista, indumentária e constância em shows do mesmo artista. A intenção com essa estratégia era, *a priori*, chegar a um aprofundamento representativo particular, mas que de certa forma, tivesse também uma dimensão coletiva.

No contexto das festas noturnas, elas aconteciam geralmente de quinta a domingo, reunindo grupos de jovens e adultos de diversos bairros da cidade, pertencendo a diferentes segmentos sociais e econômicos. A primeira constatação foi que, dependendo do local, havia uma predominância em determinada particularidade, seja ela na aparência, no comportamento, no modo de falar etc. Nas primeiras incursões que realizei pelos estabelecimentos, essas particularidades me pareciam tão nítidas que não tive dificuldade em definir um padrão de perfil para cada local. Contudo, à medida que fui adentrando nos nichos, meu olhar sobre o fenômeno foi se modificando.

Não obstante, o termo tribo evoca uma espécie de primitivismo idílico, baseado na organicização da experiência simbólica social, conectado a ideias, referenciais, conteúdos, formas significantes, que legitimam e assinalam a identificação que se espalha nas descontinuidades das ações societárias e seus alhures.

Ângela Guimarães, 30 anos, roqueira incondicional, amante do estilo desde a adolescência, em entrevista realizada em 01 de março de 2017, aponta um aspecto fundante das delimitações sociais que são os códigos simbólicos e padrões estéticos que demarcam igualdades e diferenças por meio de intervenções corporais: maquiagem, cordões, pulseiras, roupas etc.

> Essa é uma discursão muito grande dentro da própria cena rock. Tem muita gente que acha que não é necessário você se fantasiar, eu já penso diferente, eu vejo aquilo como uma tribo, e pra mim a música que ouço não é apenas música para o meu ouvido, ela é meio que uma filosofia de vida, eu levo aquilo a ferro e fogo a

> hora que acordo até a hora que vou dormir. Então para mim é importante, eu só ando com blusa de banda, eu trabalho com blusa de banda, eu me recuso a trabalhar em locais que não aceitam o jeito que sou, é como se fosse uma identificação cultural, eu quero que as pessoas me vejam... Vejam o que eu gosto, eu gosto de exibir o que eu gosto, mesmo que me achem diferente, que tenham preconceito todo que a gente sabe, por isso que faço questão de andar caracterizada, algumas pessoas acham que isso é bobagem, inclusive pessoas que curtem o mesmo som que eu, tudo bem, respeito, mas para mim, é fundamental, é como se definisse o meu estilo de vida, não de música (GUIMARÃES, 2017).

A apropriação dos signos se expande quando elencado com outras formas de expressões culturais. Para Flaviano Ramos, 28 anos, além da vestimenta, ele acrescenta em entrevista cedida em 24 de fevereiro de 2017, a utilização de estilemas vocabulares que convencionam códigos simbólicos próprios, determinando uma leitura específica, decifrada pelos pertencentes do grupo. Posto que no *reggae* – gênero o qual Flaviano se identifica como integrante do movimento – há uma riqueza de linguagem típica.

> Eu tenho uma troca, quando vou para um show de reggae eu me visto um pouco diferente do meu cotidiano normal, nada muito radical, mas eu gosto de ter uma arrumação especial pra curti um reggae, pra ter uma identificação naquele lugar, é uma questão pessoal mesmo. No dia-a-dia eu percebi que o meu linguajar mudou um pouquinho conversando com as pessoas que têm aquela identidade, tem expressões mais específicas com relação a este nicho que eu acabei inserindo no meu vocabulário que eu não utilizava antes, como diamba (maconha), babilônia (mundo civilizado), bambu (seda de enrolar maconha), pedras (reggaes clássicos), e por aí vai... (RAMOS, 2017).

Contudo, é importante destacar as relações de valorização das práticas e disputas entre os clãs que se estabelecem, ainda que haja um aspecto extremamente valorizado, conforme diz Ângela, o espírito, a força intangível que move os shows ao vivo é o segredo de união gregária que conecta o elo entre artista e público:

> O público do rock é o mais chato. Quem ama mesmo, acha o som superior a muitas coisas que a gente ouve por ai. Eu me acho assim, do ponto de vista musical, superior a muita gente. [...]. A linguagem visual, por exemplo, é um diferencial, mas não é o mais importante, ainda que eu tenha puxado a indumentária pra minha vida e queira ver pessoas vestidas de acordo com aquela linha que eu sigo, acho que o rock tem o diferencial mais importante que é transpirar energia mas que os outros estilos, tem aquela gana, tá ali no palco com prazer. Dependendo de qual for o público, se for um público amante daquela música, ele vai perceber que o cara tá ali por obrigação, ele pode tá vestido de branco, rosa, amarelo, se ele tiver com energia, ok, agora se tiver só por obrigação, pra mim, não é legal. A energia do público é reflexo da energia do artista (GUIMARÃES, 2017).

O *reggae,* elemento da cultura negra jamaicana, carrega em sua ideologia o uso da música como forma de crítica social. O modo de vida do povo jamaicano foi construído

historicamente com base na religião, música e filosofia, e dos embates com os colonizadores espanhóis e ingleses na década de 1960. Junto aos processos de demarcação de espaço, surgem novos tipos e maneiras de expressão e movimento, com identidade própria, uma linguagem única, como afirma Flaviano:

> A cultura reggae é muito rica, por exemplo, na Jamaica, na África, as pessoas dançam reggae curtindo uma energia sozinha assim e tal. E aqui no Brasil se inventou a dança à dois, aqui em Belém a gente dança de uma maneira que diferente que não tem em nenhum lugar do Brasil, no Maranhão também dança à dois, mas aqui tem um formato de dança em casal único. Posso te dizer que a dança é o principal, carro chefe. A maneira de dançar aqui no norte é uma coisa essencialmente nossa. Mas se tu for ver na parte musical, as harmonias e melodias das nossas bandas de reggae são coisas diferentes dos artistas de fora, eu não sei explicar como exatamente, tem uma mistura, tem um toque nosso daqui, a maneira dela cantar, é diferente do reggae da Jamaica, aí, eu não poderei ser específico, mas é uma diferença perceptível. (RAMOS, 2017).

A cena musical neotribal em Belém, portanto, está estritamente ligada aos fatores sensoriais e emocionais vivenciados em grupo, em contravenção ao experimentado em casa ou do despretensioso entretenimento casual, do sair por sair, ouvir por ouvir, conhecer por conhecer. Karinne Corrêa, 26 anos, fã da música *pop*, em entrevista feita em 05 de março de 2017, resume bem este raciocínio baseado no estar junto afetivo:

> Acho que sair pra se divertir junto com outras pessoas e sentir a energia daquela coisa (música) acontecendo ao vivo, eu acho que é totalmente diferente. Apreciar a música em qualquer ambiente e com vários gêneros em uma só festa é uma coisa muito bacana, mas sair aos finais de semana pra se encontrar com os amigos, ouvir pop, sertanejo, rock, carimbó, reggae, dançar, beber, se divertir, bater um papo, e ver as bandas tocando, sentir aquela energia, é diferente, sei lá, é uma energia que passa pelo corpo, um sentimento daquela coisa acontecendo na hora. O sentimento e a energia em um show ao vivo é uma coisa que não pode ser gravada. Tu não podes registrar sentimento em uma gravação, às vezes até sente algo ouvindo em casa, mas não tem como viver aquilo plenamente, não tem como viver aquilo de outra forma a não ser estando presente ali (CORRÊA, 2017).

3. Considerações finais

O revivalismo dos grupos que se integram socialmente em tribos multifacetadas nestes circuitos indica uma ruptura dos padrões de signos representativos de distinção estética e comportamental, que eram, há uma década, invioláveis. Os efeitos dessa tribalidade urbana podem ser constatados no cansaço singularizante de expressar uma autenticidade inflexível decorrente de novos paradigmas construídos em razão de que as leis de mercado que regem as tendências, sejam elas de demarcação corporal que compõe um visual (indumentária,

adornos) ou ideológicas, são transitórias e intencionalmente híbridas. As linhas que separam fronteiras não são divididas por estilos, e sim por camadas afetuais.

No entanto, mesmo nesta condição pós-moderna em que vivemos, signos identitários como indumentária, ideologias, vícios etc. ainda são detalhes importantes preservados pelos grupos como forma de expressar uma identificação coletiva. As diferentes facetas que constituem o público são ligadas, em absoluto, aos fatores sensoriais e emocionais. O espírito, a força intangível é o motor propulsor que move os shows ao vivo, é o segredo da união das tribos.

4. Referências bibliográficas

CORRÊA, K. Entrevista de Frank Sagica em 05/03/2017. Belém. Filmagem. Templários Bar e Restaurante.

GUIMARÃES, A. Entrevista de Frank Sagica em 01/03/2017. Belém. Filmagem. Old School Rock Bar.

MAFFESOLI, M. *No fundo das aparências*. Petrópolis: Vozes, 1996.

MAFFESOLI, M. *O tempo das tribos*: o declínio do individualismo nas sociedades de massa. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense, 1998.

RAMOS, F. Entrevista de Frank Sagica em 24/02/2017. Belém. Filmagem. Mormaço Bar e Arte.

Música, canto e lágrimas: um estudo entre musicistas negras vítimas de violência doméstica vivendo em uma ocupação em Porto Alegre

Gabriela Nascimento[1]
Universidade Federal do Rio Grande do Sul
gaby.canta@hotmail.com

Resumo: A presente comunicação traz o relato de uma pesquisa inicial sobre musicistas negras vítimas de violência doméstica que hoje vivem na "Ocupação Mirabal", em Porto Alegre/RS. O referencial teórico baseia-se em contribuições advindas da literatura feminista produzida por etnomusicólogas, pesquisadoras e ativistas de diversas áreas, com especial ênfase na literatura feminista negra, nacional e internacional. Através de observação participante, diários de campo, entrevistas, registros audiovisuais bem como a análise performática em saraus, shows e eventos culturais que acontecem dentro desse espaço, buscarei elucidar o papel da música na reconstrução identitária dessas mulheres após as agressões sofridas.

Palavras-chave: Etnomusicologia. Musicistas negras. Gênero. Violência doméstica.

Music, Singing and Tears: a Study among Black Musicians Victims of Domestic Violence Living in a Shelter in Porto Alegre

Abstract: This paper reports on an initial research on black musicians that are victims of domestic violence and who live in the "Mirabal Shelter", in Porto Alegre (RS). The theoretical reference is based on contributions from the feminist literature produced by ethnomusicologists, researchers and activists from different fields, with special emphasis on both national and international black feminist literature. Through participant observation, field diaries, interviews, audiovisual recordings as well as the performance analysis in *saraus*, concerts and cultural events that take place within this space, I seek to elucidate the role of music in the reconstruction of these women's identities after the aggressions they have suffered.

Keywords: Ethnomusicology. Black musicians. Gender. Domestic violence.

1. Introdução

Por ser mulher, musicista, negra, por ter passado pelo drama da violência doméstica durante longos anos e entendendo que esta problemática social vai além do que a mídia externaliza, trago para o debate desse painel algumas reflexões iniciais do meu trabalho de mestrado a respeito dos problemas que envolvem o fazer musical, profissional ou não, de mulheres negras. Embora a minha inserção na pesquisa venha me apontando uma situação em comum que atinge mulheres negras e brancas, darei ênfase nessa escrita às mulheres negras, a fim de desenvolver o diálogo com o referencial teórico que escolhi para compor essa comunicação. Nessa perspectiva, minha hipótese é de que as mulheres negras veem seus problemas intensificados perante a escolha de exercerem atividades musicais públicas. Procuro, assim, dar visibilidade a essa problemática de cunho

sociomusical que está invisível dentro e fora dos muros acadêmicos. O foco da referida pesquisa em andamento será entender qual o "lugar de fala" (RIBEIRO, 2017) de mulheres negras musicistas vítimas de violência doméstica dentro da sociedade, e como elas se percebem musicalmente dentro desse espaço.

2. Discussão teórica

Ellen Koskoff (2014), em seu conhecido livro *Ethnomusicology: writings on music and gender*, nos apresenta um panorama reflexivo sobre os caminhos trilhados na Etnomusicologia feminista anglo-americana nos últimos 40 anos. Koskoff, ao trazer suas experiências como mulher, musicista e feminista, procura sintetizar os principais debates e discussões teóricas, epistemológicas e metodológicas do estudo de música e gênero. Koskoff expõe as formas como as musicólogas procuram mostrar suas preocupações com as diferenças culturais e os entendimentos sociais em relação a música e gênero e como estes temas ainda estão ausentes de debates mais amplos na sociedade. Salvo melhor juízo, os assuntos que trago para este trabalho são exemplos do que ainda não foi objeto de uma etnomusicologia feminista mais plural. Nessa perspectiva, a abordagem de temas sociais na visão de uma etnomusicologia negra soa como campo alternativo, visto que a escassez de literaturas representativas da nossa realidade é notória. Dessa forma, como alerta a professora Nilma Gomes, nos vemos incomodados intelectualmente a dissertar sobre nossos conflitos sociais: os intelectuais negros produzem conhecimento que tem como objetivo dar visibilidade e subjetividade a desigualdades, silenciamentos e omissões em relação a determinados grupos sociorraciais e suas vivências (GOMES, 2009, p. 530).

Destaco como significativa nesta etapa de construção da pesquisa a etnografia realizada pela etnomusicóloga negra Eileen Hayes, intitulada *Songs in black and lavender: Race, sexual politics and women's music* (2010). Nesta etnografia, ao abordar mulheres musicistas lésbicas, negras e não negras, que participam de festivais musicais nos Estados Unidos, a autora fornece uma visão crítica sobre o papel da música e da formação identitária 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.

Considerando a trajetória de autoras negras de diversas áreas e as conquistas alcançadas durante esses longos anos, e percebendo o meu lugar de fala dentro desse projeto, como estudante negra, procuro tecer as linhas sobre música, gênero, raça e violência junto com artistas, pesquisadoras e ativistas negras, as quais abordam os mesmos problemas, mas de lugares sociais diferentes.

Lembro, aqui, dentre tantas escritoras feministas afro-americanas muito influentes, "bell hooks"[2] que adotou as iniciais minúsculas no seu nome para desafiar as convenções linguísticas e acadêmicas e dar enfoque ao conteúdo de sua escrita e não à sua pessoa. A escritora e ativista negra fala sobre a desvalorização das intelectuais negras que, segundo ela, continuam praticamente invisíveis na sociedade (hooks, 2013), e questiona: "Ciente de que vivemos numa cultura de dominação, me pergunto, agora, como me perguntava há mais de vinte anos, quais valores e hábitos de ser refletem meu/ nosso compromisso com a liberdade?" (hooks, 2013, p. 41). Em seu livro *Ensinando a transgredir: a educação como prática de liberdade* (2013), hooks também enfatiza que a educação promove mudanças de mentalidade, porque através da língua e da escrita temos uma relação de poder e opressão que precisa ser enfrentada. Nesse sentido, pensar uma "etnomusicologia negra" é abraçar as mudanças de perspectiva, de olhar e de escuta que o campo vem nos solicitando. Creio que dar crédito a toda essa pluralidade e inovação que esses novos olhares nos trazem seja, sem dúvida, um ganho acadêmico e uma forma de transgredir tradições conservadoras engessadas dentro de nossas universidades.

No Brasil, até o presente momento, não há possibilidade concreta de desenhar uma Etnomusicologia feminista como área de articulação intelectual e política (GOMES, 2016). Porém, já temos estudos isolados de diversas áreas que se propuseram a discutir questões de música e gênero, como os trabalhos da antropóloga Maria Ignes C. Mello (2007; 2008) e da etnomusicóloga Laila Rosa (2013). O grupo de estudos Feminaria Musical, da Escola de Música da Universidade Federal da Bahia, coordenado por Laila Rosa, é provavelmente o empreendimento mais próximo de uma Etnomusicologia Feminista no Brasil. Partindo dessas reflexões, trago o olhar da etnomusicologia negra para esse debate, o

qual procura destacar um caráter inovador e contestador dentro do conhecimento e das práticas por ele produzido (GOMES, 2009).

Também em concordância com as autoras referidas até aqui, destaco Sueli Carneiro, fundadora da ONG Geledés, Instituto da Mulher Negra. Segundo ela, a identidade é algo que se constrói em oposição a um fator e é resultado de um processo cultural que traz a definição sexual e racial a partir do nascimento. Essas definições contribuem para a construção da identidade social de cada indivíduo, somadas a elementos culturais, religiosos e psicológicos. A autora aborda as diferenciações entre homens e mulheres, seja do ponto de vista físico, biológico ou cultural, e de que forma todos esses aspectos culminam na construção de uma identidade negativa em relação à mulher, a fim de justificar os diversos níveis de subordinação e opressão a que nós, mulheres e negras, somos submetidas e de promover uma aceitação de um papel subordinado socialmente.

A autora entende a identidade feminina como projeto de construção que desconstrói os ideais introjetados de rainha do lar, de mãe e da restrição ao espaço doméstico, e que visa ao resgate das potencialidades abafadas ao longo do século. A nova consciência da igualdade feminina levanta bandeiras no mercado de trabalho e nas escolas, as quais produzem e direcionam as meninas para as atividades consideradas femininas (CARNEIRO, 2013). Aborda questões de saúde reprodutiva e a questão da violência doméstica, explanando sobre o exercício da violência como um problema social e cultural.

Para fechar "momentaneamente" meu referencial teórico, trago as reflexões da filósofa e ativista negra Djamila Ribeiro. Em seu livro *O que é lugar de fala*? (2017), ela reitera que, em uma sociedade como a brasileira, de herança escravocrata, pessoas negras vão experienciar o racismo do lugar de quem é objeto dessa opressão, do lugar que restringe oportunidades por conta desse sistema opressor. Ainda, segundo Ribeiro, as pessoas brancas vão experimentar o racismo do lugar de quem se beneficia dessa mesma opressão; logo, ambos os grupos podem e devem discutir essas questões, mas falarão de lugares distintos.

> Assim entendemos que todas as pessoas possuem lugares de fala, pois estamos falando da localização social. E a partir disso, é possível debater e refletir criticamente sobre os mais variados temas presentes na sociedade. O fundamental é que indivíduos pertencentes ao grupo social privilegiado em termos de locus social consigam enxergar as hierarquias produzidas a partir desse lugar, e como esse lugar impacta diretamente na contribuição dos lugares de grupos subalternizados (RIBEIRO, 2017, p. 88).

Logo, percebendo a incipiência do tema na etnomusicologia, trago essas escritoras para dar sustentação literária e para que, através do meu projeto de pesquisa, minhas personagens possam externar suas realidades dentro desse universo musical. Penso que, através da produção científica e literária negra pela qual as autoras abordam assuntos não mais como mero objetos distanciados de estudo, mas sim como protagonistas da sua própria escrita, se dará a construção de outros saberes advindos da nossa própria realidade.

3. As colaboradoras da Ocupação Mirabal[3]

Para tratar dos questionamentos acima sintetizados, focalizo as interações com duas mulheres negras musicistas que vivem na Ocupação Mirabal, em Porto Alegre/RS. As mulheres que procuram refúgio nessa casa estão fugindo das agressões de seus parceiros e normalmente chegam até a casa por meio de alguém que tem conhecimento a respeito da instituição ou, muitas vezes, por intermédio da Prefeitura Municipal, que embora não apoie a casa com recursos por não ter condições de atender à demanda no albergue feminino da rede municipal, acaba sempre fazendo esses encaminhamentos para a Mirabal. O lugar é um ambiente bem democrático; por lá acontecem shows diversos e atividades culturais, com música, oficinas e gastronomia. Minha aproximação com a Mirabal deu-se através da música. Como cantora, fui algumas vezes nos meses de abril e maio de 2018 até a instituição exercendo esse oficio, com o intuito de estreitar laços com essas moradoras.

Dentre as nove moradoras da Mirabal, conheci duas mulheres negras musicistas, às quais atribuí nomes africanos por entender toda a simbologia e importância ancestral que cada nome carrega dentro da cultura negra. São eles: Anulika (felicidade) e Anyango (amiga), nomes fictícios que usarei com o objetivo de resguardar o anonimato dessas mulheres (BEAUD; WEBER, 2007). Trago aqui alguns relatos de minhas interlocutoras.

ANULIKA é negra, tem 27 anos, ensino médio incompleto, tem dois filhos meninos de oito e dez anos e é natural de Porto Alegre. Na época das agressões morava na periferia metropolitana. Trabalhava profissionalmente como cantora e intérprete de MPB aos finais de semana e como garçonete durante a semana no mesmo estabelecimento em que cantava. Costumava apresentar-se artisticamente em bares e restaurantes da capital acompanhada por um colega violonista. Segundo ela, as agressões começaram logo após sua decisão de morar com o agressor, depois de um ano de namoro. Anulika relata em sua

trajetória de vida que o seu ex-companheiro nunca aceitou a sua profissão como cantora, mesmo a tendo conhecido durante uma das suas apresentações. A mesma afirma que a cada apresentação artística era espancada, antes ou depois de suas atividades musicais.

> As agressões começaram no primeiro dia de trabalho, depois que já estávamos morando junto, após uma apresentação artística em que ele estava presente, me olhando o tempo todo de cara feia. Já na saída do bar onde eu estava cantando começaram as agressões verbais e psicológicas. Em casa, ele partiu para as agressões físicas. Me pegou pelo pescoço e me avisou que, cada vez que eu voltasse a cantar, seria outra surra que eu iria apanhar. Chegou a um ponto que as surras já eram constantes eu indo ou não cantar. Eu aguentei por anos, porque tinha os meus filhos pequenos. Quanto à música... o prazer de estar no palco supria a dor física, mesmo essa sendo rotina (Anulika, em conversa, em junho de 2018).

ANYANGO é negra, professora, 25 anos, sem filhos, estudante em uma universidade pública, natural do interior do estado e residente em Porto Alegre. Trabalhava como MC, escreve letras que falam de problemas sociais, de amor e feminismo e é também cantora de *hip hop*. Costumava se apresentar dentro da própria comunidade da cidade, denunciando através de sua música toda a invisibilidade das periferias. Concomitantemente, na época das agressões, trabalhava como professora de Educação Infantil na cidade de Passo Fundo. Seu agressor também era MC. Segundo Anyango, ele era seu "príncipe" e as agressões começaram de forma gradual, quando ele a proibiu de usar uma blusa, já no primeiro mês após a mudança do ex-companheiro de Porto Alegre para Passo Fundo. Ainda segundo ela, seu companheiro sentia muito ciúme por ele também ser MC, e não aceitava dividir o espaço artístico com ela. A partir daí as agressões se tornaram frequentes, com o intuito de afastá-la do cenário musical e de, com isso, direcionar os holofotes para ele.

> Ele começou com as proibições devagar, pedindo para eu não usar "tais" roupas durante as minhas apresentações musicais porque ele não gostava. Eu me sentia culpada e cedia. "A gente que é mulher não pode ceder nenhuma vez para agradar um homem, porque depois não tem mais volta". Daquele momento em diante só piorou, aí começaram as agressões físicas a cada vez que ele se sentia contrariado, dentro ou fora dos ambientes musicais. Um dia, ele ficou tão furioso de ciúmes que rasgou a minha blusa depois de uma apresentação musical, na frente dos meus amigos (Depoimento de Anyango em agosto de 2018).

4. Considerações finais

Embora o campo de pesquisa tenha me apontado a presença de mulheres negras e brancas vivenciando a violência doméstica, evidenciei as mulheres negras em razão de todo um contexto histórico étnico-racial enraizado em nossa sociedade. Friso que a condução de minha escrita através de minha orientadora, a qual foi incansável na ajuda pela busca de referenciais teóricos que dialogassem com a minha posição étnico-social, foram de suma importância para a construção de meu conhecimento. O interesse em saber como vivem, o que pensam e como pensam essas mulheres negras, musicistas e vítimas de agressões, que deixaram o seu fazer musical e social para trás a fim de dar um basta nas agressões, despertou minha curiosidade em fazer essa pesquisa nesse grupo social. As mulheres já sofrem discriminação pelo simples fato de nascerem do sexo feminino (CARNEIRO, 2013).

Confesso que minha experiência pessoal enquanto mulher negra e musicista e que já foi vítima dessa problemática social foi crucial para a escolha do tema e discussão teórica sobre o assunto. A violência contra esse grupo de mulheres se faz presente em todos os aspectos, sejam eles físicos, morais ou culturais, os quais ajudam na construção de uma identidade negativa em relação ao seu fazer musical a fim de justificar a opressão a que elas são submetidas, e assim promovem uma aceitação de um papel subordinado socialmente. Portanto, penso que a relevância dessa pesquisa está em dar visibilidade para o tema no âmbito de uma etnomusicologia feminista negra e em chamar atenção da sociedade – e das mulheres, em especial –, com o intuito de trazer um debate com viés específico para a violência exercida contra as mulheres negras que optam por exercer, profissionalmente ou não, suas habilidades musicais.

5. Referências bibliográficas

BEAUD, S.; WEBER, F. *Guia para pesquisa de campo:* produzir e analisar dados etnográficos. Petrópolis: Vozes, 2007.

CARNEIRO, S. GELEDÉS Instituto da Mulher Negra, 2013. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/sueli-carneiro/>.

GOMES, N**.** Intelectuais negros e produção de conhecimento: algumas reflexões sobre a realidade brasileira. In: SANTOS, B. S.; MENESES, M. P. *Epistemologias do Sul.* Coimbra: Almedina, 2009.

GOMES, R. 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, maio/ago. 2016.

GONZALES, L. Racismo e sexismo na cultura brasileira. In: SILVA, L. et al. *Movimentos sociais urbanos, minorias étnicas e outros estudos.* Brasília: ANPOCS, 1983.

hooks, b. Intelectuais negras. *Revista Estudos Feministas,* Florianópolis, v. 3, n. 2, p. 464-478, 1995.

hooks, b. *Ensinando a transgredir*: a educação como prática de liberdade. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013.

HAYES, E. *Songs in black and lavender:* race, sexual politics and women's music. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 2010.

KOSKOFF, E. *Feminist Ethnomusicology:* writings on music and gender. Chicago: University of Illinois Press, 2014.

MELLO, M. I. C. Relações de gênero e musicologia: reflexões para uma análise do contexto brasileiro. *Revista Eletrônica de Musicologia*, v. 11, set. 2007.

RIBEIRO, D. *O que é lugar de fala?* Belo Horizonte: Letramento, 2017.

ROSA, L.; HORA, E.; SILVA, L. Feminaria Musical: grupo de pesquisa e experimentos sonoros. *ANAIS. X Seminário Internacional Fazendo Gênero:* Desafios Atuais dos Feminismos. Florianópolis: UFSC, 2013. Disponível em: <http://www,fazendogenero.ufsc.br/10/resources/anais/20/1385055525ARQUIVOLailaRosa.pdf>. Acesso: out. 2018.

Notas

[1] Mestranda em Etnomusicologia/Musicologia pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2019). Graduada em Ciências Biológicas pelo Centro Universitário Leonardo da Vinci (2016), com especialização em Gestão Escolar também pelo Centro Universitário Leonardo da Vinci (2017). Musicista, já ministrou aulas de música pela FASE (Centro de Atendimento Socioeducativo) em Porto Alegre (2017). Experiência na área de educação com ênfase em coordenação escolar. Atualmente faz parte do grupo de apoio da casa e centro de referência de mulheres vítimas de violência doméstica Mirabal.

[2] Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Bell_hooks>. Acesso: 3/10/2018.

[3] A Mirabal é uma casa de passagem que acolhe mulheres vítimas de violência doméstica e que se encontram em situação de vulnerabilidade social.

A juventude sambadeira do Recôncavo Baiano: apontamentos iniciais sobre as práticas do grupo de samba de roda mirim Juventude do Iguape

Gabriel Almeida do Valle
Universidade Federal da Bahia
gabriel.dovalle@hotmail.com

Resumo: Os grupos de samba de roda mirins são formados por jovens que têm no samba de roda do Recôncavo Baiano um lugar de atuações. Tais grupos, que são impulsionados por Mestres/as e/ou por agentes culturais, despertam instigantes percepções etnomusicológicas. O artigo apresenta as etapas iniciais de uma pesquisa em andamento: uma breve revisão bibliográfica sobre o samba de roda do Recôncavo Baiano, as principais questões de pesquisa, bem como alguns apontamentos iniciais baseados em experiências etnográficas junto ao grupo de samba de roda mirim Juventude do Iguape.

Palavras-chave: Samba de roda. Samba Mirim. Juventude. Recôncavo Baiano. Etnomusicologia.

The Sambadeira Youth of the Recôncavo Baiano: Initial Notes on the Musical Practices of the Group of *Samba Mirim Juventude do Iguape*

Abstract: The groups of *samba de roda mirins* are formed by young people who have in the *samba de roda do Recôncavo Baiano* a place of performances. Such groups, which are driven by Masters and / or cultural agents, arouse instigating ethnomusicological insights. The article presents the initial stages of an ongoing research: a brief bibliographical review on the *samba de roda do Recôncavo Baiano*, the main research questions, as well as some initial notes based on ethnographic experiences with the group of *samba de roda mirim Juventude do Iguape*.

Keywords: Samba de Roda. Samba Mirim. Youth. Recôncavo Baiano. Ethnomusicology.

1. Introdução

O samba de roda do Recôncavo Baiano é uma prática musical, poética e coreográfica afro-brasileira que inter-relaciona sonoridades, territorialidades e ancestralidade. Marcante na região do Recôncavo Baiano, mas espalhado por todo o estado da Bahia em suas diversas variações, o samba de roda tem passado ao longo do tempo por uma série de transformações, que estão associadas a fatores sociais, econômicos, políticos e culturais que impactam nas vidas de mestres/as, sambadores e sambadeiras, que também são trabalhadores/as, pescadores/as, marisqueiros/as, agricultores/as, estudantes, militantes, agentes culturais, entre outras coisas.

Um dos fatores fundamentais para compreendermos as transformações no samba de roda do Recôncavo Baiano é o seu reconhecimento como Patrimônio Cultural do Brasil, título concedido pelo IPHAN[1] em 2004 e como Obra-Prima do Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade, pela UNESCO[2] em 2005. Esses processos marcaram a entrada de

sambadores e sambadeiras nas esferas institucionais da cultura, seja como produtores/as, gestores/as, agentes ou membros de associações; possibilitando a continuidade e o desenvolvimento das práticas do samba de roda através de atuações no campo das políticas culturais de Estado.

Este artigo apresenta as etapas iniciais de uma pesquisa de mestrado[3], em andamento, que direciona percepções etnográficas, em perspectiva etnomusicológica, para as práticas do grupo de samba de roda mirim Juventude do Iguape. O texto apresenta uma breve revisão bibliográfica sobre o samba de roda do Recôncavo Baiano, algumas questões de pesquisa e apontamentos iniciais baseados em experiências de campo.

2. Andamentos da pesquisa: revisão bibliográfica, questões iniciais e metodologias

A primeira pesquisa dedicada ao samba de roda do Recôncavo Baiano foi realizada na década de 1970 pelo norte-americano Ralph Waddey (2006) nas cidades de Salvador, Santo Amaro, Saubara e Castro Alves. Na década de 1980, Tiago de Oliveira Pinto (1991) realizou uma pesquisa buscando uma compreensão sobre a cultura musical do Recôncavo Baiano através do samba de roda, da capoeira e o do candomblé.

Na década de 1990, Rosa Maria Zamith (1995) publicou um artigo sobre a manifestação no qual relatou aspectos históricos e formas de participação e execução, assim como ressaltou transformações na prática musical em virtude da influência de novos estilos musicais. Francisca Marques (2003) publicou sua dissertação de mestrado sobre o samba de roda numa perspectiva etnomusicológica, a partir da Festa da Boa Morte, em Cachoeira-BA. E a pesquisadora Katharina Döring (2004) publicou um importante texto no qual chamou atenção para o desconhecimento sobre a tradição do samba de roda do Recôncavo.

No ano de 2006 é publicado o Dossiê n. 4 do IPHAN, intitulado “Samba de Roda do Recôncavo Baiano” (SAMBA... 2006); a pesquisa de campo foi realizada em 21 municípios e 33 localidades e embasou a candidatura do samba de roda na UNESCO ao título de Obra-Prima do Patrimônio Imaterial da Humanidade.

As titulações concedidas ao samba de roda são justificadas por diversos fatores, como foi registrado no Dossiê:

> Essa situação de falta de acesso às informações geradas por pesquisas é sentida por muitos sambadores, com toda a razão, como um desrespeito aos seus direitos

> culturais. Além disso, é forçoso mencionar a situação de grande precariedade material em que vive boa parte das sambadoras e sambadores (SAMBA..., 2006, p. 79).

A patrimonialização do samba de roda gerou ações a partir da compreensão de que a manifestação corria risco de desaparecimento, principalmente pela falta de interesse dos/as jovens. O Dossiê apresenta como uma das linhas de ação do Plano de Salvaguarda a "reprodução e transmissão às novas gerações" conectada à linha de ação da "pesquisa e documentação" (SAMBA..., 2006, p. 86).

O reconhecimento da manifestação também foi fundamental para a articulação dos sambadores e sambadeiras em torno da ASSEBA[4], criada para organizar, gerir e propor as medidas de salvaguarda. Raiana Maciel do Carmo (2009) verifica os impactos da patrimonialização no contexto sociocultural dos/as praticantes e identifica contribuições e desvantagens, desde a afirmação da ASSEBA e criação de novos grupos até a inserção de instrumentos musicais considerados não "tradicionais".

Carlos Sandroni, que foi coordenador de pesquisa do Dossiê, escreveu um artigo (SANDRONI, 2010) no qual relaciona o quadro mais amplo de políticas públicas para o patrimônio imaterial brasileiro, destacando os desafios políticos e socioculturais da patrimonialização. E o antropólogo Ari Lima (2012) levanta uma série de problemáticas pondo em questão a necessidade do registro da forma de expressão.

Nina Graeff aponta três questões relativas à patrimonialização: apesar de alcançar maior prestígio como gênero musical, o reconhecimento para a vida dos sambadores e sambadeiras ainda é muito simbólico; há um conflito entre grupos que se consideram "tradicionais" em contrapartida a novos grupos que surgiram depois da nomeação pela UNESCO; e existe uma constante reclamação dos sambadores e sambadeiras sobre a juventude, pela falta de interesse pelo samba de roda em preferência a estilos musicais mais modernos, como o arrocha e o pagode (GRAEFF, 2015, p. 30-31).

Uma indagação que surge com essa revisão bibliográfica prévia é que a juventude sambadeira do Recôncavo Baiano ainda não recebeu a atenção devida enquanto temática de pesquisa. Talvez, porque as medidas institucionais de salvaguarda e ações junto aos grupos de samba de roda mirins sejam recentes[5].

O que proponho na pesquisa em andamento é a transposição de afirmações feitas sobre os/as jovens em provocações propostas a eles/as: "Participam do samba de roda?"; "Por

que (não) se interessam pelo samba de roda?"; "O que querem no/do samba de roda?"; "Como se relacionam com o/a mestre/a?"; "Como tocam, como cantam, como dançam?"; "Quais as preferências musicais?"; "Quais suas inspirações?"; "O que pensam da patrimonialização do samba de roda?", entre outras.

Para o desenrolar da pesquisa realizo um estudo etnográfico com o grupo de samba de roda mirim Juventude do Iguape. A partir de experiências de campo busco metodologias colaborativas, partindo das demandas apresentadas pelo grupo e das vivências com as pessoas envolvidas na pesquisa.

Samuel Araújo (2006) nos ensina que se as metodologias de pesquisa em música não forem construídas numa perspectiva contextualizada e participativa acabam por violentar as realidades musicais locais. Alguns trabalhos no campo da etnomusicologia brasileira têm ressaltado a importância da "pesquisa-ação participativa", alicerçada nos ensinamentos freirianos (CAMBRIA; FONSECA; GUAZINA, 2016, p. 100).

Um trabalho inspirador nesse sentido é da professora Francisca Helena Marques, que atua na perspectiva da "educação comunitária"[6] através de registros, documentação e formação de jovens, a partir de práticas etnomusicológicas realizadas no LEAA/Recôncavo[7], na cidade de Cachoeira-BA. Também são inspiradoras as reflexões da etnomusicóloga Angela Lühning ao nos ensinar que

> [...] em última instância estamos buscando outras formas de comunicação que consigam tocar e alcançar todos [as] envolvidos [as] pelas convivências que também são chamadas de pesquisas (de campo) e levam tantas vezes a textos acadêmicos estéreis que não conseguem expressar a densidade, complexidade, e contrariedade da vida (LÜHNING, 2006, p. 38).

3. O grupo de samba de roda mirim Juventude do Iguape

O grupo de samba de roda mirim Juventude do Iguape é formado por jovens da comunidade quilombola de Santiago do Iguape[8]. Os primeiros passos foram dados em 2007, através da iniciativa do Sr. Raimundo Falcão, o "Seu Mundinho", sambador antigo, artesão, apicultor e agricultor, filho e neto de sambadeiras. Começou ensinando samba de roda aos/às filhos/as, depois convidou filhos/as de vizinhos/as até chegar a uma média de 25 crianças e adolescentes frequentando suas aulas, que acontecem num espaço agregado à sua casa, que recebeu o nome de Casa de Samba do Iguape.

Entre os/as jovens que frequentaram as aulas entre 2007 e 2012, seis garotos – entre 12 e 25 anos – compõem o grupo atualmente, que realiza suas performances cantando

em parelhas, no estilo de canto responsorial, com dois sambadores "gritando a chula" e outros dois "respondendo o relativo" [9]. O grupo utiliza os seguintes instrumentos musicais: pandeiros, atabaque, marcação, tamborim[10] e triângulo.

A maioria das apresentações do grupo acontece na Casa de Samba do Iguape, local que também é frequentado por outros sambadores, como o reconhecido mestre Domingos Preto e o saudoso mestre Nelito[11]. Os garotos também se apresentam em sambas de caruru[12], eventos nas escolas locais e outras atividades festivas na comunidade de Santiago do Iguape, como na tradicional Festa de São Pedro e na Feira Afro do Iguape.

O grupo também participa de eventos em comunidades vizinhas e outras cidades, como em Cachoeira, Santo Amaro, Acupe, Saubara e Salvador. Tais eventos normalmente são organizados e/ou apoiados pela ASSEBA, com a participação de outros grupos de samba de roda mirins, envolvendo vivências com mestres/as, oficinas de samba de roda, apresentações públicas, distribuição de instrumentos musicais e produção de materiais audiovisuais. Normalmente estes eventos são assistidos por políticas de incentivo e fomento à cultura, por meio de editais públicos e seleções de projetos culturais.

4. Considerações finais, apontamentos iniciais

O momento atual da pesquisa é de proposição de atividades de campo colaborativas a partir da mobilização, percepção e sistematização de demandas do grupo, bem como de observação participativa em práticas realizadas pelos jovens sambadores. Apesar de ter a consciência de que algumas questões de pesquisa podem ser eventualmente revistas e/ou complementadas por referenciais teóricos pertinentes, creio que o trabalho aponta para caminhos analíticos instigantes sobre as práticas musicais dos jovens sambadores.

Entre alguns apontamentos que podem ser feitos até o momento da escrita deste texto destaco a percepção de que o grupo de samba de roda mirim Juventude do Iguape não têm conseguido manter uma regularidade em suas atividades, o que tem a ver com o contexto nacional e estadual de desarticulação das políticas culturais nos últimos anos, e com o contexto local, que é de falta de apoio da gestão municipal, de precárias condições estruturais, falta de instrumentos musicais e equipamentos adequados; fatores que interferem diretamente no interesse de jovens pelo samba de roda.

Outra percepção sobre os motivos da não participação de jovens no samba de roda em Santiago do Iguape envolvem a necessidade de sair da comunidade para estudar e/ou trabalhar, a responsabilidade prematura de assumir uma família, a inserção em cultos religiosos evangélicos, algumas dificuldades de diálogo e convivência com sambadores e sambadeiras antigos/as, a falta de perspectiva de retorno financeiro, o que implica muitas vezes na preferência por estilos musicais "contemporâneos", considerados mais "modernos" e rentáveis.

Outro fator interessante a ser ressaltado é o fato de que, independente das medidas de salvaguarda ou de apoios governamentais, muitos sambadores e sambadeiras antigos/as demonstravam preocupação com a continuidade do samba de roda e já se empenhavam na transmissão de conhecimentos aos/as mais jovens (SAMBA..., 2006, p. 62), um esforço que apresenta importantes resultados.

Entre os garotos do samba de roda mirim Juventude do Iguape chama a atenção alguns discursos que declaram a responsabilidade de ser sambador mirim, o compromisso com o samba de roda, um orgulho de fazer parte de um movimento maior de grupos de samba de roda mirins e, entre um dos garotos, a pretensão em tornar-se mestre de samba de roda.

Outro aspecto importante da pesquisa diz respeito ao entrelaçamento entre as práticas musicais e as práticas cotidianas[13] de jovens em Santiago do Iguape, que além de sambadores aprendizes, também são estudantes, artesãos, pescadores, agricultores, apicultores, caçadores, ajudantes de pedreiro, entre outras coisas. Esse entrelaçamento aparece, por exemplo, nas chulas[14] compostas pelos jovens do grupo que relatam percepções sobre suas vidas, relacionamentos amorosos, trabalho, religião, histórias da comunidade, estudos e projetos de vida.

Diante dos elementos apresentados penso que a realização de pesquisas junto à juventude sambadeira do Recôncavo Baiano abre um canal interessante para reflexões e ações relacionadas à salvaguarda do samba de roda do Recôncavo Baiano. É fundamental considerar de forma panorâmica os contextos socioculturais, econômicos e políticos em que os/as jovens estejam inseridos/as, levando em conta os impactos das políticas de patrimonialização e as medidas de salvaguarda, bem como as atuações do IPHAN e da ASSEBA que são responsáveis pelo acompanhamento e gestão de tais políticas. Creio que,

assim, se desfazem muitas generalizações precipitadas sobre os interesses pela manifestação e sobre as atuações de jovens sambadores e sambadeiras.

5. Referências bibliográficas

ARAÚJO, S. et al. A violência como conceito na pesquisa musical: reflexões sobre uma experiência dialógica na Maré, Rio de Janeiro. *Revista Transcultural de Música*, v. 10, 2006. Disponível em: <http://www.sibetrans.com/trans/a148/a-violnciacomo-conceito-na-pesquisamusical-reflexes-sobre-uma-experincia-dialogica-na-marerio-de-janeiro>. Acesso: 20/1/2019.

CARMO, R. A. M. L. A política de salvaguarda do patrimônio imaterial e os seus impactos no samba de roda do Recôncavo Baiano. 150f. Dissertação (Mestrado em Música), Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2009.

CERTEAU, M. *A invenção do cotidiano*: Artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 2003.

CAMBRIA, V.; FONSECA, E.; GUAZINA, L. Com as pessoas*:* reflexões sobre colaboração e perspectivas de pesquisa participativa na etnomusicologia brasileira. In: LÜHNING, A.; TUGNY, R. P. (Orgs.). *Etnomusicologia no Brasil*. Salvador: EDUFBA, 2016. p. 93-138.

DÖRING, K. O samba da Bahia: tradição pouco conhecida. *Revista ICTUS*, n. 5, 2004. Disponível em: <https://portalseer.ufba.br/index.php/ictus/article/view/34238>. Acesso: 2/9/2018.

DÖRING, K. *A Cartilha do Samba Chula*. 2015.

DÖRING, K. *Cantador de chula:* o samba antigo do recôncavo. Salvador: Pinaúna, 2016.

GRAEFF, N. *Os ritmos da roda*: Tradição e transformação no samba de roda. Salvador: EDUFBA, 2015.

IYANAGA, M. O samba de caruru da Bahia: tradição pouco conhecida. *Revista ICTUS*, Salvador, v. 11, n. 2, p. 120-150, 2010.

LIMA, A. Por que patrimonializar o samba de roda do Recôncavo Baiano? ENECULT, Salvador, 2012. Disponível em: <https://portalseer.ufba.br/index.php/ictus/article/download/9259/6715>. Acesso: 15/12/2018.

LÜHNING, A. Etnomusicologia brasileira como Etnomusicologia Participativa: Inquietudes em relação às músicas brasileiras. In: QUEIROZ, R. C.; TUGNY, R. P. (Orgs.). *Músicas africanas e indígenas no Brasil*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006. p. 37-58.

MARQUES, F. Samba de roda em Cachoeira: uma abordagem etnomusicológica. Dissertação (Mestrado em Música), Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2003.

MARQUES, F. Educação comunitária como prática de etnomusicologia aplicada: reflexões sobre uma experiência no Recôncavo baiano. *Revista USP*, São Paulo, n. 78, p. 130-138, jun./ago. 2008.

PINTO, T. O. *Capoeira, Samba, Candomblé*. Berlin: Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, 1991.

ROSÁRIO, R.; BARRETO, L. (Coords.). *Cartilha do Samba Mirim*: Preservando a memória do samba de roda, 2014.

SANDRONI, C. Samba de roda, patrimônio imaterial da humanidade. *Estudos Avançados*, v. 24, n. 69, 2010. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/eav/article/view/10531>. Acesso: 28/1/2019.

SANDRONI, C.; SANTANNA, M. (Orgs.) *Samba de Roda do Recôncavo Baiano*: Dossiê IPHAN 4. Brasília: IPHAN, 2006.

WADDEY, R. C. Viola de samba e samba de viola no Recôncavo da Bahia. In: *Samba de Roda do Recôncavo Baiano*: Dossiê IPHAN 4. Brasília: IPHAN, 2006. p. 103-153.

ZAMITH, R. M. O Samba-de-Roda Baiano em Tempo e Espaço. *Revista Interfaces*, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1995. p. 53-66.

Notas

[1] Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

[2] Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura.

[3] O projeto de pesquisa intitulado "A juventude sambadeira do Recôncavo Baiano: práticas cotidianas e musicais do grupo de Samba Mirim Juventude do Iguape" foi aprovado no Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Bahia, na subárea Etnomusicologia, com orientação da professora Angela Elisabeth Lühning.

[4] Associação de Sambadores e Sambadeiras do Estado da Bahia.

[5] Ações iniciadas em 2012 através dos projetos "Rede do Samba de Roda" e "Samba de Roda Mirim: preservando a memória do Samba de Roda", através dos quais foram criados dez grupos de sambas mirins (ROSÁRIO; BARRETO, 2014). Em 2017, também foi executado o projeto "Sambas de Roda Mirins: foi meu Mestre que ensinou".

[6] Mais informações em Francisca Marques (2008).

[7] Laboratório de Etnomusicologia, Antropologia e Audiovisual do Recôncavo Baiano.

[8] Santiago do Iguape, distrito da cidade de Cachoeira, é uma comunidade quilombola com aproximadamente 2.500 habitantes. As principais atividades econômicas são pesca, agricultura, mariscagem e construção civil.

[9] Para descrições mais detalhadas sobre os estilos e as diferentes modalidades no samba de roda, ver Samba... (2006, p. 34).

[10] Instrumento produzido artesanalmente na Casa de Samba do Iguape pelos jovens integrantes do grupo, feito com tronco de coqueiro e pele de cobra ou bode.

[11] Mais informações em Döring (2016).

[12] Mais informações sobre os "sambas de caruru" em Iyanaga (2010).

[13] Ao falar das práticas cotidianas e musicais, levo em consideração o que Michael de Certeau (2003) chamou de "artes de fazer cotidianas".

[14] As chulas são os textos que compõem a modalidade do samba de roda conhecida como samba chula, que apresenta estruturas de execução específicas. Mais informações em Katharina Döring (2015).

O ponto cantado e suas relações: aspectos teóricos e vivências pessoais em um terreiro de Umbanda em Campinas-SP

Giovanna Mazzamboni Colussi
Universidade Estadual de Campinas
giovannacolussi@gmail.com

Resumo: A música, tendo como meio o ponto cantado, define uma série de fases e cenários nos rituais de Umbanda, sendo de igual importância tanto as relações musicais quanto as extramusicais. Partindo de referenciais teóricos sobre a Umbanda e apoiado no conceito de *Musicking*, de Christopher Small, este trabalho apresenta um breve panorama sobre a concepção musical dos umbandistas através de seus pontos cantados e reflete sobre a rede de relações que partem dessa prática musical-religiosa.

Palavras-chave: Ponto cantado. Relações. Terreiro de Umbanda. *Musicking.*

The ritual chants and their relations: theoretical aspects and personal experiences at an Umbandistic Temple in Campinas-SP

Abstract: Music, having as a media the ritual chants, defines a series of phases and scenarios in Umbanda's rituals, in which it is of equal importance both the musical and extra-musical relations. Parting from theoretical references about Umbanda and based on Christopher Small's concept of Musicking, this paper aims to bring a brief panorama about the umbandistic people's musical conception through their ritual chants and to reflect on the network of relations that part from this musical-religious practice.

Keywords: Ritual Chants. Relations. Umbandistic Temple. Musicking.

1. Introdução

As reflexões sugeridas nesta comunicação partem de um processo de pesquisa participante ainda em andamento, realizada através de trabalho de campo desde o ano de 2015 na Tenda de Umbanda Estrela Matutina (TUEM)[1], em Campinas-SP, que segue a tradição da Umbanda Iniciática[2], preconizada por W. W. da Matta e Silva (Mestre Yapacani, 1916-1988), sucedido por Francisco Rivas Neto (Mestre Arapiaga, 1950-2018), e hoje continuada nesse terreiro por Raimundo Medeiros (Mestre Karabayara, 1968).

2. Os pontos cantados na TUEM

Terreiro, terreira, templo, tenda, choupana e casa de Umbanda são algumas das denominações atribuídas aos locais onde a religião conhecida como Umbanda se manifesta por todo o Brasil, religião esta que, "sobretudo depois que se tornou conhecida dos intelectuais, artistas, acadêmicos e estudiosos em geral, tem sido reiteradamente identificada

como sendo, ela, a religião brasileira por excelência" (PIERUCCI, 2005, p. 319). Seus rituais, mesmo que sigam preceitos predeterminados, caraterísticos e conhecidos por todos os adeptos e pesquisadores do assunto, apresentam particularidades em seus detalhes, que variam em gênero e grau de local para local, e que definem numerosas ramificações de um todo, tornando cada parte sede de uma expressão singular de concepções sobre a "ritoliturgia" da religião, que é aprendida e adquirida por meio e combinação das mais variadas fontes, sejam elas a transmissão oral, estudo da literatura, vivência e experiência, para citar algumas. É importante considerar, também, questões como a localização geográfica, porque ditam as influências diretas e indiretas, internas e externas (ORTIZ, 1991). Outro fator a ser levado em conta, é o que diz respeito ao rápido crescimento da Umbanda, aparentemente desordenado, "o que induziu a determinadas confusões que devem ser consideradas naturais e necessárias, pela necessidade de adaptá-la aos diferentes graus de entendimento dos umbandistas" (TRINDADE, 2009, p. 78).

Independentemente da diversidade com o qual pode ser encontrado por todo o país, o ritual umbandista é essencialmente sonoro e musical. Essas qualidades se dão por conta do cantar dos cânticos sagrados, os pontos cantados, entoados durante os rituais para as mais diversas ocasiões. No Brasil, é possível notar que sua repercussão transcende o terreiro e os próprios rituais, havendo uma separação desses cânticos de seu viés ritualístico, passando a ser usados, então, para fins artísticos, inspirando juntamente à mitologia umbandista em si, os mais variados setores da arte brasileira, como a dramaturgia, a dança, e a música, seja ela de concerto, seja a popular. Temos, por exemplo, a *Sinfonia dos Orixás*, de Almeida Prado (1985), que também inclui elementos do Candomblé, porém "muitos dos seus motivos melódicos e rítmicos foram baseados em pontos recolhidos por sua mulher, Helenice Audi, que frequentava um centro de Umbanda" (FIORINI, 2018, p. 3); ou o samba *Aruandê, Aruandá*, de Zé da Bahia, cantado por Clara Nunes em seu disco homônimo (1971), "Saravá Pai Joaquim, proteção para a vida inteira".

Para melhor compreender o cantar do povo de Umbanda presente na TUEM e as complexidades de sua *performance*, é necessário, primeiramente, verificar sua função ritualística[2].

Segundo Matta e Silva,

> em setores religiosos do passado, onde os fenômenos espíritas eram comuns, as invocações faziam-se invariavelmente através de preces cantadas, obedientes a

> certa sequência de palavras, e chamavam-se *Makhroôn*, que, pela modulação e harmonia das vozes, precipitavam a Magia do Som, dando-se uma "encantação", um mantra, criando o ambiente afim às manifestações. Dentro desse princípio é que temos, como ponto vital no ritual de Umbanda, o que chamamos de pontos cantados, que não são nem nunca foram compostos pela veia poética ou musical de compositores profanos, nem pela simples inspiração de qualquer um.
>
> Os pontos cantados são verdadeiras preces invocatórias que traduzem e identificam os sentimentos dos orixás, guias e protetores, que, por meio deles, fixam suas vibrações no ambiente e preparam o campo mental para receber os fluídos que se façam necessários aos seus objetivos.
>
> Assim, devemos considerar que o ponto cantado é imprescindível no ritual de Umbanda, sendo nele que se firmam quase todas as fases (MATTA E SILVA, [1956] 2011, p. 191-192).

O sacerdote da TUEM, Mestre Karabayara, complementa:

> O umbandista tem duas formas de orar: a oração falada, e o ponto cantado, […] porque através do ponto você está se dirigindo a determinada situação ou entidade. Temos a expectativa de emitir uma intenção que possa trazer uma vibração afim.
>
> O rito é uma forma inteligente de fazer uma conexão entre o mundo sobrenatural e natural. O ponto cantado visa o aumento vibratório que o indivíduo pretende conseguir para o contato com o mundo espiritual e das vibrações, para que o indivíduo possa vibrar em níveis superiores que abrem determinados portais no mundo sagrado.
>
> O texto, que é em português, facilita na difusão de sua mensagem e a melodia, que vibra em determinada frequência, facilita a compreensão até de quem vem de fora (MESTRE KARABAYARA, em conversa por telefone, 2019).





Figura 1: Fase – Propiciatório (antes das manifestações das entidades – evocação aos *Exus* guardiões para a proteção durante o rito através do ponto cantado e riscado). Fonte: Arquivo TUEM (2018).

Figura 2: Fase – Consulta (a comunidade externa interage com as entidades por meio dos médiuns incorporados). Fonte: Arquivo TUEM (2018).

Assim, como ponto de partida, pode-se afirmar que o principal motivo do cantar dos pontos é para com o fim de empregá-los nos rituais, e é possível ir mais longe e dizer que

estes são diretamente dependentes do canto, pois o som, e portanto o "musicar", atua como item indispensável para o acontecimento dos rituais como um todo.

De acordo com Rivas Neto (1996), a Umbanda se expressa em três doutrinas ("Tríplice Caminho"), a da Luz, Som e Movimento, ou Doutrina Tântrica, Mântrica e Yântrica, respectivamente. Cada uma dessas doutrinas sintetiza toda a cosmogonia da religião, inclusive suas divindades. Segundo o autor, "a cada reencarnação, a individualidade se reveste de três organismos: 1º- organismo mental, 2º- organismo astral e 3º- organismo etéreo físico" (NETO, 1996, p. 67). Rivas Neto ainda explica que o organismo astral é a sede dos sentimentos e emoções, sendo ele o intermediário entre a sede dos pensamentos e a sede das ações, e é através dele que se expressa o verbo sagrado, o som (1996). Desse modo, por estabelecer uma relação entre sentimentos/emoções e som, nos dá uma pista sobre a relevância do musicar nos rituais para os umbandistas, relação esta já estudada há algum tempo pela Ciência e um assunto tão amplo que seria tema para futuros trabalhos.

Considerando a abordagem contemporânea que se dá ao mito, "onde o mito designa […] uma 'história verdadeira' e ademais, extremamente preciosa por ser seu caráter sagrado, exemplar e significativo" (ELIADE, [1963] 2016, p. 7) é importante ressaltar que por ser essa a fé dos adeptos religiosos, não deixa ela de ser e representar o que é verdade para eles, pois "todos os povos têm um mundo invisível, uma ampliação da realidade, que coexiste lado a lado com a ciência, a tecnologia e, é claro, as artes" (JUNQUEIRA, 1999, p. 133). Assim, considerando que os aspectos teóricos expostos vêm da tradição iniciática, pode-se dizer que acaba sintetizando, em grande parte, a maneira como a TUEM concebe seu "musicar", através dos pontos, que percorrem toda uma trajetória metafísica até chegar ao terreiro.

Como complemento, é relevante discorrer sobre a maneira pela qual se vale a *performance* desses cantos. Na Tenda de Umbanda Estrela Matutina, ao contrário do que é popularmente esperado dentro de um terreiro, os pontos cantados não são acompanhados de percussão e palmas, eles são puramente vocais. À voz humana é dada grande importância, bastando em si para a evocação do sagrado. Os responsáveis por "puxar o ponto" compõem o corpo da *curimba,* formada por vozes femininas e masculinas, e é notável a importância que se dá à preparação para tal função.

Preparar-se é estudar. Cada ponto cantado é usado para uma finalidade específica e o conhecimento disso é função da *curimba*, principalmente. Os rituais são compostos por fases e os pontos, à primeira vista, parecem narrar isso a quem está presente: se é o momento de defumar, canta-se um ponto para isso, se é o momento de cantar para caboclo, não se canta para *Exu*. Para saber se localizar e entender os momentos certos para cada fase é imprescindível acumular experiência tanto pela observação quanto pela prática.

Ao longo de minha vivência juntamente a esses rituais, pude observar que o texto dos pontos influencia diretamente sua *performance* no que diz respeito ao que pode ser traduzido como questões técnicas musicais, e o pensar nessas questões impressiona principalmente porque, afinal, trata-se de um cantar amador. Primeiramente, é importante cantar os pontos da maneira "correta". Cantar corretamente é cantar como se tem cantado desde quando se foi aprendido (através da oralidade, com o passar dos anos), sem alterar sua melodia ou suas proporções rítmicas, revelando zelo pela tradição. Há também noções de andamento e costuma-se atribuir texturas às melodias através do timbre da voz. Os pontos de *Yemanjá* são sempre líricos e cantados com uma voz suave, ao passo que os de *Ogum* expressam garra. Seus pontos falam sobre "vencer demandas", é importante o tom afirmativo e firme. Aos pontos de Pretos-Velhos (*Yorimá*) é conferido um caráter melancólico, afetuoso, lento e grave, já os de *Yori* (as crianças ou *erês*) são agudos. Os de *Exu* são escuros e densos, pois segundo a tradição, os *Exus* são os guardiões que trabalham nas trevas em nome da luz. Claro que há exceções, pois o contexto do rito é determinante.

Nas minhas tentativas de registrar essas melodias em partitura, me deparei com inúmeras dificuldades ao colocá-las dentro de um sistema de notação ocidental, o que já era esperado. Por conta disso, reparei em duas particularidades também observadas na *performance:* a questão de tonalidade e da métrica.

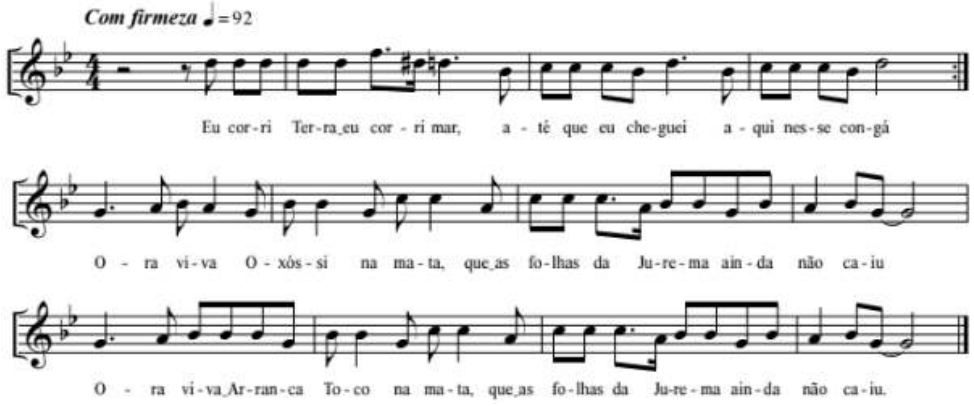


Figura 1: Transcrição do ponto cantado do caboclo Arranca-Toco.
Fonte: Giovanna Colussi (2016).

Em suma, não há uma tonalidade predefinida, cabe a quem for "puxar o ponto" avaliar qual é o melhor lugar dentro de sua tessitura vocal para encaixar as melodias. O que conta é a relação intervalar das notas, que é o que vai acabar por garantir a melodia de fato. Já a métrica é livre, elástica para os padrões ocidentais. Se fosse o caso de um terreiro onde há o uso de tambores e outros instrumentos, a métrica seria imprescindível, mas como na TUEM usa-se apenas a voz, os pontos acabam por serem entoados de maneira flexível, apenas mantendo noções de proporções rítmicas. Isso não significa que não é possível colocá-los sob uma métrica. Na verdade, o próprio texto e a melodia sugerem a métrica pelo número de sílabas e suas respectivas acentuações, porém, há a preferência por um caráter mais evocativo, podendo ser comparado, apenas como exemplo análogo, aos evocativos de árias de ópera. De qualquer maneira, é possível dizer que mesmo que não sejam previamente estabelecidas as tonalidades ou que não haja uma imposição métrica, todos cantam surpreendentemente juntos, demonstrando que há uma sintonia musical coletiva e ouvidos, que mesmo não sendo treinados, sabem compreender discursos musicais e gestos relacionados ao evento de uma *performance* (SMALL, 1997).

3. As relações desenvolvidas através do "musicar"

> O ato de "musicar" estabelece no lugar onde está acontecendo um conjunto de relações, e é nessas relações que reside o sentido do ato. Eles devem ser considerados não apenas entre aqueles sons organizados que são convencionalmente considerados como o material do significado musical, mas

> também ente as pessoas que estão participando, em qualquer capacidade, na *performance* (SMALL, 1998, p. 13).

Tendo como mote a perspectiva de Small sobre a rede de relações inseridas no "musicar" de um povo, coletei relatos de indivíduos que pertencem ao terreiro como "*médiuns* da corrente" e que aceitaram falar como experienciam os momentos junto ao canto nos ritos. Será exposto o relato de três deles[3].

O primeiro relato é de um *médium*, da *curimba,* com dez anos de participação ativa no terreiro:

> […] Acho que não é uma relação física e talvez uma relação muito mais indireta do que direta […] porque não é a mesma relação que a gente tem do verbo [comunicação verbal], de uma conversa, de uma mensagem que tem um receptor fixo, né, é um… primeiro que é um receptor comunitário… quando você canta, você não transmite uma mensagem para uma pessoa, você transmite uma mensagem para uma coletividade. Acho que a segunda relação que você cria não é uma relação também racional, né, quando você envia ali uma mensagem, você envia uma mensagem pensando, você transmite, pensa ali o que você quer transmitir para as pessoas na sua mente e transmite, para uma pessoa ou para uma coletividade […]. Quando o *curimbeiro* canta, transmite uma mensagem emocional, de coração para coração para as pessoas, então as pessoas vão traduzindo aquela mensagem de acordo com o nível da interpretação que as elas têm e acho que até de acordo com a pureza no coração que elas têm. O astral […] tenta transmitir uma mensagem pela melodia, então qualquer mente humana, por mais conservadora que a pessoa seja, por mais fechada e cética, acho que talvez ela até consiga captar a beleza da melodia que um ponto cantado tem. […] as pessoas criam muito mais uma relação com o ponto cantado do que com a própria pessoa que está cantando, porque é igual você dizer assim: qual é a relação que as pessoas criam com o médium? A ideia não é criar uma relação com o médium, a ideia é criar uma relação com a entidade, o médium só transmite uma mensagem. *Curimbeiro* é a mesma coisa, só que ele está transmitindo uma mensagem cantada (V. M., 2018).

Sobre se relacionar com o local, acrescenta que

> […] com o templo é muito mais complexo, né, porque quando você cria uma mensagem, quando a gente canta para as pessoas, a gente transmite uma mensagem horizontal, no mesmo plano, agora com relação ao templo é uma mensagem vertical, né, uma mensagem de baixo para cima, com o intuito da gente conseguir alcançar planos que um dia a gente espera alcançar (V. M., 2018).

O segundo relato foi dado por um médium com dois anos "de casa":

> Eu me sinto, assim, conectado na verdade, com o templo e com o mundo astral, principalmente dependendo do ponto, pelo conteúdo e como ele é cantado, eu acabo entrando também na vibração ali… uns dias mais, uns dias menos, mas no geral acaba sendo isso, tipo fazendo parte mesmo e ajudando até na minha concentração… de me sentir pertencido mesmo ali à gira (R. C., 2019).

Por último, o relato de uma médium em atividade há quatro anos:

> Eu gosto muito de cantar, e os pontos são lindos, né?! Quando eu canto na gira, eu me sinto irmanada a todos ali… Tem uma comunicação pelo olhar, sabe?! Você está lá cantando e aí olha para as pessoas e você sente afeto… até por pessoas que fora do rito você não é de conversar, mas cantando ali na hora você esquece de tudo e percebe como é bom cantar junto, todo mundo, […] tem ponto que expressa o que todo mundo está sentindo ali, ou tem alguns que falam sobre uma boa conduta [...] porque os pontos não falam só da doutrina, né?! Gosto de cantar em casa, também. Às vezes bate uma saudade do templo, aí eu fico lá cantando enquanto faço minhas coisas (F. M., 2018).

Tendo em vista a base teórica e as considerações sobre a *performance* dos cânticos, observa-se que ambas consoam com o que dizem e sentem os indivíduos participantes do meio. Os relatos servem para ilustrar que a maneira de se conectar com e através do canto ritualístico é diversificada e gera por consequência três tipos de relações: as sociais, as com o local e as com o sagrado.

Enquanto cantam, as relações entre as pessoas (sociais) assumem representatividade pelo seu gestual, que pode ser veiculado pelo próprio gesto ou pelas palavras, que nesse caso assumem função gestual, também (SMALL, 1997). As pessoas, ao se olharem durante o evento, trocarem sorrisos, ou até se abraçarem, (pude notar que esse gesto acontece com frequência), se comunicam e nos fazem entender que estão todas ali em comunhão para a exteriorização de seus valores religiosos.

O conceito de local, expresso inclusive em um dos relatos, incorpora não só seu sentido físico, mas também o sentido de um local abstrato, sem formas, onde se concentram os sentimentos e emoções. O terreiro é o elo entre os indivíduos e suas crenças, tampouco importando o lugar físico se a razão que leva todos a ele não é pela terceira relação, aquela entre as pessoas e o sagrado.

No entanto, investigar essas relações é somente possível se vistas como coexistentes e inerentes umas as outras, pois que quando separadas e vistas isoladamente acabam por perguntar com quem elas acontecem, onde e para quê.

Assim, as relações sociais envolvidas só acontecem porque há um local onde as pessoas se encontram e expressam algo em comum. O local (terreiro) proporciona o ambiente para o contato com o sagrado, que é a grande finalidade.

A combinação dessas três formas de relação contribui para a experiência e aproveitamento do ritual, e ao considerar que dentro do termo “sagrado” estão reunidas todas

as manifestações invocadas no momento e todos os conceitos que abarcam a doutrina da religião, (e incluir a cada relação os seus apetrechos afins[4]), temos que, em um sentido amplo, essas três relações constituem o ritual em si, que acontece, tendo como seu mediador, o ponto cantado.

4. **Considerações finais**

Logo, o ponto cantado e as relações expostas revelam meios pelos quais é legítimo identificar uma cultura local. Se a Umbanda se expressa através de suas numerosas ramificações, que dependem ainda da maneira como a população local concebe seus fundamentos e conceitos, cada terreiro concretiza uma interpretação pessoal coletivamente, interpretação esta que não deixa de fora, claro, a *performance* dos pontos cantados. Ao reconhecer que esse é o gênero do "musicar" do local, outorgamos a ele o valor de fenômeno cultural, que integra uma das mais ricas e significativas expressões humanas, sendo produto das vivências, dos valores, das crenças e dos significados que permeiam as diversas manifestações culturais. A etnomusicologia tem ampliado as perspectivas do estudo da música, apontando para a necessidade de compreendermos essa expressão na cultura e, também, como cultura (MERRIAM, 1964).

Na concepção de John Blacking "fazer música é um tipo especial de ação social que pode ter consequências importantes para outros tipos de ações sociais" (BLACKING, 1995, p. 223). Essa ótica deixa evidente que uma prática musical tem, em sua constituição, aspectos que superam a música em suas dimensões estruturais, fazendo dela, sobretudo, um corpo sonoro que congrega aspectos compartilhados pelos seus praticantes.

Por fim, conforme vai tecendo relacionamentos vários, o povo umbandista dá sentidos a mais a serem somados àquilo que já tem sua própria razão de ser, apresentando o desenrolar de um processo criativo. Se cada terreiro é único, tal fato se deve à aceitação da cultura e *background* de cada frequentador e, quando postos juntos, adaptam para uma melhor maneira de colocar em prática a tradição para que esta acolha todos os envolvidos. O cantar dos pontos é o que garante a participação igualmente ativa de todos nos rituais, sendo um meio de trazer à tona o que realmente insere o indivíduo em um lugar: o sentimento de pertencimento.

5. Referências bibliográficas

BLACKING, J. Music, culture, and experience. In: BYRON, R. (Org.). *Music, culture, and experience:* selected papers of John Blacking. London: The University of Chicago Press, 1995.

COLUSSI, G. Conversa por telefone com Mestre Karabayara. Campinas, 2 de janeiro de 2019. Registro em manuscrito.

COLUSSI, G. Fotos do rito no dia 21 de setembro de 2018. Arquivo TUEM, Tenda de Umbanda Estrela Matutina, Campinas, 2018.

COLUSSI, G. Relato de F. M. Campinas, 7 de novembro de 2018. Gravação de áudio.

COLUSSI, G. Relato de R. C. Campinas, 7 de novembro de 2018. Gravação de áudio.

COLUSSI, G. Relato de V. M. Campinas, 7 de novembro de 2018. Gravação de áudio.

COLUSSI, G. Transcrições de pontos cantados. Tenda de Umbanda Estrela Matutina, Campinas, 2016. Gravação de áudio.

ELIADE, M. *Mito e realidade*. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2016.

FIORINI, C. F. Almeida Prado, Sinfonia dos Orixás. Nota de programa dos dias 5 e 6 de set. São Paulo: OSESP, 2018.

JUNQUEIRA, C. O mundo invisível. Conferência de abertura do III Encontro INFOPA. MEMÓRIA E COMUNIDADE, Universidade Federal do Pará, n. 10. São Paulo: EDUC, 1999. p. 129-138.

MERRIAM, A. P. *The anthropology of music*. Evanston: Northwestern University Press, 1964.

NETO, F. R. *Fundamentos Herméticos de Umbanda.* São Paulo: Ícone, 1996.

ORTIZ, R. *A morte branca do feiticeiro negro*: Umbanda e sociedade brasileira. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1991.

PIERUCCI, A. F. Umbanda, a "religião brasileira". In: GAARDER, J. *O livro das religiões*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

MATTA E SILVA, W. W. M. *Umbanda de todos nós.* 14. ed. São Paulo: Ícone, 2011.

SMALL, C. Musicking: A ritual in social space. Oklahoma Symposium on Music Education. On the Sociology of Music Education, ed. Roger Rideout. Norman, Okla.: School of Music, University of Oklahoma, 1997.

SMALL, C. *Musicking*: The meanings of performing and listening. Hanover: University Press of New England, 1998.

TRINDADE, D. F. *Umbanda Brasileira:* Um século de história. São Paulo: Ícone, 2009.

Notas

[1] A Tenda de Umbanda Estrela Matutina se encontra na Rua Fernão Pompeu de Camargo, 2.102, Jardim do Trevo. Campinas, SP.

[2] A base teórica usada, no que diz respeito aos fundamentos desta religião, será a que se refere à tradição da Umbanda Iniciática, pois é a esta que o local estudado pertence.

[3] Foi garantido, neste artigo, o anonimato dos autores dos relatos a pedido dos mesmos.

[4] O termo "apetrecho" foi usado no sentido de fazer referência aos objetos pertencentes aos elementos que caracterizam cada relação. Por exemplo: a roupa branca e guias pertencem às pessoas. O *Congá* (similar a altar) pertence ao local, e o uso de ervas pertence às entidades que representam o sagrado. Os objetos de origem da interação entre duas ou das três relações também foram considerados.

Novas estratégias na manutenção das atividades da banda: a Corporação Musical Lira de Serra Negra[1]

Giovanni Della Guardia
Universidade Estadual de Campinas

Suzel Ana Reily
Universidade Estadual de Campinas
suzelreily@gmail.com

Resumo: No Brasil, bem como em muitos outros lugares do mundo, as "bandas de coreto" ou "bandas de música" têm exercido papel importante para as comunidades. No entanto, muitas bandas pelo país vêm perdendo espaço, pois, com o avanço da amplificação elétrica, grupos "mais modernos" têm ocupado o lugar das bandas de música, ao passo que elas também vêm perdendo espaço nas paradas cívicas e festas religiosas. Tendo em vista essas mudanças, através deste trabalho iremos mostrar as estratégias que a Corporação Musical Lira de Serra Negra tem adotado para manter suas atividades.

Palavras-chave: Banda de coreto. Sustentabilidade. Musicar Local.

New strategies for sustaining the band's activities: the Corporação Musical Lira de Serra Negra

Abstract: In Brazil, as in many other places, community brass bands have played an important role in their communities. Yet they have lost much of their space, for with the advance of electronic amplification, their place has been occupied by "more modern" ensembles, and they have also been losing space in civic parades and religious processions. Given these changes, this presentation aims to show some of the strategies employed by the Corporação Musical Lira de Serra Negra to sustain its activities.

Keywords: Community brass band. Sustainability. Local Musicking.

1. Introdução

No Brasil, bem como em muitos outros lugares do mundo, as "bandas de coreto" ou "bandas de música" têm exercido papel importante para as comunidades em que se encontram. São, com efeito, formas exemplares de "musicar local". Um dos grandes sucessos da MPB, *A banda*, de Chico Buarque, apresenta a banda de música como uma força capaz de transformar o cotidiano de uma comunidade, trazendo vida, alegria e diversão a todos. Vale notar que Chico nos traz uma representação nostálgica da banda; mostra uma era em que a banda tinha uma presença visível na vida cotidiana de muitas pequenas localidades. No Brasil, as bandas lideravam procissões religiosas e desfiles civis, e podiam ser ouvidas também na praça, entretendo a sociedade em eventos públicos. Na época em que a sociedade não dispunha de meios tecnológicos que pudessem amplificar o som, as bandas de música

também proporcionaram um quadro ideal para anúncios públicos. Eram poucos os eventos públicos no cenário brasileiro que ocorriam sem a presença de uma banda (REILY, 2013, p. 108-109). Lembramos também que tanto no Brasil quanto em muitos outros lugares do mundo, as bandas têm uma importância pedagógica, sendo, para muitos, um meio de aprender a tocar um instrumento melódico, como afirma Suzel Ana Reily (2009).

Atualmente, contudo, muitas bandas pelo país vêm perdendo muitas de suas oportunidades de performance pública: o número de festas e procissões religiosas da Igreja Católica e de paradas cívicas vem sendo reduzido e a disponibilidade de amplificação elétrica tem aberto espaço para outros conjuntos "mais modernos" em eventos comunitários ao ar livre (REILY, 2013). As bandas também foram muito afetadas com o surgimento e avanço da internet, pois assim concretizou-se uma maneira muito fácil e de grande alcance de divulgar um evento ou uma inauguração de obra, por exemplo, situação que antes contava com a presença da banda como um atrativo, uma forma de fazer "barulho" e de chamar a atenção da população da cidade.

Assim, as bandas vêm enfrentando o desafio de encontrar novas estratégias de sustentabilidade. Vale notar que o número de bandas de música no Brasil hoje é bem inferior ao número existente em meados do século XX. Ricardo Tacuchian (2009, p. 17), por exemplo, em uma pesquisa realizada em 1982, afirmou que no Rio de Janeiro, das 103 bandas civis catalogadas no Departamento de Cultura do Estado até aquela data, apenas 30 estavam em atividade, na maioria das vezes de maneira precária e irregular. A implementação, em 1976, do Projeto Bandas pela Funarte, voltado para a preservação das bandas de música do país, em vigor até hoje, tem contribuído para a preservação desse legado musical, mas sua precariedade permanece.

Através de uma pesquisa, ainda em andamento, focando as atividades da Corporação Musical Lira de Serra Negra, banda fundada em 1898 e atuante até hoje, procurei investigar como essa Corporação vem conseguindo enfrentar o desafio de se manter na ativa. Identificamos várias estratégias usadas pelo grupo que têm permitido sua manutenção, e através deste trabalho mostrarei e explicarei cada uma dessas estratégias, assim como também serão apresentados vídeos de ensaios e apresentações da corporação que presenciei e dos quais participei, buscando assim uma relação mais próxima com os componentes para um melhor resultado da pesquisa.

2. Metodologia

Durante nove meses de pesquisa, tive a oportunidade de vivenciar muitas situações distintas no processo de investigação sobre a Corporação. Dentre elas, pude fazer três entrevistas até o momento com pessoas importantes para a compreensão da história da banda e que possuem um grande conhecimento do passado do grupo. Dois dos três entrevistados possuem mais de 70 anos, sendo um deles o atual maestro (e antes de ser maestro, músico da banda) e o outro, muito conhecido na cidade como Seu Mimo, já com mais de 80 anos. Seu Mimo, que se diz um "adorador" da banda, por muitos anos foi músico da Corporação; hoje ele não participa mais da banda como músico, mas faz uma contribuição importante, proporcionando um grande suporte em questões administrativas, buscando apoio e também se fazendo presente na grande maioria das apresentações do grupo. Ele é também um grande contador de "causos" e histórias da Corporação. O terceiro entrevistado é mais novo: tem aproximadamente 45 anos, atualmente também é músico da Corporação Musical Lira de Serra Negra e é sobrinho do Seu Mimo, de quem ouviu muitas histórias sobre a banda desde criança.

Além das entrevistas, também tive a oportunidade de participar de alguns ensaios e apresentações da Corporação, e assim pude me aproximar mais dos músicos e conversar também com muitos deles sobre a atual situação da banda[2]. Também foi possível gravar ensaios, analisar e comparar os repertórios mais antigos com os mais atuais e, consequentemente, descobrir algumas das estratégias adotadas pela banda para enfrentar as mudanças que vêm impactando a sustentabilidade das bandas de coreto no cenário brasileiro.

3. A Corporação Musical Lira de Serra Negra e seus desafios atuais

A Corporação Musical Lira de Serra Negra foi fundada por imigrantes italianos residentes na cidade de Serra Negra e sua história começou em 15 de novembro de 1898, data de aniversário da Proclamação da República. Com o nome de Corporação Musical Umberto I (pronuncia-se Umberto *primo*), a banda realizou nesse dia a sua primeira apresentação, e desde então passou a apresentar-se em todas as principais realizações da cidade e também nas cidades circunvizinhas.

A Corporação Musical Umberto I permaneceu em franca atividade até 1942, data em que começou a Segunda Guerra Mundial, quando o Brasil associou-se aos Aliados.

Assim, os órgãos ligados ao eixo Alemanha-Itália-Japão, como a Corporação Musical Umberto I, tiveram os seus bens confiscados e sua sede fechada. Depois de 44 anos de atividade, a banda foi "calada". Inconformada com o fim da banda, a população da cidade, com participação de músicos e dirigentes da banda, conseguiu adquirir novos instrumentos e uniformes. Nesse mesmo período, a banda ganhou um novo nome, Corporação Musical Lira de Serra Negra, pelo qual foi chamada na edição de 10 de junho de 1945 do jornal *O Serrano*, e que permanece até os dias de hoje[3].

Atualmente, os membros que compõem a Corporação Musical Lira de Serra Negra são moradores de Serra Negra e Amparo, cidade vizinha. São 24 músicos que fazem parte da corporação, mais o maestro, resultando em 25 pessoas. A banda conta com 23 homens e 2 mulheres, sendo que, como é o caso de muitas outras bandas, a maioria dos membros está entre 50 e 78 anos. Trata-se, portanto, de uma atividade que engaja muitas pessoas da terceira idade, envolvidas em bandas desde a juventude. A instrumentação conta com clarinete, saxofone, trompete, trombone, flauta, eufônio, tuba, bateria, baixo e guitarra. Os ensaios acontecem às quintas, a partir das 20h, na sede da banda (ver Figura 1).



Figura 1: Apresentação da Corporação Musical Lira de Serra Negra.

Hoje, a Corporação Musical Lira de Serra Negra vivencia muitas das mesmas dificuldades de sustentabilidade existentes em outras bandas: redução de eventos comunitários tradicionais; a substituição das bandas por formas musicais amplificadas;

envelhecimento dos participantes e dificuldade de recrutamento de novos membros; a visão da banda como associação antiquada, entre outras.

Como indicou o mestre da banda, Roberto Perondini, ao ser perguntado sobre o apoio que a banda recebe da população local da cidade de Serra Negra:

> Eu acho que a população agora é melhor do que antigamente, porque antigamente a gente saía na rua ali com a banda em procissão, essas coisas marchando pra rua, então tinha sempre aquela brincadeira: "aonde que a charanga vai indo?", "por que que a charanga tá aí?", "por que que a charanga toca sempre dobrado e num toca outras coisas?". Só que agora não. Agora a banda aqui em Serra Negra – eu não sei se em todo lugar é assim, mas eu particularmente sinto –, tá sendo respeitada, tanto pelo poder municipal como pelo povo. E o turista, o turista adora a banda né. Eles não veem mais esse tipo de banda que toca dobrado, e nós não estamos só no dobrado, nós estamos variando tudo. Nosso repertório tem de todo o tipo de música, né.

Apesar das dificuldades enfrentadas por essas corporações, muitos membros de bandas têm um grande compromisso para com a sua Corporação. Veem nela um espaço para a expressão musical e de sociabilidade com pessoas de interesses semelhantes. Como se pode notar no depoimento acima, os participantes da banda percebem que a Corporação tem hoje uma aceitação maior na cidade que há algum tempo. Diante desse cenário, irei destacar algumas das estratégias que a Corporação Musical Lira de Serra Negra, seu maestro e seus músicos estão buscando para manter a banda viva na cidade e assim proporcionar a continuidade de suas atividades, como apresentações, ensaios e reuniões.

4. Estratégias

De acordo com Rob Boonzajer Flaes (2000, p. 130-132), a sustentação de uma banda de música depende de algumas condições básicas: a existência de instrumentos e repertório próprios; um contexto para performances regulares; uma plateia; o desenvolvimento de músicos especializados. Ao identificar as estratégias da Corporação Musical Lira de Serra Negra, nota-se que tais questões estão presentes nas suas preocupações. Vimos como a reativação da Corporação após a Segunda Guerra envolveu a aquisição de instrumentos, sendo que ainda hoje a banda utiliza instrumentos tradicionalmente associados

a esse tipo de conjunto instrumental. No entanto, a banda começou a perder público e seus espaços tradicionais de performance. Assim, uma de suas primeiras estratégias foi a de renovar seu repertório, incluindo arranjos de música popular, como músicas de Elvis Presley, Zeca Pagodinho e Noel Rosa, e de peças do repertório clássico popular e temas de filmes, no intuito de agradar ao público mais jovem e contemporâneo e encontrar novos espaços de performance.

Vale notar, contudo, que, como Serra Negra é hoje uma estância turística, a banda descobriu que os turistas, em particular, apreciam as apresentações da banda, mas esperam que ela toque um repertório tradicional, particularmente os dobrados. Para os turistas, a banda representa a "Serra Negra do passado"; resgata um passado idílico de uma época em que as bandas tocavam em coretos na praça, procissões e eventos cívicos.

Em vista desses dois públicos bastante distintos – o local e o turista – não surpreende quando o maestro destaca a importância da variação do repertório para a manutenção da banda. Atualmente, além dos dobrados, ela toca músicas internacionais e vários estilos populares do Brasil. Para seu concerto em homenagem à Proclamação da República no dia 18 de novembro de 2018, por exemplo, a banda tocou os dobrados *Colegas de Arte* (Manoel de Campos) e *Saudades de Monte Mor* (compositor desconhecido), entre outros, bem como arranjos de *Kiss me quick* (Doc Pomus e Mort Shuman, gravada por Elvis Presley), *Trompete de Espanha* (Vivaldo Santana), *Super Fantástico/Balão Mágico* (Tulio Airoldi), entre outros temas populares.

Pode-se dizer que hoje a Corporação Musical Lira de Serra Negra é uma banda com um calendário de atividades particularmente regular. Justamente por ser uma atração turística apreciada por visitantes, a banda pôde negociar performances regulares com a prefeitura de Serra Negra, fechando um contrato que permite que a banda faça 24 apresentações por ano, ou seja, duas por mês durante 12 meses e assim garantir, inclusive, uma remuneração para os músicos. O principal contexto dessas apresentações é a Praça Prefeito João Zelante, onde se apresenta geralmente aos domingos de manhã. Mas toca também na prefeitura, em bairros da cidade e em "encontros de bandas" nas cidades vizinhas. Pode-se dizer que, com apresentações regulares, a banda pode traçar objetivos claros com relação a ensaios e repertórios preparatórios para as apresentações, gerando, assim, motivação entre os músicos e um aumento no seu comprometimento com a Corporação.

Para divulgar suas atividades, a Corporação abriu uma página no Facebook (<https://www.facebook.com/Banda-Lira-Serra-Negra-450152465178650/>). Ao pesquisar sobre a Corporação Musical Lira de Serra Negra, particularmente achei muito eficiente a criação dessa página, pois é um ótimo meio de comunicação e divulgação para atingir públicos diferentes, como as pessoas mais jovens e os que não conhecem o trabalho da banda.

Como muitas bandas de música, a Corporação vem tentando recrutar novos membros, sobretudo entre jovens. Para tanto, estabeleceu um programa de ensino público de música na cidade com o intuito de que, conforme os músicos que fossem adquirindo mais conhecimento passassem a integrar a banda. Isso, contudo, não aconteceu – ainda. Assim, começou-se a recrutar músicos em cidades vizinhas. Dois músicos de Amparo já se juntaram ao conjunto. Um deles, o saxofonista Edson Pompeu, teve contato com música desde criança através de seu avô, que era músico. Atualmente a banda tem 24 músicos, o que permite uma maior liberdade na execução de arranjos e também a formação de um grupo menor, para fazer os trabalhos itinerantes na cidade. Um exemplo de um grupo menor da Corporação é a formação itinerante, que conta com oito músicos (distribuídos em saxofone, trompete, tuba e percussão) e faz apresentações pelas ruas da cidade.

5. Considerações finais

Desde os anos 1960, com a popularização de formas de amplificação sonora e mudanças no gosto popular, as bandas de música vêm enfrentando desafios para manter suas atividades. Esta pesquisa demonstra, contudo, que a participação nesses conjuntos ainda é valorizada por muitas pessoas, particularmente homens acima de 50 anos. Trata-se de uma arena de sociabilidade e vivência musical importante em suas vidas. Assim, os integrantes dessas agremiações vêm buscando formas de se adaptar às mudanças que vêm impactando suas atividades para poderem ter um espaço para tocar música e para contribuírem musicalmente para suas comunidades[4]. A pesquisa mostrou que a cidade de Serra Negra, por atrair muitos turistas ansiosos por vivências bucólicas, favorece a atuação da banda, que assim dispõe de apoio especial da prefeitura, com pelo menos duas apresentações públicas por mês na praça principal da cidade. Para esses eventos, desenvolveu um repertório com peças para agradar aos diferentes públicos, bem como aos próprios músicos. Apesar dessas investidas, a banda continua tendo dificuldade de atrair novos músicos para seus quadros,

sendo estse o principal desafio que a banda terá que enfrentar para garantir sua viabilidade em longo prazo.

6. Referências bibliográficas

BAILY, J. Learning to perform as a research technique in Ethnomusicology. *British Journal of Ethnomusicology*, v. 10, n. 2, p. 85-98, 2001.

BOONZAJER FLAES, R. *Brass Unbound:* Secret Children of the Colonial Brass Band. Amsterdam: Royal Tropical Institute, 2000.

DA SILVA, C. F. Bandas de música, imigração italiana e educação musical: o Corpo Musicale "Umberto I" de Serra Negra, uma localidade interiorana com forte presença italiana. Dissertação (Mestrado em Educação), Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

REILY, S. A. Bandas de sopro: um diálogo transnacional. *ANAIS.* I Seminário de Música do Museu da Inconfidência – Bandas de Música. Ouro Preto: Museu da Inconfidência, 2009. p. 22-31.

REILY, S. A. From processions to Encontros: The performance niches of the Community Bands of Minas Gerais, Brazil. In: REILY, S.; BRUCHER, K. (Orgs.). *Brass Bands of the World:* Militarism, Colonial Legacies, and Local Music Making. New York: Routledge, 2013. p. 99-122.

SILVA, J. S. C. Práticas musicais, comunidade, localidade e velhice: um estudo etnográfico sobre a Corporação Musical Operária da Lapa. Dissertação (Mestrado em Música), Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2018.

TACUCHIAN, R. 15 anos de atuação no movimento de bandas civis e escolares no Estado do Rio de Janeiro. *ANAIS.* I Seminário de Música do Museu da Inconfidência – Bandas de Música. Ouro Preto: Museu da Inconfidência, 2009. p. 12-21.

Notas

[1] Esta pesquisa é resultado de uma Iniciação Científica financiada com apoio da FAPESP (Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo), vinculado ao Projeto Temático FAPESP – "O Musicar Local: Novas trilhas para a etnomusicologia".

[2] Para John Baily (2001), fazer música como atividade de pesquisa de campo permite a aproximação do pesquisador com as pessoas estudadas. Trata-se, portanto de uma forma privilegiada de pesquisa à disposição do etnomusicólogo.

[3] Para maiores informações sobre a Corporação Musical Lira de Serra Negra, ver Da Silva (2009).

[4] Em sua investigação da Corporação Musical Operária da Lapa, Juliana Soares da Costa Silva (2018) mostrou como a participação de idosos na banda permitia que esses senhores se sentissem úteis para suas comunidades ao tocarem nas festividades comunitárias.

O músico de orquestra: apontamentos sobre a atuação profissional de instrumentistas eruditos – o caso da Orquestra de Câmara Theatro São Pedro, de Porto Alegre

Guilherme Furtado Bartz
Universidade Federal do Rio Grande do Sul
guilherme_bartz@hotmail.com

Resumo: Este trabalho baseia-se na etnografia realizada entre dezembro de 2016 e agosto de 2017 com os músicos da Orquestra de Câmara Theatro São Pedro, de Porto Alegre. A observação dos ensaios e apresentações do conjunto, bem como as entrevistas individuais feitas com os músicos permitiram compreender como se desenvolvia a atividade da orquestra, a dinâmica e a estrutura dos ensaios, as exigências profissionais em relação aos instrumentistas, os fatores que faziam com que a orquestra desempenhasse bem sua função, as principais estratégias mobilizadas pelos músicos no estudo do repertório orquestral, entre outros aspectos. Com isso, buscou-se elucidar como ocorre a atuação profissional do músico de orquestra, importante segmento do mercado de trabalho musical na atualidade.

Palavras-chave: Músico de orquestra. Orquestra de Câmara Theatro São Pedro. Atividade profissional do músico erudito. Etnografia de ensaios e apresentações orquestrais.

The orchestra musician: notes on the professional performance of erudite instrumentalists – the case of the Theatro São Pedro Chamber Orchestra, in Porto Alegre, Brazil

Abstract: This work is based on the ethnography performed between December 2016 and August 2017 with the musicians of the Theatro São Pedro Chamber Orchestra, in Porto Alegre. The observation of the rehearsals and presentations of the ensemble, as well as the individual interviews with the musicians, allowed us to understand how the orchestra activity developed, the dynamics and structure of the rehearsals, the professional demands regarding the instrumentalists, what made the orchestra performs well its role, the main strategies mobilized by the players to study the orchestral repertoire, among other aspects. With this, we tried to elucidate the professional performance of the orchestra musician, an important segment of the musical work market in the present time.

Keywords: Orchestra musician. Theatro São Pedro Chamber Orchestra. Professional activity of the classical musician. Ethnography of rehearsals and orchestral performances.

1. O contexto da pesquisa: a Orquestra de Câmara Theatro São Pedro

Este trabalho baseia-se na etnografia realizada, entre dezembro de 2016 e agosto de 2017, com os músicos da Orquestra de Câmara Theatro São Pedro (OCTSP), conjunto musical sediado em Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil. A pesquisa consistiu na observação de 22 ensaios e dez apresentações do grupo, além de 16 entrevistas individuais (15 instrumentistas e o maestro). Ao todo, foram cerca de 80 horas de trabalho de campo e aproximadamente 32 horas de entrevistas gravadas.

A fim de contextualizar a pesquisa, é importante, logo de início, apresentar um breve perfil da orquestra. A OCTSP foi fundada em 1985 e tem como sede o Theatro São Pedro, prédio histórico localizado no Centro Histórico de Porto Alegre (inaugurado em 1858). Ela é uma das cerca de dez orquestras que atualmente existem no RS, sendo uma das mais tradicionais e importantes devido às suas mais de três décadas de atuação (KARPOWICZ, 2013 e 2014, também realizou pesquisas com outras orquestras gaúchas). A OCTSP é um grupo de nível profissional no qual trabalham majoritariamente músicos graduados.

Na época da pesquisa, a OCTSP era formada por cerca de vinte músicos[1], dentre os quais um terço era do sexo feminino e dois terços, do sexo masculino. A média de idade dos profissionais era de 35 anos. Havia instrumentistas que estavam na orquestra há bastante tempo, alguns com mais de dez, quinze ou vinte anos de atuação, e músicos recém-chegados.

A OCTSP é essencialmente constituída por músicos que tocam instrumentos da família das cordas: violinos, violas, violoncelos e contrabaixos. Eventualmente, outros instrumentistas também eram convidados a integrar o grupo (madeiras, metais, percussão etc.). No período da etnografia, a orquestra contemplava três séries de concertos, cada uma com uma proposta, repertório e público distintos[2].

No que se refere ao sustento econômico, desde sua criação a OCTSP foi mantida somente com o apoio da iniciativa privada, dependendo das leis de incentivo à cultura. O seu funcionamento estava, pois, atrelado à captação de recursos externos, o que podia resultar numa atuação continuada ou descontinuada, dependendo das circunstâncias. Os meses nos quais empreendi a etnografia se revelaram fecundos para a pesquisa, pois nesse período ocorreram muitos ensaios e concertos.

2. Algumas impressões sobre os ensaios da orquestra

Quando comecei a acompanhar o trabalho dos músicos da OCTSP, uma das coisas que logo chamou minha atenção foi a *pontualidade* que regia a atividade desses profissionais. Durante a pesquisa, raramente observei atrasos de mais de cinco minutos no início dos ensaios. Se havia algum músico faltando, o que era raro, não se esperava por ele. Os retardatários precisavam alcançar o grupo a partir do ponto em que este se encontrava,

nas músicas[3]. Esse fato era revelador da grande *disciplina* que caracterizava sua atividade, especialmente no que se referia ao cumprimento dos horários de trabalho.

Quando os ensaios começavam, logo surgia um forte *senso de urgência* na execução das tarefas, pois a impressão que todos tinham era que nenhum segundo poderia ser desperdiçado. O ritmo na condução desses encontros costumava ser intenso, o que exigia muita concentração dos músicos e do maestro. Este último procurava otimizar cada momento, definindo rapidamente quais trechos das músicas precisavam ser repassados, em qual compasso começar, até onde ir etc. Essa *urgência* na direção das atividades costumava ser imposta desde o primeiro minuto. Se os músicos, na primeira peça a ser tocada, precisassem começar em "alta voltagem", assim se deveria fazer. Muito dessa energia vinha do próprio maestro da OCTSP, que instigava os músicos para que estes tocassem com muita vontade e disposição. Outra parte desse ímpeto era oriunda das próprias músicas, que por vezes demandavam um grande empenho físico e mental, desde seu primeiro instante de execução.

Entre um trecho musical e outro, os diálogos entre os músicos costumavam ser apressados. Eles utilizavam frases curtas e rápidas, dizendo apenas o essencial para que algo pudesse ser ajustado. Poucas vezes observei diálogos mais longos, pois todos estavam ali para tocar e não para conversar[4]. Conforme o ensaio se desenvolvia, criava-se um clima de empolgação coletiva, no qual todos se viam envolvidos. Nesses instantes, o tempo parecia voar e quando todos percebiam já era a hora do intervalo ou mesmo o final do ensaio. Na realidade, a vivência do tempo *musical* interferia na percepção do tempo *real* e *cotidiano*, dando a impressão de que este último transcorria mais depressa que o habitual.

3. Disciplina, organização e comprometimento

Uma boa orquestra, quando em ação, impressiona pela perfeita sincronia existente entre todos os seus integrantes. Essa organização em conjunto não é fácil de ser conquistada, pois depende tanto do empenho individual de cada instrumentista quanto do entrosamento completo entre todos os membros. Por mais que um músico domine sua parte, sabendo tocar perfeitamente aquilo que lhe é designado, isso representa apenas metade do caminho em todo o processo. A outra metade corresponde ao trabalho em conjunto, e é para isso que servem os ensaios coletivos.

Os ensaios da OCTSP não eram momentos nos quais os músicos estudavam individualmente: a preparação inicial precisava ser realizada previamente, por cada músico, e geralmente começava uma ou duas semanas antes da data do primeiro encontro coletivo. Para que um ensaio rendesse, todos precisavam chegar com suas partes bem aprendidas e, quando isso não ocorria, surgiam inúmeros problemas na execução musical, o que cedo ou tarde acabava irritando o maestro, pois este não gostava de ver que seus músicos não haviam se dedicado o suficiente.

Por isso, no contexto da OCTSP, havia a ideia de que um músico que não estudasse acabava prejudicando não apenas a si mesmo, mas também seu naipe – e, em última instância, a orquestra inteira. Se dentro de um naipe com cinco indivíduos, um integrante não estudasse, todo o trabalho do grupo ficava prejudicado, já que dificilmente se alcançaria a tão almejada *unidade* na performance[5]. Assim, para sobreviver no meio musical, os músicos acabavam necessariamente adotando uma conduta de trabalho *responsável*, adquirida tanto por meio de uma vontade *interna* (subjetiva) quanto por uma pressão *externa* (uma cobrança dos outros para que eles agissem assim).

Na visão dos meus entrevistados, um músico ideal de orquestra era aquele que, desde o primeiro ensaio, chegava com todas as suas partes bem estudadas, seguro daquilo que precisaria tocar. Nos ensaios, muitos se esforçavam para chegar preparados, mas nem sempre isso era possível, devido a uma série de fatores (o músico poderia ficar doente, o repertório ser muito difícil, poderia haver pouco tempo para praticar durante a semana etc.).

Nas entrevistas, foi engraçado observar como a maioria dos instrumentistas da OCTSP relatava que havia músicos na orquestra que não estudavam o suficiente para os primeiros ensaios, mas nenhum mencionou o nome de um colega nem confessou que era culpado por esse "crime". Acredito que essa observação era mais uma reclamação geral e coletiva, portanto bastante vaga, do que uma acusação a um indivíduo ou outro em específico.

4. Performance e avaliação

Em geral, é comum associar a palavra "performance", no contexto musical, apenas ao momento das apresentações, visto que os ensaios costumam ser pensados somente como espaços de construção de um produto musical que, depois de acabado, é "performado" ao público. Contudo, seguindo Schechner (2003), proponho uma utilização mais ampla desse

conceito. Para ele, "qualquer comportamento, evento, ação, ou coisa pode ser estudado como se fosse performance e analisado em termos de ação, comportamento [e] exibição" (SCHECHNER, 2003, p. 39). Assim, durante o trabalho de campo, busquei compreender tanto as apresentações quanto os ensaios da OCTSP como *performances*, considerando os múltiplos significados que essa palavra pode assumir: performance musical, comportamental, ritual etc. Isso ocorre por uma simples razão: as atitudes dos músicos e do maestro, nos ensaios e, mais ainda, nos concertos, nunca eram completamente *espontâneas*; eram sempre ações *pensadas* e *planejadas*[6].

Nesse sentido, percebi que, na orquestra, todos observavam e eram observados. Esse controle ao mesmo tempo pormenorizado e amplo, que todos exerciam sobre todos (em especial, destaco a supervisão do maestro sobre os músicos), retirava muito da espontaneidade dos comportamentos individuais. Os atos dos músicos, ainda que contivessem certo grau de desembaraço e naturalidade, eram na maioria das vezes intencionalmente pensados e praticados, graças ao próprio caráter *social* daquele contexto de trabalho.

A disposição espacial dos músicos da OCTSP (como em qualquer orquestra de música clássica) fazia com que fosse possível uma espécie de *controle coletivo generalizado*, pois, quando tocavam, os instrumentistas tinham a maioria de seus colegas em seu campo de visão. Quanto ao maestro, sua posição era a mais vantajosa: ao ficar em pé, na frente e ao centro, ele conseguia olhar nos olhos de todos os instrumentistas. Isso significava que era bastante difícil, para os músicos, se "esconderem" ou se "omitirem". Notava-se um sentimento de *avaliação* permanente que atravessava toda a atividade do grupo: um controle dos músicos entre si, do maestro para com os músicos e destes em relação ao maestro. Todos eram avaliados e também avaliavam, julgavam e eram julgados. Um músico que não estivesse muito seguro de si em termos psicológicos e musicais podia encontrar dificuldades para se manter psicologicamente "saudável" nesse ambiente de trabalho – local que também se caracterizava por um clima constante de *concorrência* ou *competição*, ainda que velado ou disfarçado.

Contudo, essa *pressão avaliativa* era um dos fatores principais que fazia com que o trabalho na orquestra efetivamente funcionasse. É claro que isso também possuía um lado negativo, especialmente em relação aos indivíduos mais frágeis ou menos preparados; mas

os benefícios disso, em termos artísticos, eram inequívocos. Ao saber que estava sendo avaliado, um músico automaticamente buscaria se esforçar, pois não gostaria de ficar abaixo da média de desempenho dos colegas.

Ao mesmo tempo, o espírito de coletividade que reinava na OCTSP impedia que os músicos acusassem uns aos outros pelos erros musicais que inevitavelmente aconteciam, por mais que soubessem quem havia cometido tais erros. Jamais vi um músico, num ensaio, apontar o dedo para outro colega e dizer na frente de todos: "Foi você que errou!". Assim, na maioria das vezes cabia ao maestro identificar de onde provinham as falhas. Às vezes isso virava um jogo de gato e rato, no qual ninguém se acusava e alguns se faziam até mesmo de desentendidos.

O maestro, por sua vez, utilizava-se de algumas estratégias para descobrir quem estava errando. Ele podia, por exemplo, compartimentar a orquestra, pedindo que apenas dois naipes tocassem juntos, ou que um naipe tocasse sozinho. Quanto maior a divisão da orquestra, mais pressão acabava sendo depositada sobre os músicos. Com cada vez menos instrumentos sendo requisitados, era como se tudo ficasse mais transparente, e os instrumentistas chegavam a um ponto em que não conseguiam mais se ocultar na massa sonora. Nesses momentos, sentiam-se na *obrigação* de acertar, caso contrário não haveria como disfarçar sua incompetência nem se eximir da culpa pelo erro.

5. Por que o trabalho na orquestra funcionava?

Uma das questões com as quais logo me deparei no trabalho de campo tinha a ver com o fato da orquestra, apesar de todas as dificuldades e obstáculos observados nos ensaios, no fim e ao cabo conseguir desempenhar bem suas funções e objetivos. Isso me levou, aos poucos, a questionar não apenas *como* o trabalho na orquestra era realizado, mas *por que* ele de fato funcionava. Cheguei à conclusão de que havia pelo menos quatro fatores que faziam com que tudo aquilo fosse possível e, mais que isso, que fosse feito com *qualidade*.

O primeiro fator tinha a ver com o fato de os músicos estarem ali a trabalho. Existia um compromisso formal para que eles tocassem bem as músicas, o que significava uma busca por uma *excelência* na interpretação das obras. Era isso que se esperava deles, pois um trabalho mal feito não seria aceitável. O segundo é o fator econômico: o fato de

aqueles profissionais serem pagos para desempenhar a função de músicos os obrigava a se empenharem da melhor forma possível, pois o dinheiro criava um compromisso no sentido de que o serviço devia ser bem prestado.

Como terceiro elemento, havia o respeito que os músicos tinham com relação às obras musicais, uma deferência que era tanto maior quanto mais conhecida ou prestigiada fosse a obra ou o compositor que a tivesse criado. O músico sentia-se na obrigação de oferecer uma interpretação bem feita, pois era preciso, em alguma medida, honrar a música que estivesse sendo tocada. Nettl (2003, p. 5) comenta sobre a percepção que os músicos eruditos têm a respeito dos grandes compositores da música clássica (Bach, Beethoven, Mozart, Brahms etc.), que são percebidos como "deuses". Não se pode macular a obra dos deuses: portanto, é necessário empenhar-se o melhor possível para dar vida às criações dos grandes mestres.

Por fim, o quarto fator era a questão das hierarquias que estruturavam a OCTSP. Os músicos da orquestra (tal como ocorre em outros grupos do mesmo tipo) possuíam cargos com importâncias distintas – havia músicos de fila, líderes de naipe, *spalla* e maestro – e toda essa estrutura coletiva de poder fazia com que aqueles localizados nos postos mais baixos precisassem respeitar e, em certo sentido, obedecer aos que estavam em posições mais elevadas (BECKER, 2008 e 2010, também abordou o tema das hierarquias entre categorias de músicos).

6. A dinâmica dos ensaios e das apresentações

A fim de detalhar brevemente como ocorriam os ensaios e apresentações da OCTSP, trago como exemplo os concertos da série Concertos Oficiais, que correspondiam às apresentações mais exigentes do ponto de vista de empenho musical e esforço de trabalho. Para cada apresentação desta série, normalmente realizavam-se sete ensaios. A dinâmica de cada ensaio variava conforme ele estivesse mais próximo ou distante da data da apresentação. Para fins analíticos, os sete ensaios poderiam ser divididos em três categorias: os *iniciais* (os dois ou três primeiros), os *intermediários* (aqueles que iam do terceiro ou quarto encontro até o quinto ou sexto) e os *finais* (o sexto e o sétimo)[7].

Os ensaios *iniciais* tendiam a ser mais experimentais – eram momentos nos quais os músicos e o maestro entravam em contato, pela primeira vez de forma coletiva, com as

peças musicais. Eram ensaios truncados, nos quais ocorriam muitas interrupções e diálogos sobre que rumos a interpretação musical deveria seguir. Questões mais básicas, racionais e objetivas eram sempre resolvidas nesses primeiros encontros. Nos ensaios *intermediários*, por sua vez, os músicos começavam a testar diferentes possibilidades expressivas, e a interpretação musical sofisticava-se. Nesse estágio, os músicos já esboçavam mais familiaridade com as obras.

Com a data do concerto se aproximando, a pressão sobre todos aumentava. Nos ensaios *finais*, não se esperava que houvesse mais nenhum tipo de teste, pois o momento era para consolidar o trabalho já realizado. Aqui, a interpretação musical tinha como foco aspectos mais tênues, que correspondiam ao "tempero final da receita". Era isso que agregava *valor* à performance, pois um bom ouvinte perceberia as diferenças entre uma música simplesmente tocada de modo correto daquela carregada de *refinamento interpretativo*.

Todavia, apesar de todo o empenho, parecia que tanto os músicos quanto o maestro nunca estavam plenamente satisfeitos com os resultados alcançados, pois percebiam que sempre era possível ter feito melhor. Isso é algo inerente à própria atividade musical, na qual sempre se pode *retocar* um pouco mais, *incrementar* a interpretação etc. Em certo sentido, este é um trabalho ingrato no qual o indivíduo nunca "chega lá". Contudo, os músicos de orquestra devem aprender a lidar com prazos e datas e, estando num nível bom ou não, as obras precisam ser apresentadas no dia do concerto. É preciso conviver, a todo o momento, com tais limites temporais.

7. A música enquanto atividade prática

A atuação do músico de orquestra pode ser pensada em duas etapas distintas, mas não desvinculadas: o momento do *estudo* (o estudo individual, feito isoladamente pelo músico em casa, e o coletivo, correspondente aos ensaios da orquestra) e o momento da *apresentação*. A necessidade que o músico tem de se organizar para poder vencer satisfatoriamente todas essas demandas artísticas por vezes choca-se com a flexibilidade observada em sua atuação profissional. Por estarem sob um regime de trabalho flexível (BARTZ; OLIVEN, 2019), muitas vezes desempenhando vários serviços e projetos musicais de forma concomitante (aulas, ensaios com outros grupos, recitais etc.), e tendo uma rotina de trabalho bastante instável (MENGER, 1999 e 2005), muitas vezes é difícil, para os

instrumentistas, estruturar seus compromissos de modo que seja possível reservar horários regulares para o estudo junto ao instrumento.

A fim de manter um nível profissional de atuação, tal como exigido pelas orquestras, os músicos constantemente tentavam encontrar brechas em suas agendas de compromissos, de modo que, minimamente, conseguissem dar conta do estudo do repertório orquestral. Grande parte dos instrumentistas afirmou que costumava estudar uma média de duas horas e meia a três por dia. Para a maioria dos entrevistados, contudo, o estudo no instrumento não costumava ser algo passível de muito planejamento.

Diante de tantas inconstâncias, observei algumas estratégias de otimização do pouco tempo livre. Muitas vezes, os músicos precisavam aproveitar o melhor possível as poucas horas ociosas durante o dia, pois sempre havia o risco de não conseguir vencer todas as exigências do trabalho. Assim, os instrumentistas, ao estudar, normalmente concentravam-se nos trechos musicais mais complicados – não havia porque perder minutos preciosos com as partes mais fáceis. O foco do estudo, portanto, era sempre sobre aquilo que *realmente* precisava de atenção.

Se o músico estava próximo do seu instrumento, qualquer instante podia ser propício para o estudo. Um intervalo entre uma aula e outra, meia hora de ócio depois do almoço ou mesmo o intervalo de quinze minutos no meio do ensaio da orquestra já podiam ser suficientes para a obtenção de algum avanço técnico e musical. Desse modo, observa-se como o estudo, ao precisar adequar-se a rotinas de trabalho muito elásticas, acabava se tornando também bastante *maleável*, isto é, adaptado às circunstâncias do dia a dia de cada artista.

8. Considerações finais

Esta pesquisa etnográfica, ao alinhar-se com outras investigações já realizadas com músicos de orquestra (LEHMANN, 2002; PICHONERI, 2005 e 2011; SEGNINI, 2011 e 2014; TEPERMAN, 2016), baseou-se no acompanhamento dos ensaios e concertos da Orquestra de Câmara Theatro São Pedro (OCTSP), de Porto Alegre. O trabalho de campo, bem como as entrevistas, permitiram compreender como se desenvolvia a atividade do grupo (tanto nos ensaios quanto nas apresentações) e a atuação profissional dos próprios músicos.

Para finalizar, é importante relembrar o quanto o trabalho desses músicos era marcado pela *disciplina*, o que acabava se refletindo numa espécie de "espírito coletivo": na orquestra, todos sabiam que precisavam desempenhar bem sua parte para que o *todo* funcionasse adequadamente. A pesquisa permitiu ainda a compreensão de algo atrelado a isso, ou seja, uma dinâmica específica desse tipo de trabalho: as ações dos indivíduos, no âmbito da orquestra, são sempre passíveis de observação e controle constante por parte de todos os envolvidos, o que faz com que exista muito pouca *privacidade* no desempenho das atividades profissionais. Observa-se, portanto, um clima de permanente *avaliação*, o que, em termos artísticos, é positivo, na medida em que eleva a qualidade do produto musical; entretanto, em termos psicológicos individuais, essa situação não raro é percebida como negativa, visto que vários músicos relataram nas entrevistas que seu trabalho era *estressante*. Essa pressão pela excelência no desempenho musical, como mostrado, originava-se de várias fontes (fatores econômicos, geracionais, hierárquicos, compromissos simbólicos e temporais etc.), o que é revelador de certas particularidades da atividade do músico de orquestra frente a outras formas de atuação musical e mesmo diante de outras atividades profissionais, nas quais tais exigências podem ser bem mais brandas.

Como última observação, é relevante esclarecer que as informações aqui apresentadas refletem um caso particular (a atuação profissional dos membros da OCTSP), mas que os dados expostos podem servir como um modelo para o estudo de outros grupos musicais ou outros contextos coletivos de trabalho que se assemelham àquele encontrado nas orquestras.

9. Referências bibliográficas

BARTZ, G. F.; OLIVEN, R. G. Como o trabalho flexível afeta os músicos eruditos? O caso da Orquestra de Câmara Theatro São Pedro de Porto Alegre. *Sociologia & Antropologia*, Rio de Janeiro, v. 9, n. 1, p. 135-158, 2019.

BECKER, H. S. *Outsiders*: estudos de sociologia do desvio. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

BECKER, H. S. *Mundos da arte*. Lisboa: Livros Horizonte, 2010.

KARPOWICZ, A. P. Gestão econômica da criatividade: a influência dos ambientes organizacionais de orquestras sobre o trabalho dos músicos eruditos. 37º Encontro Anual da ANPOCS, Águas de Lindóia/SP, 2013.

KARPOWICZ, A. P. Ensaios Abertos: estudo sobre a gestão econômica da criatividade em ambientes organizacionais de orquestras no contexto da economia criativa. 189f. Dissertação (Mestrado em Sociologia), Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014.

LEHMANN, B. O avesso da harmonia. *Debates – Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, UNIRIO*. Rio de Janeiro, n. 2, p. 73-102, 1998.

LEHMANN, B. *L'orchestre dans tous sés éclats*: ethnographie des formations symphoniques. Paris: Éditions La Découverte, 2002.

MENGER, P.-M. Artistic Labor Markets and Careers. *Annual Review of Sociology*, Estados Unidos, v. 25, p. 541-574, 1999.

MENGER, P.-M. *Retrato do artista enquanto trabalhador*: metamorfoses do capitalismo. Lisboa: Roma Editora, 2005.

NETTL, Bruno. Reflexiones sobre el siglo XX: el estudio de los "Otros" y de nosotros como etnomusicólogos. *Trans – Revista Transcultural de Música*, Espanha, v. 7, 2003.

PICHONERI, D. F. M. Músicos de orquestra: um estudo sobre educação e trabalho no campo das artes. 128f. Dissertação (Mestrado em Educação), Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005.

PICHONERI, D. F. M. Relações de trabalho em música: a desestabilização da harmonia. 235f. Tese (Doutorado em Educação), Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2011.

SCHECHNER, R. O que é performance?. *O Percevejo – Revista de Teatro, Crítica e Estética*, Rio de Janeiro, ano 11, n. 12, p. 25-50, 2003.

SEGNINI, L. R. P. O que permanece quando tudo muda? Precariedade e vulnerabilidade do trabalho na perspectiva sociológica. *Caderno CRH*, Salvador, v. 24, n. esp. 1, p. 69-86, 2011.

SEGNINI, L. R. P. Os músicos e seu trabalho: diferenças de gênero e raça. *Tempo Social – Revista de Sociologia da USP*, São Paulo, v. 26, n. 1, p. 75-86, 2014.

TEPERMAN, R. I. Concerto e desconcerto: um estudo antropológico sobre a OSESP na inauguração da Sala São Paulo. 346f. Tese (Doutorado em Antropologia), Departamento de Antropologia, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

Notas

[1] O número de integrantes variava de acordo com as circunstâncias de cada espetáculo. Não existia um grupo fechado de instrumentistas, ainda que na prática fosse possível observar certas regularidades: havia músicos que tinham uma atuação mais permanente no grupo e outros com vínculos mais esporádicos. A variação no número de músicos também decorria do investimento financeiro disponível para cada concerto (o que permitia contratar mais ou menos instrumentistas) e das próprias exigências dos repertórios apresentados (pois havia obras que demandavam certos instrumentos e outros não).

[2] Havia os Concertos Oficiais, que primavam pela música erudita, apresentando obras que abarcavam do período barroco ao século XXI; os Concertos Banrisul para Juventude, que eram concertos didáticos, mistura de aula e espetáculo, que tinham como meta a divulgação da música orquestral para estudantes de escolas públicas do Ensino Fundamental; e os Concertos Dominicais, que tinham a proposta de integrar a música erudita com a música popular brasileira, por meio de arranjos e releituras orquestrais.

[3] Esperava-se que os músicos chegassem ao local do ensaio um pouco antes do horário combinado para seu início, pois assim eles tinham tempo de se preparar adequadamente (conferindo as partituras, repassando algum trecho mais difícil etc.).

[4] As conversas mais longas podiam ser feitas antes ou depois dos ensaios, nunca durante os mesmos. Às vezes, os 15 minutos do intervalo também eram aproveitados pelos músicos para decidir certos aspectos referentes à interpretação musical das peças.

[5] Os músicos resumiam essa ideia dizendo que "uma boa orquestra deve soar como um único instrumento".

[6] Não quero, com isso, afirmar que o conceito de *performance* deva ser apartado de qualquer ideia de *espontaneidade*; contudo, priorizo aqui a noção de *performance* como uma ação que possui sempre algum grau de *planejamento* e *intenção*.

[7] Essa classificação não tem a intenção de ser exata, servindo apenas para dar uma ideia do tipo de trabalho que se efetuava no decorrer dos dias, e para demonstrar como o produto artístico final era construído e modelado a cada dia que passava.

Cochichando de Pixinguinha: influências e contrastes em três gravações

Guilherme Augusto Lamas de Oliveira
Universidade Estadual de Campinas
guilamas@yahoo.com

Renan Moretti Bertho
Universidade Estadual de Campinas
renanbertho@gmail.com

Resumo: No presente artigo analisamos 3 gravações da música *Cochichando* – composta por Pixinguinha em 1944 – duas gravações feitas em estúdio (Paulinho da Viola, 1976 e Humberto Araújo, 2004) e uma gravação etnográfica realizada durante uma roda de choro em 2018. Nosso objetivo é compreender possíveis relações entre os três exemplos, identificando de quais maneiras informações sonoras presentes em duas gravações de estúdio se conectam aos padrões, sonoridades e características do campo da música ao vivo.

Palavras-chave: Choro. Música gravada. Música ao vivo.

***Cochichando* from Pixinguinha: influences and contrasts in three recordings**

Abstract: In this article we analyze 3 recordings of the music *Cochichando* – made by Pixinguinha in 1944 – two studio recordings (Paulinho da Viola, 1976 and Humberto Araújo, 2004) and an ethnographic recording performed during a *roda de choro* in 2018. Our aim is to understand possible relationships between the three recordings, identifying in what ways the field of recorded music (as proposed by Thomas Turino, 2008) is connected to the standards, sounds and characteristics of the live music field.

Keywords: Choro. Recorded Music. Live Music.

1. Introdução

Cochichando é o nome de uma música composta por Pixinguinha (Alfredo da Rocha Vianna Júnior) em 1944[1], posteriormente teve letra escrita por Alberto Ribeiro e João de Barro (Braguinha). Trata-se de um choro com marcação binária, constituído de três partes com 16 compassos cada uma. Partindo de observações empíricas e de relatos etnográficos construídos durante trabalho de campo, constatamos que *Cochichando* é um choro recorrente no repertório das rodas de choro no interior paulista[2]. Nesses espaços, geralmente ele é tocado na tonalidade de Ré menor em formato rondó (forma AA'BB'A''CC'A'''), isso significa que toda parte A é tocada em Ré menor, as partes B são performadas em Fá maior e as partes C em Ré maior. Convém ressaltar que Ré menor é uma tonalidade amplamente utilizada no

universo do choro. Um exemplo da pertinência dessa tonalidade pode ser observado nos três volumes do *Songbook Choro*, de Almir Chediak (2007). Entre as 303 músicas presentes nessa obra, encontramos 42 choros na tonalidade de Ré menor. Nesse escopo de análise, trata-se da tonalidade em modo menor com maior número de choros[3].

Entre CDs e LPs, apuramos um total de 38 discos com gravações de *Cochichando*[4]. Dentre essas gravações, uma em especial é significativa para o presente trabalho. Trata-se da faixa 5 do álbum *Memórias Chorando* do músico e compositor Paulinho da Viola, gravado pela EMI em 1976. O pano de fundo dessa gravação nos leva a um momento importante da história do choro: o movimento de revitalização ou renascimento. Esse movimento foi um conjunto de ações de músicos, intelectuais, jornalistas e entusiastas que tinham como objetivo dialogar com a lógica de mercado para dar visibilidade e reconhecimento ao gênero. Como resultado desses esforços, podemos destacar a publicação de *songbooks,* a fundação de clubes do choro, a valorização de grupos "esquecidos", as gravações de discos inéditos, os relançamentos de LPs que estavam fora de catálogo e a garantia de espaço na mídia mais importante da época: a televisão (SOUSA, 2009, p. 31-36). Tamara Livingston, por sua vez, considera Paulinho da Viola um dos grandes responsáveis pela revitalização do choro. A autora relembra o show *Sarau*, realizado 1973. Nesse show, Paulinho da Viola, Sérgio Cabral e Hermínio Bello de Carvalho convidaram o grupo Época de Ouro para tocar. Com a excelente repercussão do show, Paulinho conseguiu "trazer de volta o choro como uma expressão do orgulho nacionalista" (LIVINGSTON, 1999, p. 70).

Mais de 30 anos se passaram quando, em 2004, o instrumentista e arranjador Humberto Araújo decide gravar *Cochichando* – faixa 4 do álbum *Choro Criolo*, gravadora Fina Flor. Nessa versão temos a predominância de um arranjo com elementos contemporâneos (como acordes dissonantes e frases com notas de extensão dos acordes), bem como sessões destinadas a improvisação. Diante dessas características, entendemos que a versão de Humberto Araújo funciona como uma referência para pensarmos as mudanças estéticas, sonoras e tecnológicas que ocorreram entre a década de 1970 e os anos 2000. Ambas as gravações são testemunhos das suas respectivas épocas e se tornaram muito conhecidas no universo do choro.

Além dessas duas versões, o presente trabalho utiliza uma gravação etnográfica na qual *Cochichando* é tocada durante uma roda de choro realizada em um bar na cidade de Campinas[5]. Com isso, nosso objetivo é compreender possíveis relações entre os três exemplos, identificando de quais maneiras informações sonoras presentes em duas gravações de estúdio se conectam aos padrões, sonoridades e características da música performada ao vivo.

2. Tensões e relações entre o gravado e o ao vivo

Em *Music as social life,* Thomas Turino (2008) empresta o conceito de campo social, cunhado por Pierre Bourdieu, para se referir ao "domínio específico de uma atividade, definido pelo propósito e pelos objetivos desta atividade tanto quanto por valores, relações de poder e tipos de capital" (ibidem, p. 26). Assim, são propostas duas categorias para pensar os campos sociais de atuação musical: música em tempo real (subdividida em performance apresentacional e performance participativa) e processos de gravação (subdivididos em música de alta-fidelidade e música artística de estúdio)[6]. Posteriormente, em *Participatory performance and the authentic of place in old-time music* (2018), Turino observa como as gravações de *old-time string bands* – grupos que tocam *old-time music*, um tipo de música folclórica norte-americana – influenciaram, e continuam a influenciar, o campo social da música em tempo real. Convém observar que, originalmente a *old-time music* era informal e participativa, porém, com o passar dos anos, sofreu um gradativo processo de transformação e de adaptação até se tornar o que conhecemos hoje como *bluegrass* (TURINO, 2018, p. 20-21). Trata-se de uma adaptação de um conteúdo historicamente participativo para um formato comercialmente apresentacional. Neste processo, observamos a eclosão de características como o profissionalismo e a formalidade, ambas essenciais para assegurar a alta-fidelidade e a qualidade dos produtos fonográficos. Os desdobramentos sonoros foram inevitáveis: "As texturas e os timbres se tornaram mais transparentes. As formas ficaram fechadas e arranjadas" (ibidem, p. 20). Neste ponto, notamos que semelhante processo ocorreu com o choro no Brasil, como nos fala Virgínia Bessa: "O típico foi, assim, paulatinamente substituído pelo moderno – que já não era mais associado às tecnologias miraculosas, ao primitivo ou à última moda, como nos frenéticos anos 1920, e sim ao sofisticado ao cosmopolita, ao internacional" (BESSA, 2010, p. 236).

Turino analisa ainda como a *old-time music* articulou questões de produção industrial, localidade e discursos sobre autenticidade. Para tanto são observados os percursos históricos dos grupos revivalistas nos anos 50 e a posterior difusão nacional de gravações antológicas, durante as décadas de 70 e 80, que serviram como base para criação de um repertório canônico (ibidem, p. 22-24). Este fato nos mostra a proximidade entre os movimentos de revitalização musical e a indústria fonográfica. Semelhante hipótese é adotada por Tamara Livingston ao investigar movimentos de revitalização musical nos EUA, na América Latina e na Europa. Segundo a autora, os participantes desses movimentos baseiam-se em informantes ou em fontes históricas nas quais confiam para formular um repertório. Neste contexto, as gravações seriam como bases para compreensão de parâmetros estéticos. Nas palavras da autora: "Isto [o conteúdo das gravações] é transformado na 'essência' do estilo que é então usado para julgar as performances revivalistas posteriores" (LIVINGSTON, 1999, p. 71). Neste ponto, emerge uma questão pertinente ao presente trabalho: como distinguir a totalidade de informações sonoras, culturais e históricas presentes em uma gravação e sua subsequente "essência"? Ou ainda, quais elementos musicais estéticos e sonoros podem conectar o campo da música gravada ao campo da performance ao vivo?

Enquanto músicas gravadas por intermédio da indústria fonográfica despertam questões desta natureza, gravações realizadas durante trabalho de campo proporcionam reflexões de outra ordem, pois documentam parte da experiência etnográfica vivenciada ao vivo. Sendo assim, muitas vezes essas experiências podem ser testemunho de um processo de transformação do participativo em apresentacional (como teorizado anteriormente por Turino), ou ainda conter traços e parâmetros da essência sonora de uma determinada referência canônica (tal qual apresentado por Livingston). Diante destas possibilidades, convém destacar que a gravação etnográfica presente neste texto está metodologicamente ancorada na noção antropológica de reflexividade. Em diálogo com Charlotte Aull Davies (1999), temos um processo de autorreferência, um constante voltar-se para si mesmo (ibidem, p. 4). Em suma, diferente de uma metodologia pautada exclusivamente em observação participante, o uso da reflexividade visa conduzir trabalho de campo rumo a uma autoetnografia, visto que ambos os autores são *insiders* das rodas de choro pesquisadas,

vivenciando o cotidiano destas manifestações enquanto artistas engajados e participando das mesmas enquanto instrumentistas.

3. Transcrições, análises e considerações

Nesse tópico serão realizadas análises baseadas em transcrições das três gravações de *Cochichando* mencionadas anteriormente. As fichas técnicas das gravações encontram-se na seguinte tabela:

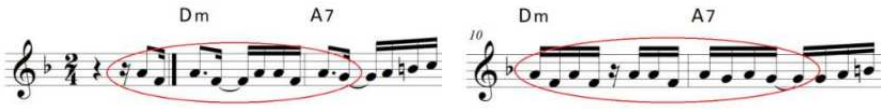
	Paulinho da Viola (1976)	**Humberto Araújo (2004)**	**Roda de choro (2018)**[7]
Músicos / Instrumentos	Paulinho da Viola / Cavaco	Humberto Araújo / Flauta	Renato / Flauta
	Copinha / Flauta	Henrique Cazes / Cavaco	Lucas / Bandolim
	Cesar Faria / Violão	Carlinhos 7 Cordas / Violão 7	Gustavo / Bandolim
	Hércules P. Nunes / Ganzá	Cláudio Jorge / Violão 6	Elton / Cavaco
	Chaplin / Agogô	Beto Cazes / Pandeiro e Derbak	Rogério / Violão 6
	Jorginho do Pandeiro / Pandeiro	Marcelinho Moreira / Repique de mão e tamborim	Marcos / Violão 7
Forma e instrumento solista	A – Cavaco	A – Flauta / improviso	A – Bandolim
	A' – Flauta	A' – Cavaco / improviso	A' – Flauta
	B – Cavaco	B – Flauta	B – Cavaco
	B' – Flauta	B' – Cavaco/ tema	B' – Flauta
	A" – Flauta e Cavaco	A" – Flauta	A" – Bandolim
	C – Cavaco	C – flauta / improviso	C – Cavaco
	C' – Flauta	C' – flauta / improviso	C' – Bandolim / Improviso
	A"' – Cavaco	C'' – flauta / improviso	C" – Flauta / Improviso
		C''' – flauta / improviso	A"' – Bandolim

Tabela 1: Ficha técnica de três gravações de *Cochichando.*

Partindo dessas gravações, constatamos que melodias, improvisos e acompanhamentos são construídos com notas de arpejo em tempo forte, utilizando ainda notas de passagem para reforçar o desenho melódico. Apenas em alguns trechos da gravação do músico Humberto Araújo, notamos que, em vez de utilizar arpejos e nota de passagem, foi utilizado o modelo conhecido como escala-acorde[8]. Mesmo com variações rítmicas e variações de notas, observamos que as melodias seguem a lógica de um contorno melódico em comum. Essas informações podem ser conferidas nas transcrições das primeiras partes de cada gravação, presentes no anexo deste texto.

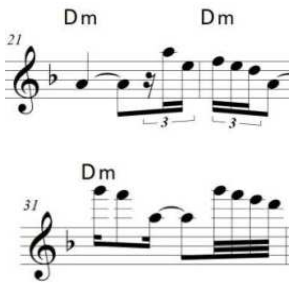
Outro ponto pertinente às discussões é a influência do andamento na gravação. Enquanto andamentos rápidos enfatizam questões técnicas e virtuosísticas, andamentos mais lentos possibilitam variações timbrísticas, melodias sincopadas e um maior uso de

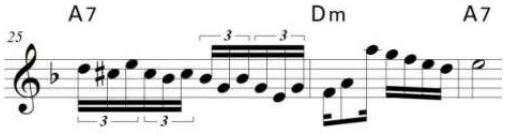
ornamentos. Na gravação de Paulinho da Viola, por exemplo, notamos que as melodias são, em sua maioria, sincopadas e o andamento é de aproximadamente 77bpm, o que é consideravelmente mais lento se comparado às outras gravações (aproximadamente 100bpm, no caso da gravação do Humberto Araújo e 87bpm para o registro feito nas rodas). O andamento mais lento adotado por Paulinho possibilita a criação de variações melódicas mais expressivas e com maior número de notas. É o caso da melodia apresentada no compasso 10, que seria a reexposição do tema apresentado inicialmente no compasso 1. Neste exemplo, as mesmas notas são mantidas, porém com variações rítmicas:



Figuras 1 e 2: Variação rítmica.

Já no A', temos a melodia interpretada pelo flautista Copinha e algumas melodias que podem ser tidas como improvisos ou mesmo variações dos contornos melódicos apresentados anteriormente por Paulinho (c: 21, 25, 31).





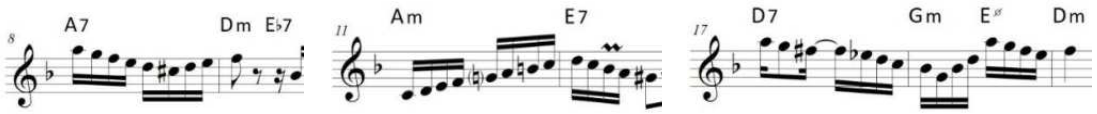
Figuras 3, 4 e 5: Improvisos/variações.

Notamos ainda que há uma acentuada interação sonora entre os solistas, ou seja, mesmo nos momentos em que se destaca o solista principal, há a presença do outro solista em segundo plano realizando contracantos. Destacamos que este modelo de interação é frequente em rodas de choro com mais de um solista.

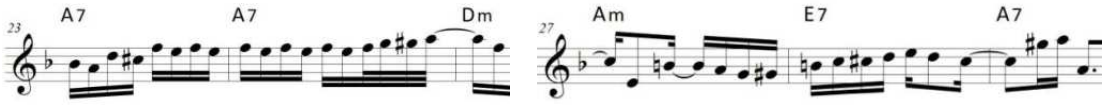
Já na gravação de *Cochichando* do músico Humberto Araújo, percebemos a grande quantidade de improvisos. Ao observar a sua forma (tabela 1) nota-se a presença de

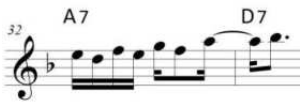
4 partes Cs destinadas ao improviso de flauta. Neste momento são observadas citações de salsa, ou mesmo do Hino Nacional. Diferente da versão apresentada por Paulinho da Viola, temos aqui a exploração de um caráter virtuosístico voltado para improvisação. A gravação inicia com o cavaco tocando os quatro últimos compassos da parte A, como se fosse uma introdução. Esta situação nos dá a entender que a música já havia começado mesmo antes de ser gravada, como se houvessem compassos anteriores à frase do cavaco. Podemos pensar em uma aproximação estilística entre o conteúdo desta pequena introdução e a gravação de Paulinho, o que nos permitiria um paralelo simbólico entre ambas: Paulinho termina e Humberto começa.

Após esse momento inicial, o primeiro A é tocado pelo flautista Humberto Araújo e é seguido do A' tocado pelo cavaquinista Henrique Cazes. Nota-se que são realizados improvisos nessas duas primeiras partes, e que os contornos melódicos são próximos à versão apresentada por Paulinho (ver transcrições anexas). Outro fator importante a se observar é que não há interação entre os solistas, ou seja, em cada momento o solo é destinado a apenas um intérprete. Os improvisos são feitos com notas de arpejo em tempo forte e frases que facilitam interpretações idiomáticas de cada instrumento, como é o caso das frases em grau conjunto tocadas pela flauta (c: 8, 11 e 17) e pelo cavaquinho (os compassos 23, 27 e 32), em que são recorrentes os saltos entre as cordas e o uso de cordas soltas.



Figuras 6, 7 e 8: Idiomatismos da flauta.





Figuras 9, 10 e 11: Idiomatismos do cavaco.

Com relação à harmonia, observamos que o SubV7 (Eb7), foi tocado no compasso 9 do primeiro A, já no A' essa progressão harmônica não apareceu (c: 25). Nota-se que, no primeiro momento foi tocada uma colcheia seguida de pausa na melodia; já no A' o cavaco continuou o improviso utilizando semicolcheias. Em outras palavras, o uso do Eb7 ocorreu apenas no momento em que houve pausa da melodia. Tal variação harmônica é decorrente tanto do sentido melódico enfatizado pelo cavaco quanto da instrumentação disponível, dado que neste momento o cavaco não poderia fazer o acorde, pois estava improvisando.

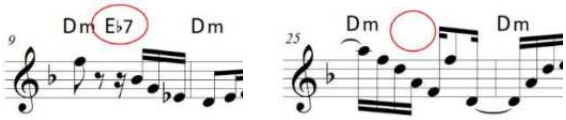


Figura 12: SubV7.

Variações desta natureza, que levam em conta a presença da instrumentação disponível no momento da performance, posteriormente se adaptando a esta instrumentação, são frequentes nas rodas de choro.

Em relação à gravação etnográfica feita na roda de choro, observamos que no solo de Lucas (primeiro A) ficam claras similaridades com a interpretação de Jacob do Bandolim. Este fato é comprovado pelo uso de melodias sincopadas (c: 5 e c: 10); melodias pontuadas (c: 4 e 8); antecipações (c: 7 e 17), ornamentos/apojatura (c: 4, 7 e 15).

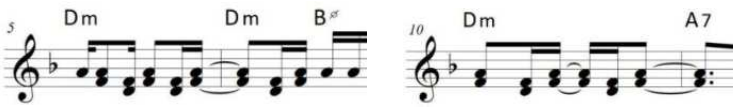


Figura 13: Síncopas.

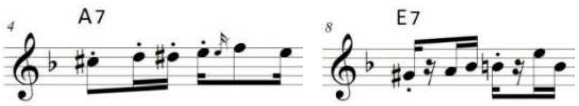


Figura 14: Pontuada.

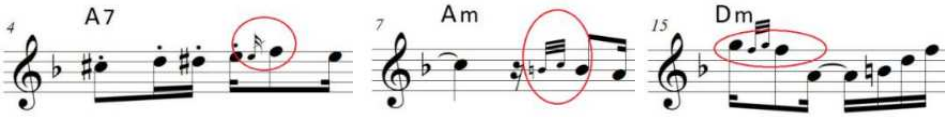
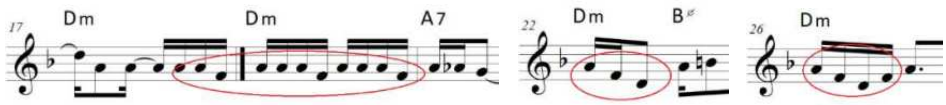


Figura 15: Ornamentos.

Todos esses recursos estão presentes na obra de Jacob e ficam evidentes em sua célebre gravação de *Cochichando,* realizada em 1957 pela RCA Victor. Assim, acreditamos que a influência do material fonográfico na música ao vivo constitui-se por elementos provenientes da obra de vários intérpretes. Ou seja, nem só de Paulinho da Viola e de Humberto Araújo são feitos os referenciais fonográficos de uma roda de choro.

No segundo A, observa-se que, logo no primeiro compasso ocorreram variações rítmicas com as mesmas notas da melodia (c: 18, 22 e 26). Neste ponto, observamos uma relação com a proposta ritmo/melódica presente nas variações feitas por Paulinho da Viola e Copinha (figuras 1 a 5). Seguindo a análise da melodia, são usadas poucas sincopas e antecipações, as apojaturas apareceram no compasso 23. A partir do compasso 24 a melodia é tocada uma oitava acima e a última nota é tocada no tempo (c: 33).



Figuras 16,17 e 18: Variações rítmicas.

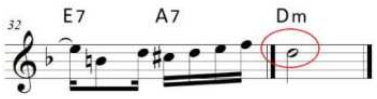


Figura 19: Finalização no tempo.

No 2º tempo do compasso 30, a melodia foi tocada com mesma rítmica do cavaquinho. Importante observar que esse fato aconteceu de maneira espontânea, sem ser

combinado previamente, reforçando assim as constantes interações que ocorrem em uma roda de choro. Harmonicamente, destacamos que no compasso 21 foi tocado o SubV7 (Eb7), função que constantemente aparece em rodas de choro e também apareceu na gravação de Humberto Araújo. Em anexo, encontram-se transcrições das partes As de cada música analisada, para que o leitor possa observar as características de uma maneira mais ampla, possibilitando maior aprofundamento do tema.

4. Considerações finais

Muitas das questões observadas por Thomas Turino na *old-time music* encontram correspondência no choro. Tanto uma quanto a outra articulam discursos sobre autenticidade, partilham semelhantes desdobramentos históricos e possuem um repertório canônico baseado fundamentalmente em referenciais fonográficos. Em paralelo com estas discussões, acreditamos que as gravações analisadas neste trabalho representam três diferentes períodos no universo do choro: o revivamento (representado pelo *Cochichando* de Paulinho da Viola), a modernização (impressa no *Cochichando* de Humberto Araújo) e a crescente onde de estudos acadêmicos, que focalizam aspectos teóricos, metodológicos e práticos deste universo (seria este o caso da gravação etnográfica). Mais do que demonstrar a simples influência das duas primeiras na terceira, buscamos situações onde elas se conectam de maneira singular e subjetiva: a escolha dos andamentos e suas consequências; as interações entre diferentes solistas (bem como outros processos interacionais); a presença – ou não – de um acorde e as possibilidades de variação rítmica, melódica e harmônica. Assim, concluímos que a relação entre o campo da música gravada e o campo da música ao vivo é dinâmica e fluida, sendo constantemente reconstruída a partir de influências diversas e contrastes ocasionais. Por estas razões, acreditamos que análise de *Cochichando,* um choro amplamente difundido, apresenta questões importantes para compreendermos como o universo das rodas se relaciona com o universo dos discos.

5. Referências bibliográficas

BESSA, V. A. *A escuta singular de Pixinguinha*: história e música popular no Brasil nos anos 1920 e 1930. São Paulo: Alameda, 2010.

BERTHO, R. M. Academia do choro: performance e fazer musical na roda. Dissertação (Mestrado em Música), Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2015.

CHEDIAK, A. Choro – Vol. 1: Songbook. Organizado por M. SÈVE, R. SOUZA e DININHO. Rio de Janeiro: Editora Lumiar, 2007.

DAVIES, C. A. *Reflexive ethnography*: a guide to researching selves and others. London; New York: Routledge, 1999.

LIVINGSTON, T. E. Music Revivals: towards a general theory. *Ethnomusicology*, v. 43, n. 1, p. 66-85, 1999.

SOUSA, M. B. T. R. N. O Clube do Choro de São Paulo: arquivo e memória da música popular na década de 1970. Dissertação (Mestrado em Música), Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2009.

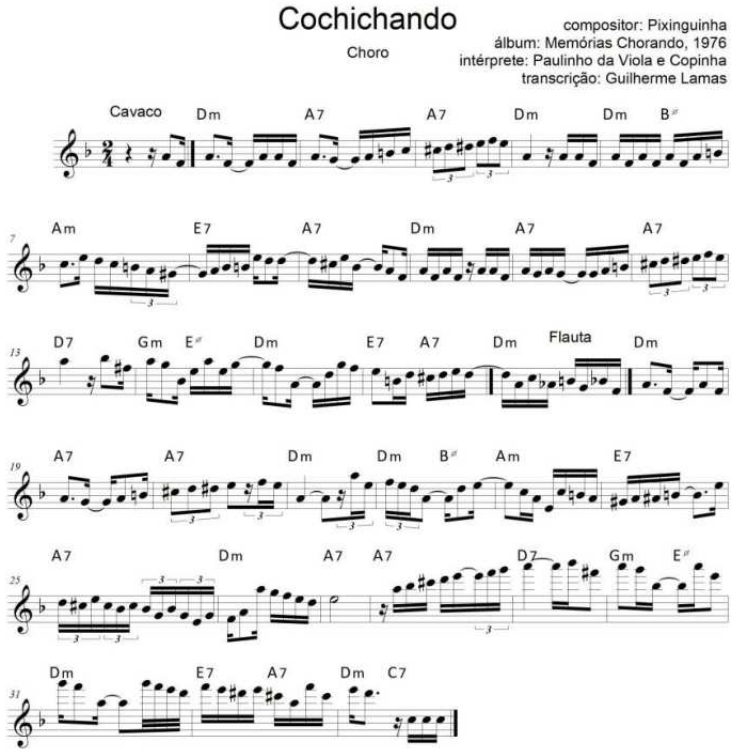
ROBBEN, A. C. G. M.; SLUKA, J. A. *Ethnographic fieldwork:* an anthropological reader. Malden: Blackwell, 2007.

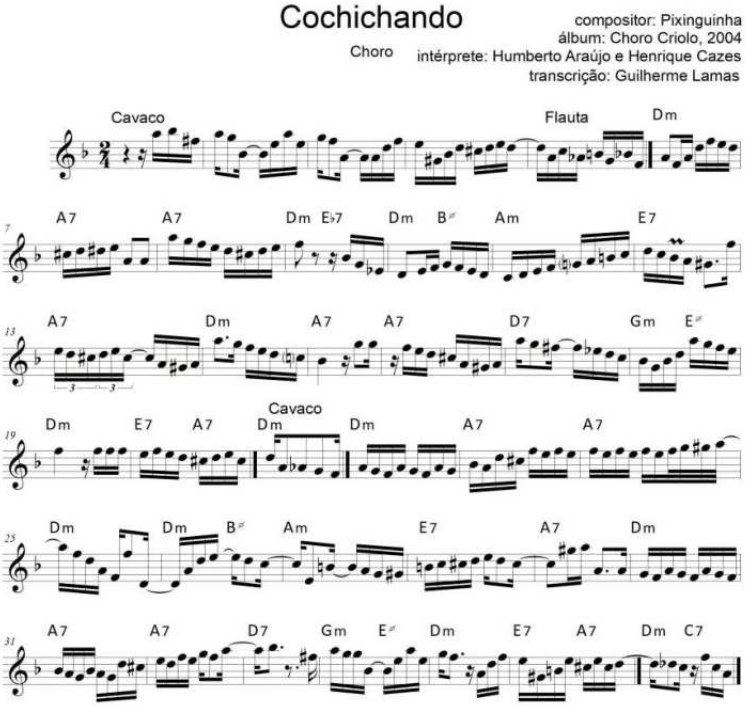
TURINO, T. *Music as social life*: the politics of participation. Chicago: University of Chicago Press, 2008.

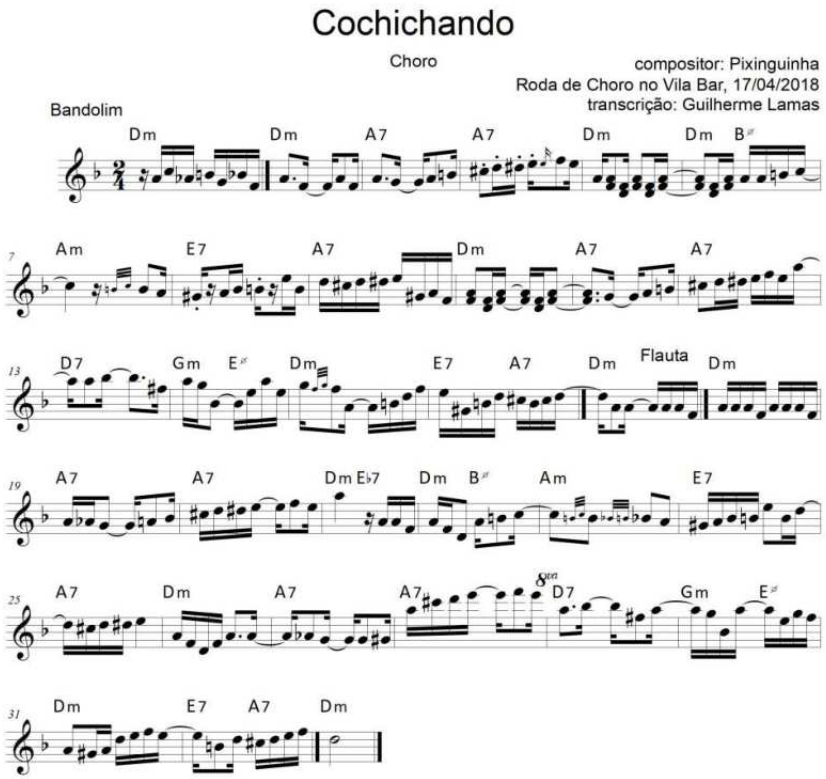
TURINO, T. Participatory performance and the authentic of place in old-time music. In: REILY, S. A.; BRUCHER, K. (Orgs.) . *The Routledge Companion to the Study of Local Musicking*. 1. ed. Nova Iorque: Taylor & Francis, 2018.

Sites:
<http://antigo.acordacultura.org.br/herois/heroi/pixinguinha>. Acesso: 29/1/2019.
<http://www.discosdobrasil.com.br/discosdobrasil/consulta/detalhe.php?Id_Musica=MU007553>. Acesso: 30/01/2019.

6. Anexos


Cochichando
Choro
compositor: Pixinguinha
álbum: Memórias Chorando, 1976
intérprete: Paulinho da Viola e Copinha
transcrição: Guilherme Lamas
Cavaco
Flauta


Cochichando
Choro
compositor: Pixinguinha
álbum: Choro Criolo, 2004
intérprete: Humberto Araújo e Henrique Cazes
transcrição: Guilherme Lamas
Cavaco
Flauta
Cavaco



Notas

[1] Fonte: <http://antigo.acordacultura.org.br/herois/heroi/pixinguinha>. Acesso: 29/1/2019.

[2] Por rodas de choro compreendemos espaços informais e espontâneos dedicados à performance musical onde o choro é (e sempre foi) praticado (BERTHO, 2015, p. 46). O trabalho de campo mencionado é parte da pesquisa de doutorado *Trilhas do choro: entre o participativo e o apresentacional nas rodas do interior paulista* realizada por Renan Bertho no Instituto de Artes da Unicamp, sob orientação da Profa. Dra. Lenita W. M. Nogueira e com apoio da FAPESP (n. do processo 2017/10363-4).

[3] Partindo desta breve análise, constatamos que a tonalidade de Ré menor fica atrás apenas de tonalidades em modo maior como Dó maior (53 músicas), Sol maior (47 músicas) e Fá maior (43 músicas).

[4]Este dado é fruto de uma pesquisa no site *Discos do Brasil*. Fonte: <http://www.discosdobrasil.com.br/discosdobrasil/consulta/detalhe.php?Id_Musica=MU007553>. Acesso: 30/1/2019.

[5] A gravação foi feita em 17 de abril de 2018 durante trabalho de campo da pesquisa mencionada anteriormente (nota [ii]). Para tal, foi utilizado um gravador portátil modelo ZOOM H6.

[6] Livre tradução dos originais *presentational performance*, *participatory performance*, *high fidelity music* e *studio audio art.*

[7] Nomes fictícios utilizados para preservar a identidade dos participantes, uma vez que nem todos autorizaram a publicação de seus respectivos nomes originais.

[8] Escala-acorde (CAGED), sistema de modelos baseado nas fôrmas dos acordes C (Dó), A (Lá), G (Sol), E (Mi) e D (Ré); terminologia recorrente nos aprofundamentos da música popular.

Reflexões a partir de quatro usos do adjá em dois terreiros de candomblé jeje

Heitor Zaghetto
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro
heitorzaghetto@gmail.com

Resumo: O presente trabalho aborda o uso do adjá, um sino utilizado ritualmente em dois terreiros de candomblé, o Zoogodô Bogun Bejí Hundó e o Humpame Kuban Bewa Lemin. Oferece, assim, uma breve descrição de seus usos e de sua função, levantando outros exemplos de seu emprego presentes na bibliografia etnomusicológica e apresentando duas questões acerca da sua utilização: a sua relação com a autoridade hierárquica e a aplicabilidade do conceito de música ao debater o mundo sonoro candomblecista.

Palavras-chave: Candomblé. Adjá. Som.

Reflections on four uses of the adjá in two *terreiros de candomblé jeje*

Abstract: The present text approaches the uses of the adjá, a bell used ritually in two *terreiros de candomblé*, called Zoogodô Bogun Bejí Hundó and Humpame Kuban Bewa Lemin. It offers, then, a brief description of its uses and function, relating them with other examples available in the ethnomusicological bibliography and arising two questions about its modes of operation: the relation of this instrument with the hierarchy authority and the applicability of the concept of music to debate about the sounds in *candomblé.*

Keywords: Candomblé. Adjá. Sound.

1. Introdução

O presente texto é um resultado parcial de uma pesquisa de Mestrado em andamento que vem sendo realizada no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Música (PPGM) da UNIRIO (Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro). Trata-se da etnografia que venho realizando desde Abril de 2018 em dois terreiros de candomblé, o Zoogodô Bogun Bejí Hundó, casa liderada por Gaiaku Margarida de Yemanjá, localizada em São João de Meriti, cidade da Baixada Fluminense, e no Humpame Kuban Bewa Lemin, casa chefiada por Humbono Rogério de Olissa situada no bairro carioca de Sepetiba[1]. A descrição a seguir, portanto, não diz respeito a um estudo geral sobre o candomblé como um todo, mas, mais especificamente, à forma com que certas questões se colocam nesses terreiros. Como

ficará claro, mais adiante, isto não quer dizer que as discussões localizadas que provém deste texto não coloquem questões mais gerais ou não dialoguem com outros textos da área. Pelo contrário, uma descrição localizada mais minuciosa pode justamente ser uma boa forma de formular questões amplas para discussão que aqui proponho, e, além disso, recorrerei, quando necessário, à bibliografia especializada, para demonstrar outros pontos de vista ou propor novos caminhos.

Na presente comunicação, me restrinjo à discussão de um instrumento sonoro presente no candomblé, pouco discutido na literatura que aborda o mundo sonoro candomblecista, mas que levanta algumas questões que podem ser interessantes: o adjá. Ele consiste em um sino composto por um cabo que, em sua parte inferior, agrega um número variável de campânulas, sendo todo ele feito de um material metálico – Angela Lühning (1990, p. 48) o descreve como feito de folha de flandres, material composto por ferro, aço e estanho. Apesar de ele ser predominantemente feito na cor prata, ele pode ser encontrado também na cor cobre e na cor dourada.

O seu som é de difícil definição em palavras. Não é especialmente alto ou potente e é ruidoso o bastante para que não possamos enquadrá-lo em uma altura específica. A princípio, é um som bastante genérico: trata-se de um tilintar metálico, não muito estridente, que é bastante volumoso (no sentido físico do termo, de preenchimento do espaço). Nunca terá, contudo, um volume muito alto no sentido sonoro do termo, apesar de poder ser tocado com maior intensidade durante alguns segundos, como um chamado pontual, ou discretamente, como uma presença constante e longa. Em geral, o seu uso se estende em uma longa duração durante as cerimônias nas quais ele é usado, alternando entre sacudidas intensas e seu ressoar mais sutil.

Comprado em lojas de artigos religiosos de matriz africana, o adjá deve ser escolhido com cuidado, afinal, ele será oferecido à vodunsi[2] no dia em que ela for consagrada mãe de santo – assim, o adjá se coloca entre outros itens rituais que caracterizam a passagem para esse importante cargo, como a navalha. Sua função ritual foi descrita algumas vezes como a de um sinalizador acústico, para chamar e conduzir os santos (LÜHNING, 1990, p. 48), destacando o seu caráter invocatório e sendo um dos responsáveis por estabelecer uma comunicação com os Orixás[3] (CARDOSO, 2006, p. 49). Quanto a essas observações, a

bibliografia corrente do tema parece bastante precisa, mas cabe aqui descrever mais minuciosamente a forma como tal uso se processa.

2. O chamado para a dança

O adjá está presente na maioria dos rituais dos terreiros em que estudei. Em outras palavras, ele está lá quando ocorre uma iniciação, quando tocam os atabaques e quando os Voduns vêm à terra, nas cerimônias privadas e públicas. Sempre que se dá início a uma festa de candomblé, por exemplo, as filhas de santo entram no salão segundo a ordem de senioridade religiosa[4], lideradas pela mãe de santo. Neste momento, os ogãs[5] estão aguardando no barracão e tocando um toque específico e os convidados estão de pé saudando a roda de santo que se formará quando todos os filhos entrarem no barracão dançando. Nessa ocasião, a mãe de santo está empunhando o adjá, sacudindo-o de forma discreta e constante, enquanto saúda a entrada do barracão, o palmitan (poste central, situado no meio do barracão) e os atabaques, seguida pelas suas filhas de santo.

Neste primeiro caso, o adjá chama as divindades genericamente, convocando-os e criando uma atmosfera adequada para a sua manifestação, é um sinal do começo da festa. Nesse sentido, ele se encontra associado com outros elementos rituais que evidenciam o início da cerimônia e que possibilitam que os Voduns venham à terra de maneira adequada. O adjá, aqui, está intrinsecamente conectado com a constituição da roda de santo, misturando-se às palmas e aos atabaques, criando um ambiente propício para a festa e estimulando a propagação dessa energia que se encontra concentrada no barracão, fazendo circular o axé[6].

Um segundo caso em que o adjá é usado é para conduzir os Voduns no barracão. Uma vez que as divindades se manifestam no corpo das vodunsis, cabe às ekedes[7] conduzi-las individualmente durante a sua dança. Elas as guiam, dançando ao seu lado, acompanhando-as em sua dança e zelando pelo Vodun: secando o suor do corpo em que ele se manifesta, mantendo a sua vestimenta ritual elegante e atendendo aos seus pedidos.

As ekedes podem seguir, assim, de mãos livres, mas uma das ekedes mais antigas que estiver desempenhando esta função no momento empunhará o adjá para conduzir um dos Voduns. Tal função pode também ser realizada pelas vodunsis que já possuam o cargo de mãe de santo, e que, portanto, podem empunhar o adjá. O que me parece bastante curioso, nesse

caso, é que o procedimento de guiar o santo possa ser realizado com ou sem o adjá, sem o prejuízo do processo. Isto é, a ekede pode dançar tanto com o adjá na mão quanto sem ele, para guiar o santo que ele a seguirá, e, sempre que o adjá estiver presente, ele tenderá a ser empunhado por uma das pessoas de mais alta hierarquia presente e para conduzir o Vodun mais antigo que estiver em terra. O que não pode deixar de nos fazer levantar a questão da constância da sua presença. Afinal, seria apenas um formalismo?

Aqui, uma resposta possível é a relação que também fica evidente em todos os outros casos em que o adjá se faz presente: a sua íntima conexão com a autoridade hierárquica. Como já apontei, ele é um dos itens característicos recebidos pela mãe de santo quando ela recebe este cargo. O adjá, nesse sentido, é como um som próprio desse cargo, e, apesar de o seu som ser para os não iniciados um ruído bastante genérico, torna-se um som inconfundível para as filhas de santo.

Se colocarmos de outra forma, podemos dizer que o adjá é um mediador da autoridade da mãe de santo, isto é, se tivermos a mediação a partir do significado a ela atribuído por Latour (2012, p. 65), tendo o mediador (que transforma os elementos que veicula) como oposto ao intermediário (que transporta significados ou forças sem transformá-los). Se compreendermos, então, que o adjá se encontra intrinsecamente ligado à noção de autoridade hierárquica, que por sua vez é fundamental na transmissão de axé, podemos ter um ponto de vista interessante sobre esse seu uso.

Afinal, se os Voduns permitem que as ekedes os conduzam pelo barracão em sua dança, é em respeito ao cargo que lhes foi concedido. Assim, a partir desse princípio pelo qual se conecta a ekede com o santo em sua dança, faz todo sentido a inclusão do adjá tender a ocorrer pela ekede mais antiga presente. Se a relação entre santo e ekede se dá em uma relação de respeito dos santos aos cargos a elas concedidos, nada mais natural que seja a mais antiga que utilize o adjá, que se encontra impregnado da energia e força da mãe de santo e que é uma das formas pela qual a sua autoridade de faz presente.

3. O adjá e o transe

Um terceiro uso do adjá diz respeito a um caso notado por Bastide:

> Quando o transe custa para se produzir, sacerdote ou sacerdotisas agitam o adjá junto ao ouvido das filhas-de-santo que dançam, e não é raro que, importunada por esse ruído agudo e alucinante, a divindade se decida a montar em seu cavalo (BASTIDE, 2001, p. 35).

Apenas uma vez pude ver o adjá ser usado publicamente e evidentemente nesse sentido, com um rápido e intenso chacoalhar, ao lado da cabeça de uma vodunsi com a intencionalidade de provocar o seu transe, o que ocorreu de imediato. Eu não saberia distinguir se a sua eficácia deve-se ao fato de ser um instrumento ritual de muita força colocado próximo da cabeça, centro vital da concepção de corpo candomblecista, ou devido ao volume que o som emitido pelo instrumento deve adquirir ao ser percutido intensamente no ouvido do filho de santo. O mais provável é que ambos os elementos estejam em jogo, já que, por um lado há outras situações em que os atos próximos da cabeça são vedados (é proibido passar cerveja por cima da cabeça de uma vodunsi, por exemplo), mas, por outro, os relatos das filhas de santo atestam a existência de um efeito propriamente sonoro, relacionado à intensidade da força desse instrumento no despertar do transe.

De qualquer forma, esse uso explicita a íntima associação entre o som do adjá e o despertar do transe nos filhos de santo – uma das formas de colocar a relação entre música e transe, aspecto esse extensamente discutido por Rouget (1996) em sua obra seminal sobre o tema. Não é o propósito do presente trabalho discutir de forma pormenorizada esta relação, mas podemos, de qualquer forma, apresentar indícios que nos levem a compreender a que se deve essa relação. Por que, afinal, o adjá é tão eficiente ao despertar o transe nas filhas de santo?

Uma justificativa muito interessante é a explicação recebida por Angela Lühning quando realizava sua pesquisa no Ile Axé Opô Aganjú – a de que todos os santos atendem o chamado do adjá porque ele é consagrado a Oxalá (LÜHNING, 1990, p. 48), que é o pai de todos, e todos os Voduns devem atender ao chamado de seu pai[8]. Nos terreiros em que estudei, porém, a consagração do adjá não funcionava dessa forma – foi outra explicação a que recebi em minha pesquisa, dizendo respeito à autoridade, já apontada, que o adjá media. Como já pontuei, o adjá é recebido pela vodunsi no dia em que ela recebe o cargo de mãe de santo, ao lado de outros elementos rituais. Nessa ocasião, são realizados rituais nos quais são mobilizados certos elementos específicos que são dedicados a eles e são preparadas as comidas rituais da divindade. Não nos interessa muito aqui a descrição desses ritos, apenas

notar, concisamente, que eles objetivam fortalecer a vodunsi e o Vodun que a rege através da mobilização de certos itens.

Minha ênfase aqui é que, nesses rituais, o adjá receberá alguns desses elementos. Isto é, ele compartilhará desse movimento de circulação de energia, será imbuído da força desse Vodun, passará a mediá-la, estará, a partir desse momento, permanentemente associado ao Vodun a que ele foi dedicado e a sua filha, que o empunhará a partir dessa ocasião. Assim, durante esses rituais, há um momento em que há um procedimento intencional para que o esse adjá torne-se mediador da autoridade e força desse santo – o adjá, portanto, é consagrado ao Vodun da mãe de santo. No Zoogodô Bogun Bejí Hundó, por exemplo, os adjás são pertencentes à Yemanjá. Podemos usar o termo no plural – os adjás – porque, apesar de, em cada cerimônia, só ser usado um desses instrumentos, o terreiro possui alguns desses instrumentos, afinal, eles envelhecem e comumente, após anos de seu recebimento, a zeladora precisa comprar outros para poder usar nas cerimônias.

4. Pedindo aos santos com o adjá

Um quarto uso do adjá refere-se a sua constante utilização no momento de se fazer pedidos aos santos a que a cerimônia é dedicada. Seja durante uma festa ou ao fim dela, a mãe de santo, em algum momento, realiza pedidos ao Vodun a que a festa dedicada, em tom enfático, falando aos Voduns alto e abertamente, enquanto chacoalha o adjá intensamente, durante um curto período de tempo. Enquanto isso, os filhos de santo respondem com palmas e desejo de "axé", multiplicando esses desejos.

Aqui, o interessante é que nunca vi nenhum vodunsi entrar em transe, mesmo com o adjá sendo sacudido com bastante força. Assim, este uso do adjá encontra-se dissociado da possessão, o que parece relacionado ao momento ritual em que ele é usado, em que os Voduns já se manifestaram, foram saudados e, assim, encontram-se satisfeitos. Assim, os sentidos do uso do Adjá variam de acordo com o roteiro ritual e com o momento em que ele é utilizado.

Nesse caso, vemos que o adjá é utilizado também com um sentido invocatório, de comunicação com o santo, mas sem despertar a possessão – toca-se o instrumento para que os santos ouçam os nossos pedidos por saúde, paz e proteção. Assim, devemos alargar

os sentidos do uso desse instrumento para além de facilitar e socializar o transe (ROUGET, 1996, p. 326), conferindo a sua capacidade comunicativa um potencial mais amplo.

5. O adjá e o quarteto instrumental, o som e a música

Devemos observar, porém, que o adjá está longe de ser o único instrumento sonoro utilizado no candomblé. Por um lado, existem outros instrumentos que se aproximam do adjá, dedicados a Voduns específicos, como o xére, pertencentes a Sobô e os chifres de Odé, dedicados a Aganga-Otolu[9]. Lühning (1990, p. 47) denominou esse grupo de instrumentos sob a interessante nomenclatura de "instrumentos de fundamento", em contraposição ao quarteto instrumental, composto por três tambores, o rum, o rumpi e o lé, e um idiofone metálico, o gã; que, adicionados das cantigas rituais, são absolutamente centrais para a religião, em especial nas festas públicas. Nos estudos de etnomusicologia das religiões de matriz africana há uma tentativa incipiente que me parece relevante para a compreensão desses diversos instrumentos sonoros: a de traçar fronteiras ou conexões entre eles, tensionando as suas diferentes formas de funcionamento como forma de obter uma maior compreensão de sua lógica de funcionamento. Detenhamo-nos brevemente nesse esforço.

Um ponto de vista sobre essa relação foi elaborado por Angela Lühning (2000, p. 48), que estabeleceu uma separação entre o quarteto instrumental e os instrumentos de fundamento, sendo o primeiro conjunto composto por instrumentos musicais e o segundo por instrumentos rituais sonoros – o que o primeiro faz, deduz-se, é música e o que o segundo produz são sons de uso ritual. A autora, porém, não explicita em sua tese quais os critérios que foram utilizados para realizar tal distinção, o que equivaleria a explicitar qual o conceito de música por ela utilizado e por que o segundo conjunto de instrumentos não se enquadra nele.

Ângelo Cardoso (2006, p. 50) retoma a discussão, postulando o som proveniente de ambos os grupos de instrumentos como englobados pela categoria de música. Isto porque, segundo ele, a função comunicativa é o âmago do funcionamento da música no candomblé (CARDOSO, 2006, p. 215) e ambas as categorias instrumentais são musicais por possuírem a mesma função, apesar de os instrumentos de fundamento serem musicalmente menos complexos. Este ponto de vista nos parece mais cuidadoso, na medida em que

pretende primeiro defender um ponto de vista sobre o que é música para depois debater a inclusão ou não desses instrumentos nessa categoria.

Meu ponto de vista, aqui, é que o conceito de música, tão questionado e constantemente repensado, pode mais obliterar a nossa discussão do que contribuir para a compreensão dos modos pelo qual o adjá opera. Isto é, ele pode ser responsável por desviar a nossa atenção de uma compreensão mais profunda do adjá para a sua simples inclusão ou exclusão nessa categoria e à discussão subjacente da definição do que é música. Parece-me, portanto, que pode ser extremamente relevante que tentemos encontrar outras formas pelas quais seja possível comparar os instrumentos sonoros no candomblé de modo com que possamos promover uma maior compreensão de seu funcionamento, o que não impede que, uma vez feito esse esforço, possa-se debater a sua aplicabilidade do conceito de música segundo as suas mais diversas definições.

Minha proposta é que comparemos as formas pelas quais os diferentes instrumentos rituais sonoros, sejam os instrumentos de fundamento ou o quarteto instrumental, através dos modos com que eles operam as forças no candomblé, das maneiras com que eles fazem mobilizam as energias que essa religião está tão preocupada em manter circulando e dos efeitos dessas forças. Assim, nossas questões se deslocariam para perguntas como: Que rituais se realizam para dar energia para cada um desses instrumentos? Como eles são realizados? Por que um instrumento possui um efeito específico sobre certa vodunsi e não sobre outra? Qual a relação entre som e força? Como o material de que o instrumento é feito influencia nesse processo? Como quem toca o instrumento influencia nessa dinâmica? Como o momento ritual influencia nesse funcionamento? Os efeitos dos toques e cantigas são distintos dos efeitos do adjá? Como se agrupam esses distintos sons em uma mesma cerimônia?

6. Considerações finais

Apesar de breve, a ambição do presente texto é a de complexificar a descrição da utilização do adjá, expandindo os seus sentidos e contribuindo para o campo dos estudos etnomusicológicos das religiões de matriz africana em dois sentidos. O primeiro é de ao relatar mais detidamente a forma com que o papel invocatório do adjá é posto em prática, poder distinguir, ao menos, quatro diferentes usos, contribuindo, assim, para uma cartografia

dos usos desse instrumento. O segundo é de apresentar questões teóricas relevantes que surgem ao postularmos esse instrumento como centro gravitacional para nossas reflexões, como a relação entre o instrumento, o seu som e a autoridade e a possibilidade de traçar paralelos entre os instrumentos de fundamento e o quarteto instrumental através de conceitos que não sejam os de música, propondo outros pontos de vista, como o da força desses instrumentos e dos efeitos de seus sons.

Se essas questões não foram respondidas, espero pelo menos ter demonstrado a sua relevância como fatores importantes para que possamos nos aprofundar cada vez mais na lógica com que os sons funcionam no mundo que o candomblé engendra em suas cerimônias. Se não são respostas estanques para nossos questionamentos, podem ser, ao menos, a indicação de caminhos promissores em que outras pesquisas possam seguir para uma melhor compreensão do universo sonoro candomblecista.

7. Referências bibliográficas

BARBARA, R. *A dança das Aiabás*: dança, corpo e cotidiano das mulheres de candomblé. São Paulo, 2002. 199f. Tese (Doutorado em Sociologia), Departamento de Sociologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

BASTIDE, R. *O candomblé da Bahia:* rito nagô. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

CARDOSO, A. A linguagem dos tambores. Salvador, 2006. 402f. Tese (Doutorado em Etnomusicologia), Programa de Pós-Graduação em Música/Etnomusicologia da Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2006.

HERSKOVITS, M. J. Tambores e tamborileiros no culto afro-brasileiro. *Boletim Latino Americano de Música,* p. 99-112, 1946.

LATOUR, B. *Reagregando o social*: uma introdução à teoria do Ator-Rede. São Paulo: Editora da Universidade Sagrado Coração, 2012.

LÜHNING, A. A música no candomblé nagô-ketu: estudos sobre a música afro-brasileira em Salvador. 249f. Tese (Doutorado em Etnomusicologia), Salvador, 1990. [Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner. Hamburgo, 1990.]

ROUGET, G. *Music and trance*: a theory of the relations between music and possession. Chicago: University of Chicago Press, 1996.

Notas

[1] Ambos os terreiros em que a pesquisa está sendo realizada pertencem à nação jeje do candomblé, isto é, eles fazem parte de uma variedade dessa religião que se dedica ao culto dos Voduns, com características rituais próprias, divindades específicas e cargos hierárquicos particulares. Devemos nos atentar para o fato de os outros pesquisadores que nos forneceram informações para a nossa presente discussão terem realizado as suas pesquisas no candomblé de nação ketu, dedicada ao culto dos Orixás, uma variante distinta da religião. Não é meu objetivo, aqui, propor um quadro comparativo mais geral entre as diferentes nações de candomblé ou entre os Voduns e Orixás, esforço que, sem dúvida, requereria espaço e dedicação muito maiores. Para os fins desta apresentação, trataremos os Voduns e Orixás como análogos, na medida em que se relacionam de forma semelhante com o instrumento que abordo aqui.

[2] As vodunsis são as pessoas iniciadas capazes de entrar em transe, também conhecidos como rodantes.

[3] Orixás e santos são dois nomes distintos usados para tratar as divindades às quais o candomblé dedica os seus rituais.

[4] A senioridade religiosa que rege o funcionamento de um terreiro de candomblé não diz respeito à idade biológica da pessoa, mas ao tempo transcorrido desde que a pessoa foi iniciada.

[5] Os ogãs são homens que não entram e transe e que possuem, entre outras funções, a de tocar os atabaques.

[6] O axé é a força vital presente no cerne do candomblé. No sentido aqui empregado, ele remete a uma energia desejável emitida pelos Voduns e pelas filhas de santo, que o terreiro está sempre cultivando.

[7] As ekedes são mulheres que não entram em transe e que possuem a função de cuidar do terreiro e de zelar pelos Voduns, inclusive durante a sua dança.

[8] Essa associação não ocorria nos terreiros em que estudei, apesar de ela parecer bastante condizente com certo princípio do candomblé, que diz respeito ao apelo da paternidade/maternidade no candomblé sobre todos os filhos.

[9] Sobô é o Vodun análogo ao Orixá Xangô, e Aganga-Otolu é o Vodun análogo ao Orixá Oxóssi. Apesar de essa relação ser extremamente complexa, para os fins deste trabalho basta apontar esta relação.

O grupo Ponto de Partida como uma comunidade de prática: breve análise à luz da teoria de Wenger e Lave

Hellem Pimentel Santos Figueiredo
Universidade Estadual de Campinas
Universidade Federal de Juiz de Fora
hellempimentel@gmail.com

Resumo: O presente trabalho utiliza os aspectos que compõem a base do conceito "comunidade de prática", desenvolvido por Etienne Wenger e Jean Lave, como ferramenta para uma análise prévia e sucinta das práticas que sustentam o grupo teatral Ponto de Partida. Tal abordagem oferece suporte teórico producente na investigação de como o grupo se articula para atingir suas metas em prol da construção de um espetáculo musical e de sua própria sobrevivência como produtor cultural.

Palavras-chave: Comunidade de Prática. Grupo Ponto de Partida. Teatro Musical.

Ponto de Partida Group as a Community of Practice: Brief Analysis in the Light of the Wenger and Lave's Theory

Abstract: The present work uses the aspects that form the basis of the concept of "community of practice", developed by Etienne Wenger and Jean Lave, as a tool for a prior and succinct analysis of the practices that underpin the theater group Ponto de Partida. This approach provides theoretical support in the investigation of how the group articulates itself to achieve its goals for the construction of a musical spectacle and its own survival as a cultural producer.

Keywords: Community of Practice. Ponto de Partida Group. Musical Theater.

1. Introdução

O grupo de teatro Ponto de Partida é considerado um dos mais bem-sucedidos do país como produtor de bens culturais, possuindo 38 espetáculos montados. Estabeleceu-se como referência na investigação teatral e desenvolveu uma linguagem própria para musicais brasileiros. No ano de 2013 o grupo estreou *PAR*, um espetáculo que, segundo o próprio grupo, "dá continuidade à pesquisa [...] de uma linguagem e uma estética para o musical brasileiro, em que o ator é o centro do espetáculo" (PONTO DE PARTIDA, 2013). Foi justamente em uma das apresentações de *PAR* que conheci o grupo e fiquei interessada em sua maneira específica de articular a música e o teatro.

O presente artigo surge como um pequeno recorte da análise que está sendo realizada em minha pesquisa de doutorado, cujo objetivo é observar o processo de pesquisa do Ponto de Partida, e como o grupo compreende suas atividades enquanto produção de uma

linguagem para o musical brasileiro. Localizado em Barbacena, interior de Minas Gerais, o grupo construiu diversas práticas que possibilitaram sua permanência na cidade e, ao mesmo tempo, sua atuação de forma abrangente e cosmopolita. Tais práticas podem ser consideradas como integrantes da concepção de um teatro musical pelo Ponto de Partida. Ou seja, não apenas o produto, mas também o processo é compreendido como estrutural na construção dessa linguagem. Para auxiliar na análise dessas práticas, buscamos o suporte oferecido pela teoria desenvolvida por Wenger e Lave sobre *comunidades de prática*.

A partir de um breve panorama teórico, este trabalho buscou a aplicação dos aspectos que compõem a base do conceito de comunidade de prática, utilizando-os como ferramenta para uma análise prévia e sucinta das práticas que sustentam o Ponto de Partida. Tal abordagem oferece um caminho producente na investigação de como o grupo se articula para atingir suas metas em prol da construção de um espetáculo musical e de sua própria sobrevivência como produtor cultural.

2. Comunidade de prática

O termo "comunidade de prática"[1] foi cunhado pelo teórico da aprendizagem social Etienne Wenger[2] juntamente com a antropóloga social Jean Lave. O conceito surgiu quando, durante sua pesquisa de campo sobre modelos de aprendizagem, Wenger e Lave observaram que o conhecimento era adquirido principalmente pela troca entre aprendizes e participantes mais avançados. Comunidade de prática refere-se "à comunidade que age como um currículo vivo para o aprendiz" (WENGER, 2015, p. 4; tradução nossa[3]), e pode ser encontrada em todo o lugar. Todos nós pertencemos a comunidades de prática, mesmo que ela não esteja inserida num sistema formal de aprendizagem. O conceito de Wenger e Lave considera a aprendizagem um evento social, que acontece em nossa vida diária, no processo de experienciar o mundo.

Uma comunidade de prática pode assumir várias formas e tamanhos. Família, escola, emprego, igreja, bandas de música, vizinhança, espaços virtuais, entre várias outras associações, são todos exemplos de possíveis comunidades de prática.

> Comunidades de prática são formadas por pessoas que se engajam num processo de aprendizagem coletiva num domínio compartilhado do empreendimento humano: uma tribo aprendendo a sobreviver, um grupo de artistas buscando novas formas de expressão, um grupo de engenheiros trabalhando em problemas

> similares, um grupo de alunos definindo sua identidade na escola, uma rede de cirurgiões explorando novas técnicas, uma reunião de gerentes de primeira viagem ajudando-se mutuamente. Em poucas palavras: Comunidades de prática são grupos de pessoas que compartilham uma preocupação ou paixão por algo que fazem e aprendem como fazê-lo melhor por interagirem regularmente (WENGER, 2015, p. 1).

Não é toda a comunidade que se configura numa comunidade de prática. Para tanto, é necessário que ela tenha três características fundamentais: a) *o domínio* – a comunidade de prática possui um domínio de *interesse compartilhado* por seus membros, que assumem uma *responsabilidade* para com este domínio e desenvolvem suas competências para alcançar um objetivo comum; b) *a comunidade* – na busca por este interesse conjunto, seus membros se envolvem em ações e discussões, auxiliando uns aos outros, compartilhando informações, *interagindo e engajando-se mutuamente*; c) *a prática* – os membros de uma comunidade de prática dispõem de um *repertório compartilhado* de recursos acumulados no tempo: histórias, experiências, artefatos, modos de se fazer, símbolos, rotina etc. O conceito de prática é mais que o fazer em si: "é um fazer num contexto histórico e social que dá estrutura e significado para o que nós fazemos. Nesse sentido, a prática é sempre uma prática social" (WENGER, 1998, p. 47). A compreensão da prática nesse enquadramento não é oposta à teoria – a produção teórica como objetivo fim de determinadas comunidades é realizada num contexto de prática específica (ibidem, p. 48).

Wenger observa que o conceito de comunidade de prática apresenta-se como uma ferramenta analítica de nível médio, que não irá se direcionar para uma interação específica ou um evento pontual, pois isso desconsideraria as continuidades entre as pessoas e suas trajetórias no tempo. E nem irá abarcar definições amplas que são reificadas por um rótulo – como uma nação, ou uma cidade, ou mesmo uma corporação. Analisar tais ajuntamentos como uma comunidade de prática seria ignorar as descontinuidades existentes entre as várias localidades onde o engajamento acontece (WENGER, 1998, p. 124). Para analisar as configurações que estão distantes do local de engajamento de seus participantes, ele sugere tratá-las como *constelações* de práticas interconectadas. Uma constelação, portanto, refere-se a "um grupo de objetivos estelares que são vistos como uma configuração, apesar de não serem particularmente próximos uns dos outros, ou do mesmo tipo, ou do mesmo tamanho" (ibidem, p. 127). Esse conceito auxilia-nos a analisar como as comunidades de prática que fazem parte de determinadas constelações se relacionam e negociam seu posicionamento

dentro delas, definindo a si próprias pelo lugar que ocupam. Na interação entre as comunidades, *estilos* e *discursos* advindos do repertório de uma prática podem ser exportados, adotados, reinterpretados e adaptados para serem colocados a serviço de diferentes empreendimentos locais, e ao mesmo tempo espalhar-se por uma constelação e assumir caráter global. Estilos e discursos não são a prática em si, mas materiais que podem ser usados por múltiplas práticas na negociação de significados e na formação de identidades (ibidem, p. 129 e 130).

Embora o termo "comunidade de prática" seja recente, o fenômeno é antiquíssimo – tanto quanto os seres humanos aprendem uns com os outros. E a experiência nos é tão familiar que simplesmente passa despercebido. Wenger argumenta, no entanto, que ao dar nome ao evento, podemos enxergá-lo, focá-lo, estudá-lo, compreendê-lo de forma a entender melhor o mundo ao nosso redor: "Um vocabulário adequado é importante porque os conceitos que nós usamos para dar sentido ao mundo direcionam nossa percepção e nossas ações" (WENGER, 1998, p. 8).

3. O Ponto de Partida como uma comunidade de prática

a. O Ponto de Partida

O grupo Ponto de Partida foi fundado em 1980, em Barbacena, interior de Minas Gerais, em um cenário nacional de abertura política ao final do regime militar – período onde o teatro se destacou de forma representativa e contundente contra o sistema político. Dessa forma, surge não apenas como grupo de teatro, mas como Associação Cultural Ponto de Partida, um movimento preocupado com a herança cultural de Barbacena, a preservação do patrimônio histórico, e a dinamização de atividades artísticas na região. Estabeleceu-se como referência na investigação teatral, apontando para uma linguagem própria, que tem na articulação entre música e teatro uma de suas principais caraterísticas. Como um grupo de teatro itinerante e independente, o Ponto já se apresentou em todo o Brasil, além de países da África, Europa e América do Sul.

Um dos sustentáculos do grupo é a premissa de permanecer em sua cidade e ali fazer a diferença, porém sem aceitar "os limites da província". Regina Bertola, fundadora e diretora do grupo, usa constantemente a expressão "cultive seu jardim para que as borboletas

venham até ele[4]", referindo-se à escolha de fincar suas raízes em Barbacena e redirecionar o olhar do público na relação centro-periferia.

> O Ponto é um grupo cultural de um grande centro urbano com um importante diferencial: ele está instalado numa cidade do interior. [...] Tínhamos que ter um produto original, mineiro. Mas acreditamos que o universal é regionalista. Todos os grandes artistas são regionalistas (BERTOLA, 2014).

A escolha de se trabalhar com temas brasileiros norteou toda a trajetória da companhia: "Escolhemos como instrumento de trabalho os musicais. E falávamos do Brasil". O Ponto de Partida tem a música como elemento inerente à sua linguagem, trazendo a canção brasileira como representação de uma identidade. Em seus quase 40 anos de existência, o grupo tem em seu repertório 38 espetáculos, e a música se faz presente em praticamente todos eles, algumas vezes como argumento principal da dramaturgia, outras como o elemento que auxilia na condução da ação dramática.

A importância da música no grupo resulta na criação da Universidade de Música Popular Bituca, em 2004. A Bituca – nome dado em homenagem ao cantor e compositor Milton Nascimento, pois esse era o seu apelido quando criança e é também a maneira carinhosa como os seus conhecidos o chamam – é uma escola livre que atende estudantes de música de todas as regiões do Brasil, destacando-se pelo ensino com professores de alta performance atuantes no cenário profissional da música popular e pela metodologia de ensino sistematizada pelo Ponto de Partida, que visa preparar o aluno em diversos aspectos para o mercado de trabalho. Outro empreendimento musical assumido pelo grupo foi a direção do Coro Meninos de Araçuaí, que faz parte do projeto Ser Criança, localizado no Vale do Jequitinhonha e mantido pela ONG Centro Popular de Cultura e Desenvolvimento (CPCD). O Coro já atuou em diversos espetáculos do Ponto, entre eles *Roda que Rola* (1999), *Ser Minas Tão Gerais* (2002) e *Presente de Vô* (2013), apresentando-se em diversas cidades do Brasil e, na França, em Paris e Dunkerque. Muitos são os projetos musicais que fazem parte da história do grupo, incluindo parcerias com Milton Nascimento, Grupo Uakti, Marlui Miranda, Grupo Pau-Brasil, entre outros renomados da música brasileira.

b. A Comunidade

Podemos considerar a produção cultural e artística como o *domínio* central em torno do qual o Ponto de Partida desenvolve suas práticas. Esse domínio se desmembra em várias frentes de ação, sendo as linguagens teatral e musical – porque o teatro do Ponto de Partida é um teatro musical – os principais interesses compartilhados. De fato, a música está presente no trabalho do Ponto de Partida desde sua primeira montagem, *A Arca de Noé* (1980), quando ainda não eram um grupo de teatro profissional.

Durante o meses de julho e agosto de 2017, acompanhei em tempo integral a montagem do novo espetáculo da companhia *Vou Voltar*, inspirado na história do grupo de teatro uruguaio El Galpón, fundado em 1949 e exilado durante o período da ditadura militar de seu país, ocorrida entre 1973 e 1985. A peça é permeada de canções brasileiras e latino-americanas, além dos diversos momentos instrumentais que pontuam as cenas. No tempo em que estive com o grupo, pude presenciar a construção do espetáculo desde a primeira leitura do roteiro, o processo de criação e negociação das cenas, os ensaios cênicos, os ensaios musicais, a confecção de arranjos vocais, a concepção de figurino e cenário, a busca contínua por recursos financeiros para realizar o espetáculo e para a continuidade da companhia, momentos de tensão e momentos de descontração, saídas, conversas, choros e risos. A partir dessa experiência de campo foram feitos os apontamentos a seguir.

Como *comunidade*, o grupo se engaja mutuamente em planejamentos e ações para alcançar um objetivo em comum, seja para montar uma peça, cantar afinado e harmonicamente, criar e manter a Universidade de Música Popular Bituca, gerir diversos projetos no âmbito cultural, ou simplesmente continuar existindo como grupo. Nesse sentido, os integrantes do Ponto de Partida não atuam apenas como artistas, mas também realizam diversas outras atividades, desde escrever projetos e captar recursos, até construir cenários e servir as mesas como garçons no Café do Ponto. Conforme o relato de seus componentes, o grupo procura dividir as tarefas de acordo com a destreza de cada um. Assim, enquanto alguns ficam responsáveis por redigir os projetos para as leis de incentivo, outros confeccionam a arte gráfica e criam estratégias de divulgação, outros fazem contato com os patrocinadores, outros cuidam das questões jurídicas, e assim por diante.

Atualmente, o grupo é composto por dezoito integrantes e, apesar de possuírem funções diversas (entre os que atuam no palco, na iluminação, na produção, na administração

etc.), todos recebem o mesmo salário – com exceção da diretora Regina Bertola, que ganha uma quantia maior; todos estão cientes das entradas e saídas dos recursos (financeiros ou não) e as decisões importantes são tomadas em conjunto; todos os componentes são de dedicação exclusiva, sendo que convites externos são atendidos como grupo (e não como atuação individual), e a remuneração por esses trabalhos são revertidos para a companhia. Todos se doam às demandas do Ponto – na montagem de um espetáculo, as jornadas podem começar às 8h da manhã e terminar às 2h do dia seguinte; o ofício do artista como agente transformador está constantemente sendo lembrado dentro do grupo, principalmente nos tempos atuais, onde o incentivo à cultura está cada vez mais escasso e a sobrevivência de grupos artísticos, mais difícil – essa é a percepção do grupo em comparação com a fase vivenciada anteriormente no governo Lula (2003-2011) e na primeira vigência do governo Dilma (2011-2015), considerada por eles um período de grande investimento na área cultural. Por isso, cada resposta positiva de um patrocinador é comemorada com gritos, saltos e abraços, pois são "mais dois meses garantidos de sobrevivência".

Em suas *práticas*, observamos diversos recursos compartilhados na busca do desenvolvimento de suas competências e na manutenção de sua motivação. O grupo possui um repertório que não se resume somente aos textos e canções dos espetáculos, mas é constituído principalmente de memórias evocadas através de histórias sobre antigos membros do grupo, situações cômicas e trágicas vivenciadas dentro e fora do palco, lembranças das parcerias de sucesso que elevaram o conhecimento e o *status* da companhia, e a exposição dos elementos de uma montagem marcante – como o figurino de *Grande Sertão: Veredas* (1994) ostentado no hall de entrada da Casa do Ponto. Inclui também os artefatos produzidos durante os ensaios musicais, como as partituras, os áudios gravados no celular e os acessórios para a realização da técnica vocal; assim como o processo de montagem dos espetáculos, que segue uma metodologia formatada durante os vários anos de existência do Ponto, e que influencia diretamente no resultado conceitual e estético, sendo *processo* e *produto* concebidos sempre como criação coletiva; entre várias outras práticas que consolidam o pertencimento ao grupo.

A dinâmica entre o regional *x* nacional *x* universal é um aspecto preponderante na trajetória do Ponto de Partida. Ao escolher permanecer no interior de Minas Gerais, o grupo reforça sua identificação com os hábitos locais, mas ao mesmo tempo busca expandir

sua atuação no âmbito nacional e internacional. Se os temas trabalhados pelo grupo realçam as peculiaridades regionais, seu profissionalismo, assim como seus projetos e parcerias, anseiam uma representação cosmopolita. A valorização do local é constante na fala de Regina Bertola: "Acreditamos que a melhor maneira de afirmarmos nossa posição dentro do contexto universal é mantendo o que temos de genuíno" (BERTOLA, apud FERNANDES, 2011, p. 164). Ou seja, a maneira como se posicionam dentro das constelações de comunidades artísticas é afirmando sua brasilidade/mineiridade/localidade. E isso também implica uma questão mercadológica, além dos significados simbólicos. A localidade, então, apresenta-se como um signo de distinção em meio a um mercado fragmentado, e identifica seus participantes como filiados esteticamente àqueles que delinearam a arte mineira e a elevaram ao patamar de arte universal, como Guimarães Rosa e Milton Nascimento.

Os apontamentos acima demonstram, mesmo que de maneira prévia e resumida, a possibilidade de aplicação do conceito desenvolvido por Wenger e Lave para estruturar um pensamento analítico no trabalho com grupos como o Ponto de Partida (que atuam de maneira formal e profissional), mas não só; é também bastante proveitoso na abordagem de grupos informais, amadores e voluntários que se reúnem em torno de um objetivo conjunto, constituindo-se também numa interessante ferramenta para a análise de comunidades musicais locais (REILY, 2012). A perspectiva de que somos seres sociais e que aprender e musicar existem como prática social acenam para o fato de que a teoria de Wenger e Lave dialoga de forma profícua com os objetivos da disciplina etnomusicologia.

4. Referências bibliográficas

BERTOLA, R. Ponto de Partida: uma empresa cultural formada por artistas. Barbacena-MG, 19 de janeiro de 2014. [Entrevista concedida a Sérgio Cardos Ayres] Disponível em: <http://www.barbacenamais.com.br/comunidade /3082>. Acesso: fev. 2014.

FERNANDES, F. *Ponto de Partida, um país em cena*. Juiz de Fora: Funalfa, 2011.

LAVE, J.; WENGER, E. *Situated learning:* legitimate peripheral participation. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.

PONTO DE PARTIDA. Grupo Ponto de Partida de volta a Vitória, com o espetáculo PAR. Vitória-ES, 30 de outubro de 2013. Disponível em: <http://www.eshoje.jor.br/_conteudo/2013/10/entretenimento/arte_e_cultura/11242-grupo-ponto-de-partida-de-volta-a-vitoria-com-a-o-espetaculo-par.html>. Acesso: 25/2/2014.

REILY, S. Não há música sem dimensão política: conversa com Suzel Reily sobre música, etnomusicologia e os estudos acerca da cultura popular brasileira. *Proa – Revista de Antropologia e Arte*, v. 1, n. 4, 2012. [Entrevista concedida a Érica Giesbrecht e Carla Delgado Souza.]

WENGER, E. *Communities of practice: learning, meaning and identity.* New York: Cambridge University Press, 1998.

WENGER, E. *Communities of practice*: *A brief introduction*, 2015. Disponível em: <http://wenger-trayner.com/introduction-to-communities-of-practice/>. Acesso: 20/8/2018.

Notas

[1] O termo "comunidade de prática" foi definido pela primeira vez em Lave e Wenger (1991)

[2] Em seu site <http://wenger-trayner.com>, Wenger diz que se considera um teórico da aprendizagem social de maneira geral, embora seja mais conhecido pelo seu trabalho com as comunidades de prática. Atualmente, ele é consultor independente especializado no desenvolvimento de comunidades de prática dentro de organizações.

[3] Todas as citações dos textos de Wenger são *tradução nossa*.

[4] Frase ouvida diversas vezes durante a pesquisa de campo, realizada em julho e agosto de 2017.

O Baque do Acre:
resgatando a memória musical dos seringais acreanos

Iago Tojal Araújo
Universidade Estadual de Campinas
iago.tojal@gmail.com

José Alexandre Leme Lopes Carvalho
Universidade Estadual de Campinas
zeleme@unicamp.br

Resumo: Este trabalho trata de uma etnografia do processo de resgate da música dos seringais acreanos que se deu a partir de 2007. A partir das memórias da época da borracha, trazidas pelos integrantes do grupo Uirapuru e da discografia existente, o objetivo foi compreender o fazer musical em que essa sonoridade singular se manifestava no passado e como, no presente, formou-se uma comunidade de prática para resgatar a sonoridade da floresta Amazônica acreana e alterou-se o fazer musical da última geração de músicos seringueiros que tocavam os bailes nos seringais.

Palavras-chave: Memória. Resgate. Seringueiros. Baque do Acre. Enverseios.

The Thump of Acre: Rescuing the Musical Memory of the Acreans Rubber Forests

Abstract: This work is about an ethnography of the process of rescue of the music of the ancient rubber plantations, that occurred since 2007 in Acre. From the memories of the rubber era, brought by the members of the Uirapuru group and the existing discography, the objective was to understand the musical making in which this singular sonority was manifested in the past and how, at present, a community of practice was formed to rescue the sound of the Acrean Amazonian forest and has transformed the musical making of the last generation of rubber tappers who played tin he dances in the rubber tree forests.

Keywords: Memory. Rescue. Rubber Tapper. Thump of Acre. *Enverseios.*

1. O Acre existe e soa bem

Situado ao extremo oeste do Brasil e sendo fronteira com o Peru e a Bolívia, o Acre é um estado brasileiro peculiar. Apesar de a sua existência ser motivo de piada entre leigos, hoje é conhecido mundialmente por ser o berço da medicina da *Ayahuasca* e da doutrina do Santo Daime e por possuir diversas tribos indígenas, sendo algumas delas arredias. Antes era território da Bolívia, mas devido ao aumento da demanda de borracha no mercado internacional, tornou-se um território economicamente importante, que atraiu muitos migrantes, principalmente nordestinos. Seringueiros e seringalistas brasileiros lutaram para desmembrar o território da Bolívia e tentaram por três vezes criar um Estado Independente do Acre, pois até então o governo brasileiro se mantinha fiel ao Tratado de

Ayacucho[1]. Essa fidelidade caiu após a Bolívia arrendar o território acreano a um grupo de capitalistas ingleses e norte-americanos[2]. Depois de muitos conflitos e acordos políticos, foi assinado o Tratado de Petrópolis que definia as novas fronteiras entre Brasil e Bolívia, demarcava o território acreano, comprometia o Brasil a pagar 2 milhões de libras esterlinas à Bolívia e construir a Estrada de Ferro Madeira-Mamoré. Indígenas, nordestinos, peruanos e bolivianos que ali viviam e extraíam da floresta a borracha, eram os exploradores do ouro branco amazônida e constituem a identidade cultural raiz do atual povo acreano.

Nasci no estado do Acre e moro no estado de São Paulo há 10 anos, onde iniciei meus estudos musicais. Logo descobri o universo da música popular e mergulhei nas manifestações de cultura tradicional brasileira, principalmente nos ritmos nordestinos. Com isso, uma questão surgiu: se estudo e toco os ritmos tradicionais de diversos lugares do Brasil, qual seria o ritmo de meu estado de origem? Então, em uma de minhas viagens familiares, encontrei o grupo Uirapuru. Foi em Rio Branco, no 15º Arraial Cultural promovido pelo governo do Estado do Acre, onde o grupo se apresentou no palco Saudade dos Seringais, localizado na periferia das programações centrais do evento. Na ocasião, fascinou-me a singularidade da sonoridade que ouvi, parecida com o xote nordestino, mas com o acento bem marcado em todos os tempos fortes, como na música indígena. Será que havia encontrado o ritmo do Acre? À primeira vista, o que vi e senti me levou a crer que sim; sem dúvidas era uma expressão da identidade cultural acreana, então constatei uma real importância desse grupo para a cultura do estado do Acre e do Brasil.

Chamou-me a atenção também o modo como as atividades programadas estavam organizadas e como se dava essa organização. Ao lado do palco, uma senhora sentada em uma mesa, uma espécie de *cicerone* que "organizava" o palco, acirradamente disputado ora pelos grupos de cultura popular, ora pelo jogo do bingo. Essa senhora indicava as apresentações musicais daquele palco e, a cada troca de música, logo após (ou não) os aplausos, lembrava os espectadores que em breve iria acontecer um bingo importantíssimo e imperdível naquele mesmo local. Quando o grupo Uirapuru começou a tocar, poucas pessoas assistiam e poucas continuaram a assistir aquele singelo grupo, um resquício da verdadeira memória musical dos seringais, no meio de um grandioso evento municipal. A partir disso, decidi pesquisar séria e profundamente sobre esse grupo e sua sonoridade.

2. Resgatando a memória dos seringais acreanos

A história do grupo Uirapuru começa em 2007, quando o músico e produtor paulista Alexandre Anselmo se mudou para o Acre. Alexandre conta que foi contratado pela ONG REAJA (Rede Acreana de Jovens em Ação) para escrever um projeto para o edital Criança Esperança/UNESCO para o ensino de música nas escolas de ensino fundamental, mas se deparou com uma questão importante: um paulista que poderia ensinar o choro e o samba para as crianças acreanas, não estaria assim praticando uma forma de colonização cultural, naqueles jovens e crianças? Com isso, veio a pergunta: qual a música do Acre? Segundo seu relato, Alexandre já sentia que ali havia uma identidade cultural frágil, então procurou então se realmente havia essa música e começou a encontrar resquícios de uma sonoridade que vinha dos seringais. Encontrou alguns padrões rítmicos nos hinários do Santo Daime que eram semelhantes a padrões de algumas culturas de povos indígenas acreanos, como os Yawanawá. Também encontrou músicos que se identificavam com os ritmos, mas somente quando por acaso conheceu Antônio Pedro, teve um resultado satisfatório para sua procura. Segundo o relato de Alexandre, Antônio Pedro apresentou os ritmos já com os nomes de *baque de samba* e *baque de marcha* (ex. 1), contou sobre os instrumentos específicos utilizados na época dos seringais, falou das festas nos seringais, a relação com os índios e contou histórias. Ou seja, Alexandre encontrou o que procurava através do conhecimento e da história de vida de Antônio Pedro. Neste ponto, nota-se o fazer musical de antigamente, não do grupo Uirapuru, mas de Antônio Pedro. É evidente o lugar onde essa música, trazida por ele através de sua memória era tocada; dentro dos bailes de festa ou após os *adjuntos*[3] e dentro dos rituais de *Ayahuasca* eram tocados os baques e as composições dos antigos músicos locais, seringueiros ou não.

A partir disso, foram executadas duas edições do projeto BAQUEMIRIM (2008 e 2010), com a missão de revitalizar a música de raiz acreana através, buscando a afirmação da identidade cultural acreana através da música e da luteria. Para atingir seu objetivo, foram promovidas oficinas e apresentações musicais, além de vivências abertas de prática musical em conjunto, ensinando as crianças e adolescentes a tocar e construir diversos instrumentos, tendo como fundamento o conhecimento musical de Antônio Pedro, abrindo uma possibilidade de geração de renda, educação e preservação da memória cultural. Alexandre Anselmo não somente contribuiu no resgate de uma sonoridade quase perdida, mas também

no resgate da memória e prática de um fazer musical. É possível dizer isso porque os antigos seringueiros possuíam uma forma de fazer sua música naquela época, regional e específica, no contexto do seringal e dos seringueiros e hoje esse fazer musical se alterou, pois além de os integrantes mais velhos residirem atualmente na cidade, o grupo se apresenta principalmente em eventos culturais na cidade de Rio Branco promovidos por editais ou resquícios de políticas públicas de valorização de culturas tradicionais (figura 1).

Aqui podemos utilizar um conceito de Etienne Wenger para enxergar nosso objeto: claramente vemos o projeto BAQUEMIRIM como uma comunidade de prática, pois, com base na memória musical de Antônio Pedro, Alexandre mediou a prática de resgate da obra de um artista e o subsequente aprendizado musical das crianças. Cada um tinha uma função dentro daquela comunidade de prática, mas todos estavam inseridos e atuavam dentro dela com a mesma finalidade: resgatar os baques.

A partir desse resgate, Alexandre começou a conhecer outras manifestações da cultura acreana como a *Vassourinha* (manifestação de carnaval), a *Marujada*, a *Desfeiteira* (brincadeira de versos em roda) e pessoas como Seu Bima, que com uma técnica própria de tocar o violão, trouxe dos seringais um repertório vasto de choros, mazurcas, sambas e marchas. Então, resolveu formar o grupo Uirapuru, agregando alunos que se destacaram nas oficinas promovidas pelo projeto BAQUEMIRIM e músicos da cidade de Rio Branco, com a finalidade de promover essas manifestações em palcos de eventos culturais e artísticos.

3. O grupo Uirapuru e os baques

Com o intuito de difundir a sonoridade e os ritmos resgatados em uma apresentação pelo projeto Acústico em Som Maior, o grupo Uirapuru foi formado inicialmente com Antônio Pedro, D. Carmen, Paulinho, Magno, Gabriela, Vanessa, Marilua e Alexandre Anselmo (figura 2). Nessa formação, Antônio Pedro e D. Carmen vivenciaram o tempo dos seringais, como é o caso também de Seu Honorato e Seu Bima, que entraram posteriormente para o grupo. Os outros integrantes foram alunos das oficinas ou músicos da cidade que se juntaram para completar a formação.

Antônio José da Silva foi um grande compositor e a peça principal do grupo Uirapuru, adotou o nome Antônio Pedro, em homenagem ao seu pai José Pedro da Silva, que era um grande tocador de sanfona (8 e 12 baixos). Antônio Pedro aprendeu a tocar

harmônica[4], violão e cavaquinho desde cedo com seu pai e quando adolescente já tocava em festas dos seringais e de indígenas vizinhos de onde morava. Tocava geralmente nos cupixaus [5] dos índios Culinas, índios Kaxinawás Huni Kuim e índios Jaminawá, que habitavam aquela região. Nessa época fez amizade com o Pajé Inácio Shanenawá, que o iniciou na vida espiritual através da *Ayahuasca*, desenvolvendo a ciência das rezas e plantas medicinais. Aos 14 anos, compôs o primeiro de seus *enverseios*, que eram as músicas ligadas a um conhecimento espiritual através da *Ayahuasca*, falando sobre animais, vegetais e entidades que compõem o imaginário dos povos da floresta. Trabalhou 42 anos nos seringais como seringueiro pelas regiões de Feijó e Manoel Urbano e na década de 80 se mudou para Rio Branco com sua família. Por isso, ficou mais de duas décadas sem tocar uma harmônica ou um violão, pois não possuía os instrumentos nem condições para comprá-los. Antônio Pedro e Seu Bima eram conhecidos de longa data, onde tocaram junto nos seringais da região do rio Envira. Com uma técnica própria de tocar o violão, Seu Bima tem um repertório vasto de choros, mazurcas, sambas e marchas, aprendidas por ele nos seringais. Todo esse trabalho de resgate está registrado em quatro CDs gravados:

- "*O passo da natureza*" é o primeiro registro digital dos *enverseios,* como eram chamadas por Seu Antônio Pedro suas composições, grande parte delas recebida por ele pela força da *Ayahuasca*.
- *"O baile do seringueiro"* apresenta composições de Antônio Pedro que eram tocadas nos bailes nos seringais e depois dos *adjuntos*.
- *"O Baque do Acre*" apresenta composições de Antônio Pedro, seu pai José Pedro, e de Seu Bima (Abismar Gurgel), além de outras manifestações culturais acreanas como a *Marujada*, a *Vassourinha* e versos da *Desfeiteira*.
- *"O Baque do Acre II"* concentra-se nas composições, em diversos ritmos, de músicas de Antônio Pedro e Seu Bima.

Estas músicas exaltam a floresta, os animais e as plantas, criando uma cosmologia única que nos ajuda a conhecer e compreender o imaginário e a cultura do seringueiro; uma sonoridade única de ritmos mistos, onde são claras as influências das culturas nordestina e indígena, essenciais na formação da população e da cultura daquela região.

O que me chamou atenção, desde o primeiro momento em que entrei em contato com o grupo no palco *Saudades do seringal* e depois, a partir da escuta concentrada dos fonogramas grupo Uirapuru é o ritmo, ou melhor, o *baque.* À primeira escuta, os baques de samba e de marcha (ex. 1) tocados pelo grupo não possuem grandes diferenças de ritmos nordestinos populares, como xote, baião, marcha, porém ao escutar com mais atenção vemos que possuem particularidades na acentuação rítmica, no modo de tocar e na instrumentação (figura 3). Nos quatro CDs lançados, encontramos os ritmos: baque de marcha, baque de samba, xote, mazurca, baque samba machucado, xerém, marcha desfeiteira, choro, choro lundu e vassourinha. É necessário ressaltar que os mais velhos do grupo Uirapuru confirmaram a memória dos instrumentos e dos baques, sendo o baque de samba e de marcha como os ritmos, ou melhor, baques acreanos.

4. Etnografia do baque: ensaio

Em 2017, realizei a minha primeira viagem de pesquisa de campo onde, junto com o amigo videógrafo Tobias Rezende, nos encontramos com os integrantes do grupo Uirapuru com a missão de registrar o trabalho de campo e as entrevistas, para posterior confecção de um documentário. No dia 25 de março de 2017, nos encontramos com Seu Bima, o integrante mais velho do grupo, em um ensaio onde estavam presentes: Seu Bima, Seu Honorato, Alexandre Anselmo, Marilua, Zé Carlos, Karina e Arthur Miúda. Este ensaio foi realizado na Usina de Arte João Donato com intuito de presenciar e captar material do grupo atuando, já que não haviam apresentações marcadas durante nossa estadia no Acre. O que era um ensaio, acabou se tornando uma apresentação particular, tranquila e sem urgência, sendo possível registrar grande quantidade de material audiovisual. Quase todas as músicas foram iniciadas por Seu Bima, onde Alexandre identificava a música e transmitia para os outros integrantes que música e qual ritmo deveria ser tocado. Em todo o momento, percebemos a forte influência que Alexandre tem no grupo, pois vimos que além da iniciativa em realizar esse trabalho de resgate, formação do grupo Uirapuru e gravação dos CDs, ele também arranjava a instrumentação, organizava os instrumentos e ensaios, sugeria algumas músicas para o Seu Bima e tocava a harmônica. O grupo tinha uma dinâmica específica, onde Seu Bima definia o repertório na hora, de acordo com a música que ele queria tocar e o grupo ia seguindo sempre a orientação de Alexandre.

Sobre essa performance exclusiva, todas as músicas tocadas foram instrumentais. Isso porque o cantor era Antônio Pedro e com seu falecimento o grupo não "repôs" seu lugar. Notei que o andamento oscilava de acordo o toque de violão de Seu Bima, que sempre fazia a melodia principal das músicas. Às vezes ele acelerava ou atrasava o andamento, outras vezes ele pulava um tempo ou um compasso, mudando toda a métrica da música. Por isso, todos tocavam preparados para qualquer mudança brusca e repentina. Algumas músicas que foram tocadas foram eram inéditas para o grupo, já que Alexandre comentava no final delas que "essa ele nunca tinha escutado". Isso evidencia a importância desse trabalho de resgate dessa memória musical. Alexandre, além de ter um papel fundamental em todo esse processo, acompanhava todas as músicas na harmônica, instrumento que aprendeu com Antônio Pedro. Alguns momentos ele tocava a melodia principal, mas muitas vezes ficava ornamentando ou contraponteando a melodia tocada por Seu Bima. A seção rítmica era composta por três percussionistas, Seu Honorato, Marilua e Karina, tocando os baques com força, peso, tônus e sem apresentar mudança de dinâmica ou grandes variações na levada. O ritmo começava de uma forma e assim continuava até o final da música. O banjo e o baixo elétrico faziam acompanhamento, com a função de equilibrar o som como um todo, já que o principal era o baque pesado e as melodias tocadas pelo violão e harmônica.

5. Considerações finais

Podemos retomar aqueles dois conceitos utilizados anteriormente, fazendo suas devidas adaptações. Primeiramente, vemos que o fazer musical desse grupo de pessoas foi modificado: essas músicas, baques e sonoridades antes tocadas nos seringais, dentro da floresta, imersas em um contexto de festas, mutirões e trabalhos espirituais de *Ayahuasca*, hoje se encontram nos quatro CDs gravados, em eventos culturais, palcos de teatro, congressos, participando de editais, e sempre com a influência marcante e necessária do produtor Alexandre Anselmo. Tanto os praticantes dessas músicas quanto a própria sonoridade das mesmas sofreram alterações, todas mediadas por Alexandre Anselmo. O que antes era uma expressão própria, original e específica daquele lugar e contexto histórico social daquele povo da floresta hoje se tornou um produto fonográfico, além de ser um grupo que leva, nos mais diversos ambientes, a missão de divulgar e afirmar essa identidade cultural local. Segundamente, vemos que a criação do grupo Uirapuru também é a criação de uma

outra comunidade de prática, essa agora com a missão de resgatar e difundir nos meios artísticos e culturais, um produto fonográfico fruto da memória de músicos que foram seringueiros e que possuem características próprias de sua cultura (figura 4).

É imprescindível olhar para a figura de Alexandre Anselmo: mediador cultural, pesquisador prático, músico, arranjador, produtor musical, produtor executivo, produtor local. Importante também entender como o grupo Uirapuru resgatou e revitalizou os baques do Acre e quais foram suas formas de atuação nesse processo. Em um primeiro momento, foi a partir do resgate dessas memórias musicais de Antônio Pedro que a música do grupo Uirapuru foi resgatada através do projeto BAQUEMIRIM, que utilizou da memória de um fazer musical e as músicas dos seringais como base para as oficinas de lutheria e vivências musicais abertas com as crianças. Em um segundo momento, o resgate e a revitalização da sonoridade quase esquecida dos seringais foram realizados através da produção dos discos e divulgação pelos diversos meios de comunicação. Além disso, seu trabalho se ampliou e gerou novas descobertas interessantes e importantes para a cultura do estado. Atualmente Alexandre continua nesse trabalho de pesquisa, resgate e difusão da cultura acreana. Curioso notar como o Acre e sua música, para mim e para muitos outros acreanos, foram descobertos através de um homem paulista que, mesmo transformando o contexto e algumas formas dessa expressão, soube, com sensibilidade, enxergar e valorizar uma cultura que quase se perdeu no esquecimento. Mais curioso ainda é saber que no final da vida de Antônio Pedro, ocorreu certa negação e desmerecimento de todo esse trabalho de resgate, alegando que Alexandre estava de alguma forma ganhando dinheiro à custa desse trabalho. Segundo os relatos, na época do lançamento do disco *O Baque do Acre II,* Antônio Pedro, que já estava com a saúde debilitada, disse que não queria ouvir o CD e que queria acabar com "esse negócio de cultura". Alexandre, por sua vez, conta que isso se deve a muita "pressão negativa" sobre Antônio Pedro por pessoas que não compreendiam os meios e objetivos de um trabalho de resgate. Conta também que sempre que era necessário, explicava como atuava através dos projetos, editais e da produção musical, além de sempre prestar contas. Isto reflete mais uma vez a situação complexa dessa cultura no estado do Acre: há uma fragilidade no reconhecimento da importância que ela tem pelos seus próprios fazedores, pois apesar de expressar a identidade cultural dos seringueiros e por isso ter uma real relevância, tanto pelo seu valor cultural quanto por sua potência identitária, nesse caso, os próprios integrantes

criaram empecilhos no processo, justamente talvez por uma falha na compreensão do papel de um produtor musical e da importância do resgate desse patrimônio cultural.

6. Referências bibliográficas

BLACKING, J. *How musical is man?*. Seattle: University of Washington Press, 1974.

DUARTE, É. G. *Conflitos pela terra no Acre:* a resistência dos seringueiros de Xapuri. Rio Branco: Casa da Amazônia, 1987.

OLIVEIRA, L. A. P. *O sertanejo, o bravo e o posseiro:* a periferia de Rio Branco e os cem anos de andança da população acreana. Belo Horizonte: UFMG, 1982.

TOCANTINS, L. *Formação Histórica do Acre* – Vol. I e II. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

SEEGER, A. *Por que cantam os Kĩsêdjê*: uma antropología musical de um povo amazônico. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

WENGER, E. *Communities of Practice*: learning, meaning and identity. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

Notas

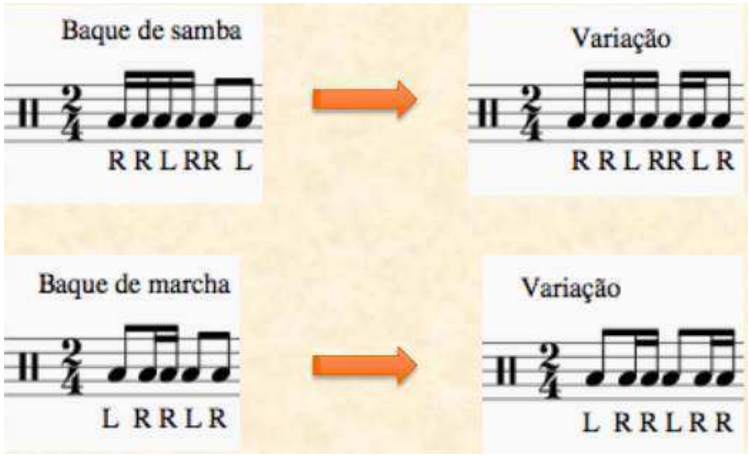
[1] Tratado de 1867, que definia a antiga fronteira entre Brasil e Bolívia, no qual o atual território do Acre fazia parte da Bolívia.

[2] *Bolivian Syndicate.*

[3] *Adjuntos* eram, segundo o relato dos mestres, os mutirões e trabalhos coletivos realizados nas colocações e seringais.

[4] Nesse contexto, harmônica é a gaita ponto de 8 baixos.

[5] Barracões de festa.



Exemplo 1: Transcrições dos baques de samba e de marcha, com suas variações.



Figura 1: Oficina BAQUEMIRIM antes da formação do grupo Uirapuru.



Figura 2: O grupo Uirapuru em sua primeira formação no projeto Acústico em Som Maior.



Figura 3: Instrumentos de percussão utilizados pelo grupo Uirapuru para tocar os baques.



Figura 4: Dona Carmen, Antônio Pedro e Alexandre Anselmo tocando *enverseios.*

A Escola de Música da UFBA e suas relações com músicos populares e contextos sociais diversos

Izabella Baldoíno Almeida
Universidade Federal da Bahia
izabellab_@hotmail.com

Angela Elisabeth Lühning
Universidade Federal da Bahia
angelaluhning@gmail.com

Resumo: O projeto de pesquisa de Iniciação Científica inicial "*A Escola de Música da UFBA: sua trajetória conceitual e sua(s) identidade(s)*" se propôs a levantar e discutir a trajetória da EMUS/UFBA enquanto local de formação de músicos e outros profissionais ligados à área de música durante os mais de 60 anos de sua existência. Como desdobramento, o plano de trabalho "*Relações entre a EMUS e músicos populares e contextos sociais diversos*" foi responsável por pensar em como a EMUS tem dialogado ao longo desses anos com os contextos culturais e sociais que a cercam, em especial no que toca à música popular e à atuação de alunas, alunos e professores neste ramo.

Palavras-chave: Escola de Música da UFBA. Música popular. Atuação profissional em música.

The Music School of UFBA: its conceptual trajectory and its identity(ies)

Abstract: The research project "*The Music School of UFBA: its conceptual trajectory and its identity(ies)*" has proposed to raise and discuss the trajectory of EMUS/UFBA as training place of musicians and other professionals somehow linked in the music area throughout it's more than 60 years of existence. As unfolding, the working plan "*Relations between EMUS and popular musicians and several social contexts*" was responsible to think in how EMUS has being holding a dialogue through this years with the cultural and social contexts that surrounds it, in particular regarding to popular music and the acting of students and professors in this branch.

Keywords: Music School of UFBA. Popular music. Professional acting in music.

1. Introdução

Os resultados do projeto de Iniciação Científica[1], aqui apresentados, discutem aspectos da trajetória e identidade da Escola de Música da UFBA (EMUS) enquanto local de formação de músicos/profissionais ligados à área de música durante os mais que 60 anos de sua existência (criada inicialmente como Seminários Livres de Música em 1954), com ênfase nos diálogos com a música popular. A EMUS tem uma trajetória que passa por cenários políticos e culturais diversos e é marcada pela presença de várias pessoas emblemáticas, mas pouco se discute hoje, mesmo internamente, sobre quais teriam sido as possíveis propostas identitárias iniciais e posteriores para esse espaço, enquanto local de formação profissional,

e as implicações das propostas e seus desdobramentos no cenário da escola hoje, no século XXI.

O nascimento das escolas de arte da UFBA (além da EMUS, as Escolas de Teatro e Dança, e a ainda anterior Escola de Belas Artes) é marcado por uma forte atuação de professores estrangeiros, fenômeno recorrente também em muitas outras áreas e universidades, a exemplo da constituição da área de Ciências Sociais da USP, contando com Claude Lévi-Strauss, Roger Bastide e outros. Mas, talvez caminhando em sentido oposto às demais instituições, muitos dos nomes de pessoas precursoras na EMUS, como Hans Joachim Koellreutter, Walter Smetak e outros têm sido pouco abordados em relação a sua atuação, suas propostas, seu pensamento ou legado, além das poucas abordagens terem sido afetadas por visões pautadas mais em afinidades pessoais, sem que se tenha debatido sobre suas contribuições de forma objetiva. Nossa pesquisa pretendeu ir além de um simples levantamento de fatos históricos (ou até anedóticos), buscando realizar uma discussão conceitual sobre o diálogo das propostas iniciais e subsequentes com a estrutura atual da EMUS a partir de documentos e das percepções de integrantes da instituição. Qual teria sido a proposta de uma instituição de ensino de música naquela época e como ele dialogava com a sociedade baiana ao seu redor? Teria sido o enfoque apenas a música orquestral europeia ou teve um espaço para outras práticas musicais brasileiras?

Desde então, têm surgido sempre novos perfis de alunas e alunos e novas demandas e propostas de atuação que, há poucos anos, levaram à criação do curso de música popular e do mestrado profissional, apesar de não ter levado a uma discussão permanente sobre a necessidade de atualizações constantes nos currículos dos cursos de graduação e pós-graduação. Especialmente o campo da música popular tem sido uma escolha e possibilidade crescente na atuação de pessoas formadas pela EMUS hoje e, como levantamos, certamente já há mais tempo, embora tenha sido o campo menos representado nos currículos até hoje.

Diante destas questões, os resultados do plano de trabalho aqui apresentados foram responsáveis por pensar em como a EMUS tem dialogado ao longo desses anos com o contexto social e cultural que a cerca, principalmente no que toca à música popular e à atuação de alunas, alunos e possivelmente de professoras e professores neste ramo. Ao longo da pesquisa levantamos nomes emblemáticos da música popular brasileira, tais como Gilberto Gil, Tom Zé, Djalma Corrêa, Marco Antônio Guimarães (UAKTI), Zizi Possi,

Aderbal Duarte, Bira Reis, entre outros, que tiveram trânsitos e diálogos importantes com a EMUS, atuando além do âmbito da música erudita e até além do campo da própria música. Algumas dessas pessoas foram alunas/os regulares na EMUS e chegaram a se formar, outros tiveram passagens mais eventuais ou de curta duração enquanto visitantes ou alunos especiais.

Essa situação chama a atenção em vários períodos da trajetória da Escola e traz importantes reflexões para as discussões atuais sobre o campo de atuação de alunos formados pela EMUS, bem como os pontos de diálogo, convergência e/ou de atrito com outras concepções de música, para além da música europeia orquestral. Para entender esse cenário, foi necessário refletir sobre a realidade social em constante transformação em que a Escola de Música esteve inserida, o que levou também à constatação de casos de evasão da graduação de personagens bastante relevantes para a música nacional, além de buscar entender, na etapa atual, os caminhos profissionais (concomitantes ou posteriores) traçados pelos egressos dos cursos de graduação e pós-graduação da EMUS.

Durante a realização do projeto, recorremos a diferentes métodos de obtenção dos dados de que necessitávamos para nossas análises, discussões e interpretações: além de artigos, livros, filmes e outros materiais digitais, consultamos a hemeroteca do Memorial Lindembergue Cardoso[2], cujos artigos de jornal nos possibilitaram imergir no contexto social e artístico do período da pesquisa. Mas o método principal e mais revelador foi a realização de entrevistas, coletivas ou não[3], que nos trouxeram informações sobre a Escola de Música e a Escola de Música e Artes Cênicas (EMAC). Questões importantes que emergiram foram: a reforma universitária e a UFBA durante o contexto da ditadura militar e como as escolas de artes foram afetadas nesse processo, relações entre a capital e os interiores, práticas musicais anteriores e aquelas hoje presentes na EMUS, além de aspectos sociais, como questões raciais e de gênero. Isso revelou informações específicas sobre personagens que passaram pela EMUS, por outras escolas da UFBA e pelo cenário artístico de Salvador em geral.

Percebemos também a invisibilidade de certos acontecimentos, fatos e de alguns personagens da trajetória da EMUS e levantamos hipóteses sobre as razões destas invisibilidades, além de tentar compreender atritos e boatos como consequências de relações interpessoais e como esses fatores influenciam na construção de uma instituição. Assim, as

análises tocam em pontos delicados, às vezes com informações divergentes, já que lidamos com memória e, consequentemente, como vivências individuais, percepções e visões ideológicas diferentes de acontecimentos em períodos comuns. Pautamos as análises nos conceitos da história oral e análise de discurso (MEIHY, 1996; FERREIRA; AMADO, 2006) e sabemos da necessidade de tratar os conteúdos coletados com ética e responsabilidade.

2. A EMUS no contexto histórico, cultural e social de Salvador

Para entender a criação e o desenvolvimento da Escola de Música da UFBA, em especial em relação aos possíveis diálogos culturais, é preciso contextualizar sua proposta de formação e levar em consideração uma série de fatores externos, tais como o contexto político da Bahia no final da década dos anos 1940, quando a Universidade da Bahia/Universidade Federal da Bahia (UBA/UFBA) foi criada; o contexto social da sociedade baiana em geral; a realidade cultural e artística baiana no período em que as escolas de artes da UFBA nasceram; a participação de vários profissionais estrangeiros da área naquele momento; a percepção da cultura popular da época[4], além de vários outros fatores.

Risério (1995) analisa o movimento de avantgarde na Bahia nos anos 1950/1960 e Santana (2009) aborda o mesmo período a partir dos diálogos da Escola de Teatro com a cultura local e a imprensa impressa quando Salvador era vista como cidade provincial em relação a sua vida cultural, apesar de rica em vivências culturais, empreendidas por pessoas negras de classes sociais mais baixas. Mesmo que festas de largo e suas expressões fossem frequentadas por outros grupos sociais, elas não eram percebidas como expressões culturais. Como se percebe nos artigos realizados por Pierre Verger e Odorico Tavares para a revista *O Cruzeiro* a partir de 1946, fica patente a novidade que estas notícias sobre tradições culturais representavam para o público no Brasil, mas também para boa parte da sociedade baiana que as entendia, no máximo, como manifestações folclóricas que não competiam com a arte. Assim, em geral a cultura local foi pouco percebida e inserida na construção das Escolas de artes da UFBA, embora em algumas mais do que em outras. Especialmente a EMUS parece ter tido menos diálogo com outras vivências sonoras, por ter tido outras percepções de cultura, arte e música. Experiências como as empreendidas pela Escola de Teatro, que realizou diálogos com a cultura popular baiana, por exemplo, com a participação

direta de Lina Bo Bardi durante a gestão de Martim Gonçalves, não foram compartilhadas pela EMUS (SANTANA, 2009).

Estas constatações se referem também à percepção da cultura afrobaiana, hoje entendida e reconhecida como identidade cultural principal de Salvador. Estas questões nos fizeram perguntar quais eram as pessoas que frequentavam a EMUS e tinham acesso à formação universitária (as escolas e faculdades que a partir da década de 1940 foram inseridas na UBA, posteriormente UFBA) e a relação destas pessoas com a cultura popular. Percebemos que os alunos, nas primeiras décadas, em todas as áreas de formação, eram majoritariamente pessoas que faziam parte de famílias com boas condições financeiras – partindo, então, de uma condição de privilégio – e que vários aspectos da formação estavam associados a um conceito de erudição. O contato direto com manifestações da cultura e, portanto, com a música popular, era por isso esporádico e não habitual, embora tivéssemos tido também alguns relatos de que, individualmente, algumas pessoas participaram assiduamente de festas de largo, com suas expressões culturais diversas. Mas, isso não parece ter sido uma prática comum, pois a maioria das pessoas entrevistadas dizia não ter tido contato com tradições culturais locais, sejam-no samba, capoeira, candomblé, ternos de reis, entre diversas outras. Quando as conheciam ou até praticaram, parece ter sido uma exceção total, como o caso das jovens estudantes de dança Dulce Aquino e Laís Salgado, que começaram a praticar capoeira no bairro do Calabar, lugar situado fora das rotas de vivência das alunas majoritariamente brancas da Escola de Dança da época[5].

Diferente das Escolas de Dança e de Teatro, questões de cultura afro-brasileira e da cultura popular local, em geral, parecem não ter sido tratadas de forma institucional na EMUS, embora fizessem parte da vida pessoal de várias das pessoas que descobrimos e abordamos ao longo de nossa pesquisa, assim constituindo parte do silenciamento ou da falta de espaço para diversidade, como será abordado de forma mais aprofundada na seção seguinte.

3. Descontinuidades conceituais e discursivas

Dentro das reflexões geradas durante nosso percurso de pesquisa sobre o contexto em que a EMUS estava/está inserida, principalmente no que toca à música popular e à possível atuação de alunos e professores neste ramo, chegamos aos nomes de alguns

artistas importantes da música popular, já mencionados no início, que dialogaram com a EMUS, entre eles Gilberto Gil, Tom Zé, Djalma Corrêa, Marco Antônio Guimarães (UAKTI), Zizi Possi, Aderbal Duarte (Sexteto do Beco) e Bira Reis, entre outros.

Foi uma grande surpresa descobrir estes nomes, pois quase nunca são mencionados hoje. Alguns deles foram alunos regulares e chegaram a se formar na EMUS, outros tiveram passagens mais eventuais ou de curta duração. Tentamos contato com muitos deles, mas infelizmente não conseguimos contato direto em boa parte das tentativas[6]. Um destes nomes hoje ausentes na Escola é Djalma Corrêa, percussionista negro e compositor, premiado por discos como *Bahiafro*, e que participou de grupos que ganharam notoriedade a nível nacional e até internacional, como os Doces Bárbaros. O referido disco foi gravado no estúdio da Escola de Música (outro tema ausente hoje) sob a regência técnica de Alcyvando Luz, aluno multi-instrumentista, hoje um personagem completamente desconhecido, não obstante a sua vasta produção[7]. Djalma foi também um personagem importante nas relações institucionais entre Escola de Música da UFBA e Instituto Cultural Brasil Alemanha (ICBA), instituição que esteve bem à frente da EMUS no diálogo com a cultura afrobrasileira nos anos 1970, tendo realizado várias iniciativas envolvendo a música afro-brasileira local (GMÜNDER, 2012). Além de aluno da EMUS, Djalma foi técnico de som do ICBA, embora mesmo lá a sua atuação mais marcante tenha sido como instrumentista.

A partir dessa reflexão sobre a não presença e representação das músicas populares e brasileiras no ambiente universitário, começamos a ampliar as questões tratadas nas entrevistas e percebemos que vários outros personagens, a exemplo de Aderbal Duarte e Ivan Huol[8], participaram desde muito cedo de atividades ligadas a alguma vertente da música popular e já tinham seus próprios grupos musicais na época da graduação. Aderbal falou sobre o Sexteto do Beco, um grupo de alunos que se reunia para discutir, compor e tocar em períodos opostos ao turno das aulas. Eles ensaiavam em uma das salas de estudo do terceiro andar da EMUS, mas não faziam shows lá, embora fosse o local a partir do qual também pensavam em suas apresentações externas. Esse e outros exemplos nos mostram que desde sempre houveram ideias individualizadas de prática de música popular, já que ela existia fora da academia e era praticada por pessoas que estavam dentro do ambiente acadêmico, mas a institucionalização dessa prática demorou a acontecer.

Um caminho parecido foi o de Lindembergue Cardoso, inicialmente aluno (multi-instrumentista), depois funcionário da OSUFBA e posteriormente professor de composição da EMUS, que, desde antes de ingressar na instituição, já tocava em filarmônicas no interior e, vindo a Salvador, passou a tocar "na noite", da mesma maneira que seu colega Tom Zé (o hoje tão conhecido músico) e também Alcyvando Luz que, já naquela época, atuava no universo da produção e gravação musical quando havia apenas um estúdio em Salvador, o JS, de Jorge Santos. Alcyvando gravou discos de artistas de Salvador e também compôs muitas músicas interpretadas por outros artistas e foi um arranjador muito procurado, além de ter participado de várias gravações de conjuntos da Escola na função de técnico responsável, embora seja um nome completamente ausente na EMUS hoje. O mesmo vale para os nomes e as atuações de Vivaldo da Conceição (maestro e multi-instrumentista) e Carlos Lacerda (pianista).

A partir das informações levantadas sobre Djalma Correia, Alcyvando Luz e estes outros estudantes/ profissionais, fica patente que a música popular brasileira esteve presente nas suas atuações pessoais, na vivência externa ao ambiente acadêmico, mas só de forma indireta na EMUS, tanto de alunos quanto de professores. Trata-se de um quadro que se mantém até hoje, embora os contextos sociais desta prática musical, os próprios gêneros musicais e as formas de seu agenciamento tenham mudado. Se antes eram as gafieiras, as casas noturnas e conjuntos musicais experimentais diversos radicados em Salvador, atendendo a um público local, hoje são as bandas de axé, pagode e de outros estilos musicais que viajam pelo estado, pelo Nordeste ou pelo país, trazendo outras necessidades de agenda para os músicos, muitas vezes estudantes de música envolvidos. No entanto, estas músicas estiveram (e ainda estão) muito pouco representadas dentro do espaço acadêmico, principalmente nas práticas e no conteúdo programático das disciplinas. Este assunto também envolve a questão dos materiais didáticos: ampliando nossa interpretação começamos a observar que, segundo o que levantamos, há diversos materiais nacionais apresentando outras possibilidades de abordagem na biblioteca da Escola de Música, mas que são muito pouco utilizados na bibliografia das disciplinas de graduação. Entre estes, consta, por exemplo, um livro de Percepção Musical do próprio Aderbal Duarte, com exemplos retirados do repertório nacional popular, e que é muito pouco usado nas aulas de percepção da EMUS.

Assim percebemos que as reflexões e discussões sobre outras formas de se fazer e estudar música que não fosse a hegemônica música europeia só vieram mais tarde[9], com a emergência dos estudos etnomusicológicos e suas relações com a música popular e formações na área de música[10], a partir da década de 1980. Até então, a música brasileira tradicional, em geral não escrita, era entendida apenas como folclore que, mesmo assim, era abordada em uma única disciplina, Folclore (musical), sem que tivesse uma contextualização ou despertasse um interesse maior.

Mas, pensar sobre estas relações entre pessoas, suas vivências e formações, a partir de questões sociais e culturais, traz outra questão: a de gênero. Os nomes citados até então praticamente são só homens, o que traduz bem a questão da predominância masculina durante as primeiras décadas da escola e sua presença destacada em alguns cursos. Em *Relações de gênero e musicologia: reflexões para uma análise do contexto brasileiro*, Mello expressa:

> Sabe-se que o sistema das relações de gênero está ligado às atribuições sociais de papeis, poder e prestígio, sendo sustentado por ampla rede de metáforas e práticas culturais associadas ao masculino ou ao feminino. [...] Como aponta Joseph Kerman (1985), a tradição musicológica esteve sempre muito mais voltada para análises formais do que para questões sensíveis às humanidades, e isto se deve muito ao fato de que, no desenvolvimento da música ocidental tonal, surgiu todo um conjunto de pressupostos teóricos, explicitados através de convenções e construções retóricas repletas de metáforas sexuais. Estas se ligam a questões de gênero que estão na base de um paradigma narrativo poderoso, em cujo âmago está o ponto de vista masculino (MELLO, 2007).

Então, quanto à questão de gênero, sabemos que há funções atribuídas historicamente a cada um deles, e que a mulher sempre teve seu lugar dedicado às funções consideradas mais "delicadas" ou "maternais". Desde o início da EMUS, ainda como Seminários de Música, é notável a quantidade de mulheres nos cursos de instrumento (desde o início, principalmente piano e instrumentos de cordas friccionadas) em comparação com a quantidade de mulheres na área de composição, por exemplo, e isso se mostra com bastante clareza em alguns materiais consultados durante a pesquisa, principalmente em falas das entrevistas e em fotos vistas em diversas ocasiões. À mulher é dado o espaço de musa inspiradora da música, mas não de criadora dela. O mesmo se vê em áreas como a musicologia, considerada a "ciência da música". Mesmo com o considerável aumento de mulheres nas universidades – e, portanto, também na Escola de Música da UFBA – no

decorrer das décadas, ainda há um estereótipo (mesmo que hoje ele esteja velado) sobre qual é o lugar da mulher nas funções musicais, e definitivamente a composição parece poucas vezes um lugar possível, quando em cinco turmas de composição que têm entre três e nove alunos, aproximadamente, temos apenas três mulheres cursando a graduação, atualmente. Em oposição a esse número, a quantidade de mulheres nos cursos de instrumento (como desde o início) e de licenciatura é bem maior[11].

Uma analogia pode ser feita com a questão de relações raciais: a entrada de uma quantidade considerável de pessoas negras nos cursos de graduação da Escola de Música foi lenta (mesmo sendo a cidade de Salvador umas das com a maior concentração da população negra), até mais ainda que o ingresso de mulheres (em sua maioria brancas, considerando o início da trajetória da EMUS). Além da necessária discussão sobre a reduzida presença de negros/as, houve relatos impactantes durante algumas das nossas entrevistas mencionando casos de racismo, inclusive institucional, tema na época ainda não abordado e que, mesmo hoje, é algo que ainda passa por algum nível de naturalização e pouca problematização. Além disso, isso leva a um quadro em que ainda hoje, mesmo que a presença de alunos negros nas salas de aula seja muito maior, raramente é na função de docente[12].

Trata-se de questões que tocam diretamente em relações de poder que moldaram muitas características na história da EMUS. Em algumas entrevistas, ouvimos sobre como relações de poder e relações pessoais foram decisivas em decisões institucionais e como atritos entre essas relações pessoais criaram "fraturas" ou "rachaduras" que chamamos de invisíveis, embora causassem impactos que consideramos estruturais e consequentemente se refletiram em traços institucionais. Quais ações são permitidas por quem tem poderes administrativos e quais são consideradas abusos de poder? Quem decide quais saberes são relevantes dentro do ambiente acadêmico, se pensarmos nas consequências dessas ações em relação à formação e atuação profissional de várias gerações de pessoas?

Ao observar essas relações adicionadas às questões sociais, raciais e de gênero mencionadas anteriormente, percebemos que pouco ouvimos falar, hoje, na Escola de Música, sobre as ações de personagens como Walter Smetak (multi-instrumentista, lutier e inspirador de Marco Antônio Guimarães, fundador do grupo UAKTI), e menos ainda de George Byrd, regente norte-americano negro vindo à Bahia através de um intercâmbio, com vários trabalhos com a Orquestra Sinfônica da UFBA e do Madrigal da UFBA, cuja bolsa

Fulbright não foi prorrogada por um suposto "lapso administrativo". A que se deve a invisibilização dessas personagens? Teriam as "fraturas" discursivas e institucionais alguma relação com isso?

É importante lembrar, entretanto, que aqui lidamos com diversas interpretações e reflexões advindas de discursos dos mais diversos e também lidamos com possibilidades de boatos, ressentimentos e a expressão de sentimentos pessoais, tendo em vista as já citadas relações pessoais e de poder. Alguns aspectos são, portanto, inconclusivos, mas é possível traçar algumas rotas que respondam a possíveis perguntas sobre aspectos da formação acadêmica na Escola de Música da UFBA[13].

4. Considerações finais

Ficou visível que tocamos, a todo tempo, em questões muito delicadas que nos evidenciam dúvidas de várias naturezas e também apontam para os limites de como abordá-los, sem sermos antiéticas e invasivas nas particularidades de pessoas que não podemos expor. Apesar de muitas descobertas e análises, ainda existem vários dados inconclusivos e passamos por um processo de amadurecimento das informações já levantadas, assumindo a responsabilidade de tocar em discursos de várias origens e a necessidade de refletir continuamente sobre eles.

Essas situações trazem importantes reflexões para as discussões atuais sobre o campo de atuação de alunos formados pela EMUS, bem como os pontos de diálogo, convergência e/ou de atrito com outras concepções de música, para além da música europeia orquestral. Para entender esse cenário, foi necessário refletir sobre a realidade social em constante transformação em que a Escola de Música esteve inserida, o que facilitou o entendimento de alguns casos de evasão da graduação de personagens que tiveram bastante projeção na música nacional, em detrimento de outros casos dos quais acabamos não tomando conhecimento. Assim, buscamos entender os caminhos traçados atualmente pelos egressos dos cursos de graduação e pós-graduação da EMUS, o que é tema do atual projeto em execução.

Vimos que a discussão sobre a prática da música popular não é um fenômeno apenas de hoje, já acontecia antes, mas de forma muito mais reduzida, supondo pela quantidade de referências encontradas na pesquisa. No entanto, a partir de nossos dados,

podemos concluir que muitas pessoas desconhecem estas memórias sobre o papel do popular e da diversidade no passado, seja por um processo de silenciamento, enquanto outras iniciaram um novo período de abordagem do tema, embora quase sem comunicação entre ambos os períodos. Assim, aparentemente avançamos, mas cegos e surdos em relação ao passado, apesar de precisarmos continuar a trilhar no caminho de constantes diálogos, atentos às tantas possibilidades de sonoridades múltiplas que desde sempre existem ao redor da EMUS, e já foram, são e continuam sendo o campo de atuação cotidiana das tantas pessoas que passam por ela.

5. Referências bibliográficas

FERREIRA, M. M.; AMADO, J. (Orgs.). *Usos e abusos da História Oral*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.

GMÜNDER, U. (Org.). *Fausto visita os orixás:* 50 anos do Goethe-Institut/ ICBA na Bahia. Salvador: EDUFBA, 2012.

MEIHY, J. C. S. B. *Manual de História Oral*. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

MELLO, M. I. C. Relações de gênero e musicologia: reflexões para uma análise do contexto brasileiro. *Revista Eletrônica de Musicologia,* v. XI, set. 2007.

PERRONE, M. C. C. Música, contexto e tradição: Estudo sobre a Criação de uma Instituição de Ensino. Tese (Doutorado em Música), Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2008.

RISÉRIO, A. *Avant-garde na Bahia*. São Paulo: Instituto Lina Bo Bardi, 1995.

SANTANA, J. *Impressões modernas:* teatro e jornalismo na Bahia. Salvador: Vento Leste, 2009.

TRAVASSOS, E. Apontamentos sobre estudantes de música e suas experiências formadoras. *Revista da ABEM*, Porto Alegre, v. 12, p. 11-19, mar. 2005.

Notas

[1] Este projeto PIBIC está sendo realizado desde 2016 em conjunto com outros bolsistas e encontra-se na sua última etapa. A premiação da apresentação e do relatório como destaque na área de Artes durante o Congresso da UFBA em 2018 trouxe o convite de inscrever e apresentar o trabalho em um evento científico (Bolsa IC CNPq).

[2] Lindembergue Cardoso, abordado mais abaixo, é conhecido por seu trabalho como músico, compositor e educador, e após sua morte ganhou um Memorial, situado na EMUS, abrigando o seu numeroso acervo.

[3] Não tivemos permissão para gravar algumas das entrevistas, outras foram respondidas por escrito, após enviar um questionário via *e-mail*, alguns deles completados por telefone. É importante ressaltar que uma boa parte das entrevistas foi realizada pela equipe inteira, posteriormente sendo feitas as análises interpretativas específicas conforme os planos de trabalho diferentes a partir das transcrições das entrevistas realizadas.

[4] Assim, para visualizar a trajetória da EMUS através de um panorama geral, confeccionamos, inicialmente – na etapa anterior da pesquisa – um grande painel com dados, datas e nomes e dividimos nossa busca por períodos.

[5] Mas essas vivências foram importantes para ambas: Dulce tornou-se ainda muito jovem diretora da Escola de Dança, na época em que o primeiro professor negro, o americano Clyde Morgan, introduziu danças e tradições culturais locais no currículo da instituição, e que se tornou marido de Laís Salgado.

[6] Quanto mais prestígio e fama, mais difícil tornou-se o contato direto: em geral só conseguimos informações indiretas de colegas ou através de materiais publicados em diversos suportes. Ressaltamos a morte súbita de Bira Reis, durante a finalização deste texto.

[7] Alcyvando foi o caso talvez mais emblemático para pensarmos o silenciamento e visões contraditórias, pois ao indagarmos pessoas, ele foi apresentado em geral como pessoa problemática, sem mérito e sem "relevância", não obstante sua ampla atuação, levantada e divulgada por outro ex-aluno da EMUS, seu colega, Luis Roberto Castro. Disponível em: <https://tempomusica.blogspot.com/2012/07/alcyvando-luz-compositor-instrumentista.html>.

[8] Aderbal Duarte é maestro, compositor, arranjador, violonista e professor de música, graduado em Composição e Regência pela EMUS, tendo sido aluno de Ernest Widmer e Walter Smetak. Ivan Huol, outro ex-aluno da EMUS, é o criador do projeto JAM no MAM (*jam sessions* que acontecem semanalmente no Museu de Arte Moderna da Bahia). Durante muitos anos atuou como compositor, arranjador e percussionista, ao lado de artistas com Daniela Mercury, além de ser, também, o criador do MicroTrio, atração hoje tradicional no carnaval baiano.

[9] Exemplo desse processo tardio de discussão é um seminário sobre Música popular realizado em 1991, para o qual foi convidado Gilberto Gil, na época vereador pelo PV em Salvador, mesmo que o evento não tenha deixado rastros, a não ser um artigo no jornal *A Tarde*.

[10] A etnomusicóloga Elizabeth Travassos empreendeu uma das primeiras pesquisas sobre atuações profissionais de alunos de música, no caso na UniRio (TRAVASSOS, 2005).

[11] Futuramente seria pertinente fazer um levantamento quantitativo sobre o número total de mulheres formadas no curso de composição, ao longo da existência do curso, pois é notório que várias das que iniciaram o curso de composição não o concluíram.

[12] Pelo levantamento das Pró-Reitorias de Desenvolvimento de Pessoas e de Ações Afirmativas e Assistência Estudantil da UFBA, de 2.143 docentes da UFBA, 880 (41,1%) são homens brancos, 136 (6,3%) pardos, 82 (3,8%) pretos, 817 (38,1%) são mulheres brancas, 151 (7%) pardas e 77 (3,6%) negras: as relações de poder têm relações diretas com questões de gênero e raça. Os dados constam no jornal *A Tarde* (10/6/2018). Disponível em: <http://atarde.uol.com.br/bahia/salvador/noticias/1968259-coletivo-aponta-que-so-ha-2-de-professores-negros-na-ufba>. Acesso: 10/8/2018.

[13] Durante a realização da pesquisa, notamos que há ainda poucos trabalhos acadêmicos que tratam de trajetórias e histórias institucionais relacionadas à UFBA, em especial na área de artes, com exceção de poucos autores (como exemplo, ver PERRONE, 2008).

Processos de ensino-aprendizagem na transmissão do conhecimento musical em um terreiro de candomblé ketu: Feira de Santana-BA.

Jeanderson Santos Bulhões de Jesus
Universidade Federal da Bahia
bob_bulhoes@hotmail.com

Resumo: Este trabalho tem como proposta apresentar os resultados de uma pesquisa de campo realizada em um terreiro de candomblé ketu, localizado na cidade de Feira de Santana-BA, entre 2013 e 2016, cujo objetivo foi descrever e analisar como se dão os processos de ensino-aprendizagem na transmissão do conhecimento musical do terreiro. Para tal, busquei suporte teórico que fornecesse conceitos e possíveis diálogos de epistemologias e metodologias entre as áreas da Educação Musical e Etnomusicologia, perpassando por concepções de processos de ensino e aprendizagem em culturas de tradição oral. Trago reflexões acerca de algumas possibilidades de contribuição da Etnomusicologia na formação do educador musical, a partir da experiência pessoal do autor e como o diálogo entre essas duas áreas contribuiu positivamente para o desenvolvimento e o resultado da pesquisa.
Palavras-chave: Educação Musical. Etnomusicologia. Tradição oral.

Teaching and learning processes in musical knowledge transmission in a Ketu Candomblé house: possible dialogues and contributions between ethnomusicology and music education

Abstract: This work aims to present the results of a field research carried out in a Candomblé house, located in the city of Feira de Santana-BA, between 2013 and 2016, with the purpose of describing and analyzing how the teaching-learning processes in transmission of the house's musical knowledge. To that end, I sought theoretical support that would provide concepts and possible dialogues of epistemologies and methodologies between the areas of Music Education and Ethnomusicology, going through the conceptions of teaching and learning processes in cultures of oral tradition. I bring reflections about some possibilities of contribution of the Ethnomusicology in the formation of the musical educator from the personal experience of the author, and how the dialogue between these two areas contributed positively to the development and results of the research.
Keywords: Music Education. Ethnomusicology. Oral tradition.

1. Introdução

Com este trabalho, busco apresentar os resultados de uma pesquisa realizada entre 2013 e 2016, no terreiro de Candomblé de Ketu, "Ilê Asé Igjifárômim", localizado na cidade de Feira de Santana-BA, na qual objetivei identificar, descrever e analisar os processos de ensino-aprendizagem na transmissão do conhecimento musical. Para tal, busquei observar quem sãos as(os) portadoras(es) e as(os) responsáveis pela transmissão, como também quais os métodos utilizados para os processos de ensino-aprendizagem dos instrumentos e dos cantos.

Esta pesquisa foi realizada como quesito para o trabalho de conclusão do curso de Licenciatura em Música da Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS)[1]. Entre os

componentes curriculares obrigatórios do curso, se encontram “Elementos de Etnomusicologia”, fundamentais para meu interesse em trilhar o caminho acadêmico por essa via. E, devido à solicitação de uma pequena experiência de campo como atividade avaliativa final desse componente, tive a oportunidade de fazer uma pesquisa no terreiro citado acima.

Esse querer esbarrou incialmente em um problema: como lidar entre o interesse em seguir com a Etnomusicologia e fazer a pesquisa de campo em um terreiro de candomblé e produzir uma monografia que obrigatoriamente teria que perpassar pela Educação Musical, já que o curso é de licenciatura em música?

Buscando responder essa pergunta fiz um levantamento bibliográfico de trabalhos que pudessem alicerçar e contribuir a compreensão de possíveis diálogos entre a Educação Musical – em especial em obras da área que priorizam abordagens de cunho sociocultural – e a Etnomusicologia – a partir de trabalhos que oferecesse métodos e técnicas para a coleta de dados, para a descrição, análise e interpretação – buscando uma compreensão ampla sobre aspectos musicais e extramusicais que permeiam o contexto.

Para a descrição e análise da pesquisa utilizei como recurso metodológico a etnografia, a partir de observação participante. Como coleta de dados, foram realizadas entrevistas semiestruturadas com o Babalorixá[2] do terreiro, através de gravações em áudio e vídeo, além da utilização de diário de campo nas observações dos rituais, com intuito de apreender quesitos correspondentes aos processos de ensino-aprendizagem durante as práticas musicais.

Ao final deste trabalho apresento reflexões acerca de algumas possibilidades de contribuição da Etnomusicologia na minha formação enquanto educador musical; como o diálogo entre essas duas áreas contribuíram positivamente para a pesquisa; a importância para o compartilhamento dos materiais coletados com os participantes da pesquisa, como também aspectos que envolvem a transmissão do conhecimento musical no respectivo terreiro.

2. Educação musical e etnomusicologia: na busca de interseções, diálogos e encontros

Saliento que não há a pretensão, neste texto, de fazer uma discussão sobre a história e o percurso das duas áreas, mas de como ambas, a partir de particularidades epistêmicas e metodológicas, contribuíram para a eficiência da pesquisa.

Trazendo um aspecto importante para a compreensão das transformações de paradigma que vieram a acarretar uma abordagem sociocultural da Educação Musical, Arroyo (2002, p. 19) afirma que a partir da segunda metade do século XX, as mudanças ocorridas nas ciências sociais – que por sua vez modificaram também as musicologias e pedagogias – influenciaram diretamente a área da Educação Musical, contribuindo assim para o diálogo com outras áreas e para a ampliação do seu campo de conhecimento.

Tratando-se de uma área específica, a Etnomusicologia teve importante contribuição para a ampliação da visão sobre música e da abrangência do seu campo de atuação (ARROYO, 2002, p. 20).

Em virtude de sua forte e determinante relação com a cultura, a música ocupa dentro de cada grupo humano um importante espaço com valores, significados usos e funções que a particularizam de acordo com cada contexto sociocultural. Assim,

> [...] cada cultura tem formas particulares de elaborar, transmitir e compreender a sua própria música, (des)organizando os códigos que a constituem. Nesse sentido a educação musical tem se aproximado e se apropriado do campo de estudo da etnomusicologia com o intuito de tornar a sua práxis mais significativa e contextualizada com os distintos mundos musicais [...] (QUEIROZ, 2004, p. 101).

Cardoso (2001, p. 109), dialogando com Merriam, aponta que a música não é estudada como um produto isolado e sim como um processo no qual se observa a totalidade da cultura musical e seus aspectos em geral. Isto instrumentaliza o etnomusicólogo na busca do efetivo entendimento das relações entre obra musical e fatores extramusicais.

> Os sons musicais são moldados pela cultura da qual eles são parte. E a cultura, em contrapartida, é transmitida por indivíduos e grupos de indivíduos que aprendem o que deve ser considerado próprio ou impróprio em matéria de música (MERRIAM, 1978, apud CARDOSO, 2000, p. 112).

A partir desses conceitos e concepções plurais sobre o entendimento da música, abriram-se várias possibilidades de estudar as mais diversas manifestações culturais, inclusive o estudo de manifestações de tradição oral que tem sido bastante recorrente, tanto na Educação Musical quanto na Etnomusicologia. Para Queiroz (2005), o estreitamento entre

essas duas áreas tem possibilitado o compartilhamento de epistemes, metodologias e conceitos a fim de compreender os processos de transmissão dos conhecimentos musicais em diferentes culturas, porém ambas possuem focos diferentes.

> Se para a educação musical os processos, situações e estratégias de ensinar e aprender constituem a própria natureza de seu campo de estudo, para a etnomusicologia tais aspectos representam uma vertente fundamental da música, sem a qual não é possível um entendimento significativo de uma cultura musical (QUEIROZ, 2010, p. 2).

Tratando-se de suporte teórico-metodológico, Bresler (2006, apud PEREIRA, 2011, p. 55) afirma que a Etnomusicologia pode fornecer um bom modelo em pesquisa etnográfica para a Educação Musical, mas, apesar das duas áreas compartilharem esse modelo, as pesquisas de campo teriam focos diferentes.

3. Metodologia

Para realização desta pesquisa foi utilizada a metodologia qualitativa, que segundo Sorrentino (2012, p. 89) durante os anos de 1960, passou "[...] a ser vista como um modo viável de pesquisa que germinou além das ciências sociais, vindo a influenciar igualmente e adiante o campo da educação, bem como o da etnomusicologia e educação musical".

Como se pretende neste trabalho descrever e analisar processos de transmissão de saberes em um grupo social (religioso), o método de investigação utilizado para o desenvolvimento da pesquisa foi a etnografia, tendo como premissa a observação em campo, especificamente, a observação participante se apresentou como uma ferramenta apropriada à natureza do tema para a aplicação das técnicas de coletas de dados que foram empregadas para o registro e análise.

Foram realizadas entrevistas semiestruturadas, com o Babalorixá do terreiro, entre 2013 e 2016, e relatório diário contendo as informações que mais condizem com o objetivo da pesquisa, sendo este utilizado principalmente nos rituais públicos, nos quais observava como os processos de ensino-aprendizagem estavam implícitos, ou não, durante a execução instrumental.

Para a descrição, análise e a interpretação dos dados, foi utilizado todo material coletado durante o percurso da pesquisa, desde as entrevistas, que foram transcritas, os

relatórios diários, em consonância como as observações, as experiências vividas, como também as bibliografias consultadas.

Todos os registros obtidos com a pesquisa (gravações audiovisuais, fotos, documentário) foram compartilhados com a comunidade do "Ilê Asé Igjifárômim".

4. Processos de ensino-aprendizagem no "Ilê Asé Igjifárômim"

O "Ilê Asé Igjifárômim" é um terreiro de candomblé Ketu (nagô), localizado na cidade de Feira de Santana-BA, no bairro Campo Limpo.

Nesse terreiro ocorrem os cultos de Orixás (divindades africanas) de janeiro a outubro, sendo o mês de novembro voltado para o Caboclo Boiadeiro (entidade brasileira). Essa delimitação entre africana e brasileira é a base para os mais variados aspectos que as distinguem: a língua que falam, como falam, com quem falam, o repertório, as cantigas, as roupas, as danças, as comidas, as bebidas, o comportamento, entre outros.

Para o funcionamento desse terreiro, há uma estrutura social baseada em processos hierárquicos bem definidos, orientada pelo tempo de iniciação de seus adeptos, onde a idade de santo (de iniciação) é fator predominante sob a idade biológica. Cada pessoa dentro do terreiro possui um cargo que está atrelado a funções específicas e que se desdobra em "subcargos". Esse conjunto de adeptos compõe a chamada família de santo, formada pelo Babalorixá ou Yalorixá (mãe de santo), e os filhos de santo.

O Babalorixá ou a Yalorixá são os sacerdotes que detém o conhecimento das plantas, das cantigas, dos toques e das atividades e rituais da casa. Como ressalta o Babalorixá deste terreiro, Babá Kutú "tudo tem que passar pelo sacerdote. Sou eu que recebo e que transmito as ordens, é a hierarquia aqui da minha casa".

O mesmo afirma que quando começou a desempenhar o seu trabalho na casa era apenas ele que transmitia tudo e que era muito trabalhoso, pois quando o terreiro foi fundado, não havia pessoas já feitas ou confirmadas[3]. Mas depois, quando seus ensinamentos passaram a ser assimilados por pessoas de cargo, a transmissão então passou a ser dividida.

Para ele, a aprendizagem no candomblé é processual e é dada ao longo do tempo, a partir da convivência e da participação nos rituais, obrigações, nos afazeres do dia a dia. De forma genérica, a responsabilidade de ensinar é de todos, sendo que, os mais velhos têm obrigação de ensinar aos mais novos.

Alguns conhecimentos são restritos a alguns cargos, algumas situações estando sempre associadas à questão de/do tempo. Como expõe Babá Kutú, “tem pessoas que se dedicam realmente a aprender, com calma, que tudo chega no seu tempo [...] Ah, fulano sabe isso e eu não sei. [...] calma que você vai chegar lá; você vai aprender a coisa”.

Para a transmissão do conhecimento musical existem pessoas específicas para ensinar. Inicialmente, o próprio Babá Kutú, devido às suas habilidades musicais, ensinou aos primeiros ogãs[4], tendo contribuição concomitantemente dos ogãs de terreiros de seus parentes de santo. Atualmente, por já ter um corpo formado, os novos vão aprendendo com a vivência durante os rituais internos e externos da casa.

Ele utiliza também como um recurso de transmissão, os ensaios[5]. Geralmente acontecem quando se tem algum ritual importante que ele considera necessário que fatores musicais sejam melhorados ou também quando ogãs que moram em outras cidades e outros países voltam a casa para cumprir alguma obrigação.

Esses ensaios ocorrem separadamente: os de cantos (participam todas e todos) e os de toques (restritos aos ogãs).

Nos ensaios de canto, Babá Kutú é o responsável para a transmissão. Por possuir caráter responsorial, repete-se muito a pergunta e a resposta do canto até que todos e todas peguem a melodia e a pronúncia do iorubá. Além da oralidade, algumas pessoas, por terem dificuldades em memorizar a letra do canto, utilizam a escrita como uma ferramenta de aprendizagem.

Nos ensaios de toques, o ogã alabê[6] é o principal responsável pelo ensino dos instrumentos: atabaques e gãs[7]. Para Babá Kutú este último deve ser aprendido primeiramente, mas não é taxativo. Já para a sua mãe de santo o aprendizado dos atabaques tem que começar na lata. Segundo o próprio, ela dizia: “O ogã tem que começar no banquinho, na lata, pra depois ir pra um tamborzinho, até chegar ao atabaque, pra poder pegar o som, o ouvir, o ritmo, e aí, saber ali como tocar para os Orixás[8]”.

A transmissão ocorre a partir de observação e repetição. O ogã alabê mostra o toque e o aprendiz executa, imitando-o. São utilizadas também onomatopeias que correspondem aos sons que podem ser produzidos. Os mais comuns para atabaques são: TA – referente ao som agudo e TUM – referente ao grave.

Os rituais em que envolvem práticas musicais no Ilê Asé Igjifárômim são compostos por diversos instrumentos que exercem diversas funções durante o ritual. Além dos atabaques e gãs, que são ensinados nos ensaios, outros instrumentos – adjá, xerê, arô, colá-colô, igbadu – são executados apenas em rituais de Orixás específicos e a sua utilização perpassa por processos hierárquicos, que retificam a utilização de pessoas por funções e cargos específicos. Esses últimos são denominados por Babá Kutú como indutores, ou seja, têm por objetivo chamar a divindade "dona" da festa; o *Xere*, utilizado no ritual da Fogueira do Orixá Xangô; o *Arô,* utilizado no ritual do Orixá Oxossi; o *Colá-colô,* utilizado no ritual o Orixá Ogum; o *Igbadu,* utilizado no ritual do Orixá Omulu.

Babá Kutú apresenta também os cursos de ogãs como uma possibilidade de transmissão de conhecimento musical, porém, por já ter ogãs com uma boa experiência na casa, pontua que não acha mais interessante a participação deles, pois já tem sua forma e jeito de tocar.

Para ele, os rituais da casa, tanto os internos quanto públicos, são momentos de importante aprendizado, dado a partir da observação e da participação, que são as formas que caracterizam a forma comum de transmissão em culturas de tradição oral.

5. Considerações finais

Como no país não há curso de graduação em Etnomusicologia, destaco a importância do componente "Elementos de Etnomusicologia" no currículo do curso de Licenciatura em Música da Universidade Estadual de Feira de Santana-BA, por possibilitar ao licenciando o acesso às bibliografias da área e discussões sobre visões, concepções e perspectivas plurais referentes à música, podendo assim, contemplar ou despertar o interesse de graduandas e graduandos que desejam trilhar por outros contextos que não apenas as instituições formais de ensino.

No meu entendimento, mesmo o cerne da pesquisa que são os processos de ensino-aprendizagem constituir a própria natureza do campo da Educação Musical, devido abrangência e complexidade do contexto onde a pesquisa está inserida, apenas esta área do conhecimento não conseguiria fornecer abordagens e metodologias que contemplasse as especificidades do contexto. Dessa forma, ressalto que o diálogo e a interação que estabeleci

com o campo da Etnomusicologia foi essencial para contemplar os objetivos desse trabalho, principalmente pelas concepções amplas de músicas e pelo modelo etnográfico fornecido.

No caso particular da música, para a transmissão do conhecimento musical chamo atenção para as habilidades musicais de Babá Kutú como um fator preponderante para o desempenho das práticas musicais já que ele detém o conhecimento dos toques, como também a importância da colaboração dos seus familiares de santo de outros terreiros que contribuíram bastante inicialmente para os processos de ensino-aprendizagem dos ogãs.

Destaco o papel dos ensaios por cumprir função para determinadas situações específicas de ensino-aprendizagem, mas não como meio fundamental para que a transmissão ocorra, afinal, se os ensaios não acontecem com frequência, penso que a vivência e a prática durante o dia a dia na relação e durante os rituais da casa, a partir da observação, da imitação e a repetição; o que se já era de esperar tratando de um contexto que tem em seu cerne, a oralidade.

Além de ser um comportamento ético a ser adotado pelo pesquisador, um fator bastante positivo para a pesquisa foi que após o compartilhamento dos materiais coletados para a devida comunidade, principalmente os materiais audiovisuais, pude tirar muitas dúvidas, ao assisti-los juntamente com Babá, a respeito de cargos, de instrumentos, de toques, suprindo assim, diversas lacunas deixadas pela observação.

Por fim, ressalto a importância dessa pesquisa para a minha formação enquanto educador musical, devido à ampliação de concepções e olhares para as relações de ensino-aprendizagem, dada a partir da inserção em um contexto que não corresponde às instituições formais de ensino.

6. Referências bibliográficas

ARROYO, M. Educação Musical na Contemporaneidade. *ANAIS*. II SEMINÁRIO NACIONAL DE PESQUISA EM MÚSICA DA UFG, 2002, Universidade Federal de Goiás. UFG, 2002. p. 18-29.

BRESLER, L. Pesquisa qualitativa em educação musical: contextos, características e possibilidades. *Revista da ABEM*, v. 15, n. 16, p. 7-16, 2007.

BRESLER, L. Metodologias qualitativas de investigação em Educação Musical. *Revista Música, Psicologia e Educação*, v. 2, p. 2-30, 2000.

PEREIRA, A. Uma reflexão entre Etnomusicologia e Educação Musical: diálogos possíveis. *Revista NUPEART*, v. 9, p. 51-64, 2011.

QUEIROZ, L. Educação Musical e Cultura: singularidade e pluralidade cultural no ensino e aprendizagem da música. *Revista da ABEM*, v. 12, n. 10, p. 99-107, 2004.

QUEIROZ, L. Pesquisa em etnomusicologia: implicações metodológicas de um trabalho de campo realizado no universo musical dos Ternos de Catopês de Montes Claros. *Em Pauta*, v. 16, n. 25, p. 95-120, 2005.

QUEIROZ, L. Pesquisa quantitativa e pesquisa qualitativa: perspectivas para a área de etnomusicologia. *Claves*, n. 2, p. 87-98, 2006.

QUEIROZ, L. Educação musical e etnomusicologia: caminhos, fronteiras e diálogos. *Opus*, v. 16, n. 2, p. 113-130, 2010.

SORRENTINO, H. *Articulações pedagógicas no coro das ganhadeiras de Itapuã***:** um estudo de caso etnográfico. 510f. Tese (Doutorado), Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2012.

Notas

[1] Esta pesquisa foi realizada sob a orientação do Dr. Luciano Caroso, educador do curso de Licenciatura em Música da Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS).

[2] Pai de santo; coordena e supervisiona todas as atividades.

[3] Pessoa feita ou confirmada refere-se ao fato de já ter passado por diversos rituais que lhe conferem conhecimentos necessários para entender algumas dinâmicas do terreiro.

[4] É um cargo dado a pessoas do sexo masculino. A ele são atribuídas várias funções, tais como a de músico, a de zelar pelo terreiro, entre outras.

[5] Esse termo é utilizado pelo próprio Babalorixá. Ele denomina "ensaio" por entender que é um momento particular para se ensinar e aprender conhecimentos específicos – que o mesmo considera importantes para algumas ocasiões – sendo acordados, com todas e todos que irão participar, o momento, o dia e o horário.

[6] É um tipo de ogã responsável pelos quesitos musicais.

[7] Idiofones de metal de apenas uma campânula.

[8] Divindades africanas.

Etnografia da música no XXII Hallel de Brasília

Jessé Gomes de Sousa
Universidade de Brasília
jessemus@gmail.com

Resumo: O artigo refere-se à etnografia da música realizada na manhã de Sábado do "XXII Hallel de Brasília" (2018), organizado e conduzido pela Arquidiocese de Brasília. O Hallel, com origem em Franca-SP, é um dos principais festivais de música Católica da América Latina. Em um primeiro momento, as diferentes performances musicais são apresentadas, as quais são fortemente caracterizadas pelos diferentes tipos de participação (Turino, 2008). Em outra etapa, os dados coletados são contextualizados na discussão sobre música e religião como um subcampo da etnomusicologia. Finalmente, várias considerações serão feitas, com o objetivo de coletar questões para futuras pesquisas de campo no festival.

Palavras-chave: Etnografia da Música. Trabalho de campo. XXII Hallel de Brasília. Festival de Música Católica.

Abstract: The paper refers to the ethnography of music held on the Saturday morning of the "XXII Hallel de Brasília" (2018), organized and conducted by the Archdiocese of Brasilia. Hallel, originated in Franca-SP, is one of the main Catholic music festivals in Latin America. In a first step, the different musical performances are presented and are strongly characterized by its different kinds of participation (Turino, 2008). In a further step, the collected data will be contextualized in the discussion about music and religion as a subfield of ethnomusicology. Finally, several considerations will be made, aiming to collect questions for future field researches at the festival.

Keywords: Ethnography of Music. Field research. XXII Hallel de Brasilia. Festival of Catholic Music.

1. Introdução

Apesar das orientações sobre como se fazer uma pesquisa de campo advindas de diversos autores, entre eles Bruno Nettl (1983), Helen Myers (1992), Carlos Rodrigues Brandão (2007) e Anthony Seeger (1990, 2008) e toda a experiência adquirida no curso de Etnografia em Música do Programa de Pós-Graduação do Departamento de Música da Universidade de Brasília (PPGMUS-UNB), nada se compara à experiência vivenciada no trabalho de campo. Além de ser único e pessoal (BRANDÃO, 2007), o trabalho de campo é parte indispensável no ciclo do estudo etnomusicológico.

Diante da minha familiaridade com o contexto da música católica, o trabalho etnográfico aqui apresentado pode ser caracterizado como uma endoetnografia, "pesquisa realizada no contexto de sua própria nação ou grupo étnico" (GINKEL, apud RIBEIRO, 2008, p. 188).

Sendo uma das áreas de pesquisa da etnomusicologia o estudo da música no contexto da religião, apresentamos, nesta conjuntura, uma etnografia da música realizada na

manhã do primeiro dia do XXII Hallel de Brasília, sua análise e algumas considerações a respeito dessa experiência.

2. O Festival de Música Hallel e o Hallel de Brasília

Um dos maiores eventos da música católica da América Latina, o Hallel é um festival que teve origem no ano de 1988, em Franca/SP, como evento em comemoração ao 10° aniversário da Renovação Carismática Católica na Diocese Paulista, com apresentações de bandas católicas, que se revezavam num mesmo palco. A experiência foi extremamente significante e tomou proporções maiores nas edições seguintes.

A palavra aramaica Hallel significa "cântico de louvor a Deus", um termo que traduz o significado do evento. Embora a música seja o atrativo do evento, ela não é o centro e a razão do mesmo. Tudo que se faz no festival possui o intuito de prestar culto a Deus, e a música, apesar de seu protagonismo, é uma forma de manifestar essa intenção.

O Hallel expandiu-se para outros lugares, e chegou a Brasília em 1996. Organizado pela Arquidiocese de Brasília, o Hallel de Brasília tem se mostrado como um grande momento arquidiocesano de demonstração de unidade da Igreja Católica. Conta com a participação de diversos movimentos e pastorais que desenvolvem e apresentam atividades de modo simultâneo no evento. Estas atividades são chamadas de módulo e, cada um desses, possui uma programação, a qual é previamente divulgada para, entre outros, propiciar um melhor planejamento de participação.

A XXII edição do Hallel de Brasília foi realizada nos dias 22 e 23 de setembro de 2018, no Pavilhão de Exposição do Parque da Cidade, Brasília-DF, um local que atende aos requisitos de acomodação e infraestrutura, totalmente cercado, de acesso único, com área coberta e descoberta[1], totalmente custeado por doações, arrecadações e ações beneficentes. As despesas do evento são altas e relacionam-se, entre outros, ao aluguel do espaço, direitos autorais, cachê e hospedagem das bandas convidadas.

Com slogan "Hallel – O som da coragem" e o tema "Não temas Maria" (Lc 1:30), esta edição do festival contou com o trabalho de quase dois mil voluntários ao longo de sua preparação e realização. Estimava inicialmente receber um público de 80 mil pessoas, mas, uma matéria do Jornal Correio Braziliense, divulgou que o público durante todo evento foi de 30 mil pessoas, algo abaixo do esperado e da média das últimas edições, mas que não diminui a importância e o significado dessa marca[2]. Foi a primeira vez que o festival possuiu programação de dois dias. O pedido foi do Arcebispo de Brasília, Dom Sérgio Cardeal da Rocha que,

aproveitando a estrutura já montada para o Hallel e a presença maciça da juventude, realizou ali, em meio ao festival, o 4º Encontro de Crismandos e Crismados com o Arcebispo, que também acontece anualmente.

Os módulos do XXII Hallel foram: Anfiteatro, Capela, Caridade e Questões Sociais, Confissões, Família, Fé e Razão, Grupo de Oração, Hallelzinho, Jovens Sarados, Maria, Pessoa Idosa, Rock Pela Vida, Teologia do Corpo, Vocacional e Praça Jovem. Todos os módulos foram montados na área coberta do Pavilhão, exceto o Rock pela vida, que, como o Palco Central, foi montado na parte descoberta.

Em entrevista ao autor, Kelsiane (Kel), integrante da comissão organizadora do evento, informou que a seleção das bandas para apresentação no Módulo Rock pela Vida e Palco principal é realizada pela comissão organizadora, a partir de indicações e pedidos advindos de redes sociais, apreciações e orações.

MÓDULO ROCK PELA VIDA		
DIA/DATA	HORÁRIO	BANDAS
Sábado 22/09	10h	Cristo Herói
	11h	SoundFé
	12h	Novo Êxodo
	13	Boy
	14	Jaquelini Moraes
	15	Genetriz Lux
	16	Apocalipse Prophecy
Domingo 23/09	13h	Sacralma
	13h50	Dom Supremo
	14h40	Profetah
	15h30	Animus Missionali
	16h20	Voz Eterna

Tabela 1: Programação de apresentações do Módulo Rock pela Vida.

PALCO PRINCIPAL		
DIA/DATA	HORÁRIO	BANDAS
Sábado 22/09	9h	Abertura com adoração ao Santíssimo
	9h50	Francimar Costa
	11h	Irmã Kelly Patrícia
	12h10	Waken Breeze
	13h20	Voz Eterna
	14h30	Comunidade Colo de Deus
	15h30	Banda Arkanjos
	17h30	Santa Missa – Presidida pelo Arcebispo Dom Sérgio da Rocha
	19h20	Tony Alysson
Domingo 23/09	13h	Momento Mariano com Comunidade Colo de Deus
	14h	Frei Gilson e Ministério Som do Monte
	15h30	Missionário Shalon
	17h30	Santa Missa – Presidida pela Pe. Robson
	19h20	Martin Valverde
	20h30	Adoração ao Santíssimo Sacramento

Tabela 2: Programação de apresentações do Palco Principal.

Para entrada no festival, pediu-se a doação voluntária de 1 kg de alimento não perecível, exceto sal e fubá, para destinação a entidades carentes do Distrito Federal.

3. A Etnografia da manhã do primeiro dia do XXII Hallel de Brasília

Em virtude de sua longa programação (total de 19 horas), foi selecionado indiscriminadamente o período da manhã do dia 22/9, sábado, até o momento de encerramento da apresentação da Banda Novo Êxodo, no Módulo Rock pela Vida, para a experiência etnográfica. A seguir, a descrição do evento, conforme registrada em meu caderno de campo.

Manhã ensolarada, com temperatura agradável, apesar do período de estiagem em Brasília. São 8h30min, as pessoas vão chegando em caravanas (ônibus e carros). Nas proximidades do único portão de acesso, várias barracas dispõem alimentos e objetos religiosos para vendas. Além destas, várias pessoas envolvidas na campanha eleitoral em curso aproveitam a oportunidade para fazer suas divulgações e entrega de panfletos com suas propostas. Uma vinheta eleitoral, composta em ritmo *reggae,* incrementa a divulgação. Nos arredores, Detran-DF e Polícia Militar organizam o acesso. Na entrada, seguranças privados acompanham o fluxo de pessoas.

Grupos de pessoas se vestem com camisetas iguais com a finalidade de se identificarem visualmente e se apresentarem em meio aos participantes. Na entrada da parte

coberta do Pavilhão, as doações voluntárias de alimentos são deixadas, próximas a um grande banner colocado logo após a entrada, com o slogan, tema e uma imagem de Nossa Senhora de Fátima. Pessoas param diante o banner para fotos individuais e coletivas. Uma ampla área é destinada à praça de alimentação, com várias mesas, cadeiras e tendas para a venda de diversas opções de alimentos. A aquisição dos alimentos se dá através de um caixa central, que possui 28 postos de venda.

Uma considerável área no local do evento está ocupada por estandes de venda de artigos religiosos. Estes estandes estão dispostos ao longo do caminho que é percorrido para chegada à área descoberta. Entre a praça de alimentação e os estandes de artigos religiosos está o Módulo Espaço Jovem, ornamentado com referências à Catedral de Brasília: no chão uma pintura e, ao redor do espaço delimitado, tendas de pano retratam a arquitetura.

Enquanto se espera a abertura oficial, são feitas as passagens de som. Percebe-se, no Palco Principal, o processo de afinação de uma guitarra e, no Módulo Grupo de Oração, um grupo de pessoas canta, acompanhado por violão e flauta.

São 9h16min e já é possível sentir um forte calor, principalmente na área descoberta. Alguns minutos de atraso em relação ao horário oficial previsto para o início – 9 horas. Os espaços com sombra estão sendo ocupados primeiramente. Prossegue a passagem de som e, sem aviso, com a presença de poucas pessoas, inicia-se oficialmente o XXII Hallel, com a chegada do Santíssimo Sacramento ao Palco Principal, sendo exposto numa mesa ao centro do Palco, cercado por velas. Imediatamente, toda atenção se volta a este momento, e inicia-se o momento de oração/adoração, acompanhado e conduzido pela música “Em Tua presença”, interpretada por uma voz masculina (melodia) e vozes femininas (refrão), acompanhadas por violão e teclado. Após algum tempo, este momento no Palco Principal é concluído com a saída do Santíssimo Sacramento do Palco Principal em direção ao Módulo Capela. Algumas pessoas acompanham o translado e outras permanecem ao redor do palco. O número de pessoas ao final da adoração é ainda reduzido, porém já existe um fluxo maior de pessoas entre os estandes de artigos religiosos. O cortejo é recepcionado no Módulo Capela por um grupo vocal (dois homens e duas mulheres), acompanhado por teclado e dois violões, também interpretando “Em Tua Presença”. No Palco Principal, segue os preparativos para a apresentação da primeira atração.

Após o início oficial do festival com a adoração no Palco Principal e o translado do Santíssimo para a Capela, os demais módulos deram início às suas atividades, de acordo com suas programações. No Anfiteatro, o equipamento de som recebe os últimos ajustes. Iniciam-

se as apresentações no Palco Principal e sua primeira atração, conta com a performance de uma dançarina. No repertório, também apresentam músicas do repertório tradicional, como “Porque Ele vive”, e “O Senhor é Rei”, arranjados em estilos musicais que estimulam maior interação com o público.

[1] Estima-se que, em cada uma de suas últimas edições, registrou a passagem de público de 60 mil pessoas ao longo de sua programação. Disponível em: <http://santissimosacramento.org.br/2017/09/22/xxi-hallel-espalhara-som-e-vida-na-capital-federal/> e <http://hallelbsb.com.br/site/2018/09/22/hallel-2018-som-da-coragem/>. Acesso: 28/12/2018.

[2] Disponível em: <https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/cidades/2018/09/23/interna_cidadesdf,707770/30-mil-fieis-brasilienses-participam-da-22-edicao-do-hallel.shtml>. Acesso: 29/3/2019.



Figura 1: Módulo Capela.



Figura 2: Praça Jovem.

O evento está sendo transmitido ao vivo pelas rádios católicas Canção Nova, Rádio Maria e Nova Aliança. Uma equipe de televisão se prepara para transmitir uma reportagem sobre o festival no jornal local. As atenções das pessoas se dividem entre as diversas atividades propostas pelos módulos. Parte do público que escolheu ficar na área descoberta, refugia-se em sombras e alguns tomam o cuidado com o protetor solar. Jovens oferecem abraços próximo aos estandes de artigos religiosos. Há pessoas de todas as idades, de crianças de colo até a terceira idade. Em meio ao público, jovens do curso de Enfermagem da Universidade Católica realizam um trabalho de extensão à comunidade, apresentando esclarecimentos, de maneira individual, sobre doenças e prevenções.

Além das apresentações nos palcos, pessoas transitam com violões e fazem música em pequenos grupos. De volta ao Palco Principal, é possível perceber mudanças entre os

mesários de som. Algumas bandas possuem sua própria equipe de som. Nem por isso, foi possível solucionar todas as questões relacionadas aos equipamentos, com aparecimento de pequenos problemas técnicos.

O Módulo Rock pela Vida conta com uma pequena estrutura de palco e som capaz de promover um ambiente de maior informalidade e interação entre músicos e plateia, sem deixar de atender as questões técnicas e musicais. São 12h40min e aproxima-se o horário do fim dessa etnografia. Acompanho nesse módulo o final da apresentação da Banda SoundFé e o início de preparação para a apresentação da Banda Novo Êxodo. O vocalista, no palco, degusta uma maçã e o baixista faz menção à "*Another Brick in the wall*", que, na verdade, seria a base melódica para uma paródia a ser apresentada em seguida. Nascida como Banda Êxodo, dentro do Sistema Prisional do Distrito Federal, em 1996, a Banda Novo Êxodo contou com a participação especial do guitarrista e multi-instrumentista Boy, de notável prestígio e representatividade na música católica no Brasil.



Figura 3: Apresentação de Francimar Costa no
Palco Principal.



Figura 4: Apresentação da Banda Novo Êxodo no
Módulo Rock pela Vida.

Até então, a programação acumulava um pequeno atraso, sendo necessário um ajuste de tempo nas apresentações. Com o fim dessa apresentação e com o início da performance do Boy, próxima atração no módulo, às 13h50min finalizo esse momento de observação etnográfica. O público estava em número muito superior ao do início do evento, com todas as atividades se desenvolvendo com a tranquilidade esperada.

4. Analisando os dados

A música norteia e permeia as atividades dos módulos no Hallel, capaz de atrair público de diferentes faixas etárias e propósitos. Sendo um evento que promove diversas atividades simultâneas, não é possível fazer uma leitura ampla de seu funcionamento permanecendo estático. Assim sendo, a necessidade de transitar nos impede de permanecer em um único local e observar com mais detalhes o que acontece nele. Cada módulo nos proporciona elementos para a produção de uma etnografia, relacionada a si próprio e ao evento com um todo. No geral, é possível deduzir que existe um rodízio de público entre os ambientes e que as pessoas moldam suas programações, na perspectiva de prestigiarem e participarem do que lhes seja mais atrativo.

Embora os artistas assumam papéis de protagonismo, são incapazes de suprir o destaque e importância do público, até porque a grande finalidade do festival é proporcionar a estes, entre outros, momentos de espiritualidade, entretenimento, formação, interação e de contato com a música. Ao analisar os diferentes tipos de práticas musicais em performances de apresentação e de participação (TURINO, 2008, p. 25) é possível mencionar que as apresentações musicais no Hallel possuem caráter participativo, pois artistas e plateia retroalimentam a realização, o sentido e o significado das performances. Porém, é importante ressaltar que surgem, ao longo das performances, diferentes formas de participação. Esse dinamismo de variações caracteriza, de modo geral, a performance participativa no festival.

Apesar do fato de que as atrações musicais com maior expectativa de público se apresentam no Palco Principal, e que os espaços de apresentação contribuem para a formação de público com determinados tipos de perfis, não existe o propósito de fazer distinção de valor entre as atrações. Observa-se apenas o fato de propiciar a estrutura necessária de modo a acomodar da melhor forma possível as atividades e o público, consolidando a característica da simultaneidade da atividade musical no festival, com a finalidade de fazer-se presente em meio ao culto e proporcionar interação entre pessoas.

O festival também se caracteriza pela utilização, por parte de terceiros, do público formado para atividades outras, sem necessariamente possuir algum tipo de relação com o mesmo. No caso do Hallel, camelôs se instalam para a venda de produtos religiosos e alimentícios ao redor do local do evento e grupos de campanhas políticas e preventivas de saúde, manifestam seus interesses e propostas.

5. Considerações finais

Nesta experiência foi possível verificar que, no anseio de colher o maior número de informações, de posicionar-se como *outsider* nesta endoetnografia, de distanciar-se da posição de expectador e apreciador do festival e se aproximar ao máximo do olhar do pesquisador, alguns registros próprios do olhar do *insider,* como fotos e entrevistas, importantes para uma maior e melhor compreensão do evento, deixaram de ser registradas. A prática do trabalho de campo certamente possibilitará o aperfeiçoamento. Estas ausências teriam sido em menor número caso o trabalho tivesse sido feito em equipe. Em eventos dessa proporção, com data e duração definidos, certamente um grupo de pesquisadores proporcionará uma melhor coleta de dados para uma etnografia.

Toda intencionalidade da música no Hallel se volta ao culto. Porém, sem a música como carro-chefe no festival, o evento não seria realizado. Para produzi-lo da melhor forma, os organizadores proporcionam a melhor estrutura profissional possível para que as performances sejam amparadas e otimizadas em suas necessidades. Todos os envolvidos – produção, artistas, convidados e público em geral –, no que compete a cada um, dispõem-se a fazer o melhor possível.

São notáveis os avanços alcançados ao longo das edições do festival. Falando especificamente sobre música, esta tem se elevado tecnicamente de maneira muito significativa, embora sempre permaneça em constante processo de aprimoramento. A realização de eventos como este tem oportunizado espaços que favorecem uma elevação técnica das bandas. Ao longo das diversas edições do festival, um maior número de bandas surgiu e é comum o desejo destas se apresentarem em eventos dessa natureza. O critério técnico-artístico acaba sendo um item importante a ser analisado pelos organizadores e pelo público, o que também contribuiu diretamente para o aprimoramento e refinamento da música católica nos últimos anos, que tem se expandido e vivenciado experiências de aculturação. Desde o Concílio Vaticano II (1962-1965), que propôs uma renovação na Igreja e concedeu maior espaço de atuação para o leigo,

a música católica vem adquirindo novas formações instrumentais, espaços de apresentação e influências, advindas de diversas manifestações musicais e culturais.

De posse de mais informações para uma melhor etnografia da música em um trabalho de campo, e de uma experiência inicial enquanto pesquisador no Hallel, outras questões já podem ser projetadas para futuras visitas neste campo, a fim de melhor conhecer sobre os músicos (se tocam em outros ambientes; como se caracteriza o processo de formação musical; quais suas motivações), os organizadores (como se dá o processo de organização; qual a periodicidade de encontro; quais expectativas de receitas e custos; como se dá o processo de avaliação), as equipes de serviço (como se organizam; quais motivações existem para o envolvimento neste trabalho), e os expectadores (por que vieram; em quais atividades desejam estar; o que mais gostam; quais expectativas?), na perspectiva de melhor compreender o contexto em que se insere a música no festival, seus elementos e significados.

6. Referências bibliográficas

BRANDÃO, C. R. Reflexões sobre como fazer trabalho de campo. *Sociedade e Cultura*, v. 10, n. 1, p. 11-27, jan.-jun. 2007.

MERRIAM, A. P. Capítulo 1: Definição. In: MERRIAM, A. P. *The Anthropology of Music*. Evanston: Northwestern University Press, 1964. p. 209-227.

MYERS, H. Fieldwork. In: MYERS, Helen. *Ethnomusicology:* an introduction. London: Macmillan, 1992. p. 21-49.

NETTL, B. *The study of ethnomusicology:* Thirty-one issues and concepts. Urbana: University Illinois Press, 1983.

RIBEIRO, H. L. A análise musical na Etnomusicologia. Disponível em: <http://hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/Ribeiro-analise_musical_etnomusicologia.pdf>. Acesso: 14/12/2018.

RIBEIRO, H. L. O desafio da endoetnografia. *Ilha,* Santa Catarina, v. 20, n. 1, p. 177-206, 2018. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ilha/article/view/2175-8034.2018v20n1p177>. Acesso: 14/12/2018.

SEEGER, A. Etnografia da música. Tradução de G. Cirino. Revisão Técnica de A.-K. M. S. e J. G. Vieira. *Cadernos de Campo*, São Paulo, n. 17, p. 237-260, 2008. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/download/47695/51433>. Acesso: 14/12/2018.

TURINO, T. Participatory and presentational performance. In: TURINO, T. *Music as social life:* the politics of participation. Chicago: University of Chicago Press, 2008. p. 23-65.

An ethnography of the Kaapse Klopse carnival in Cape Town, South Africa

Jonathan Alexander Gregory[1]
jgrg@autistici.org

Abstract: The Kaapse Klopse is a cultural expression associated with a subset of South Africa's coloured population, historically trapped by conditions of ambivalence and marginality. The tradition dates back to colonial slavery when Cape slaves were given a day off on 2 January. Since 1907, carnival troupes also gather in football stadiums to compete for trophies, status, bragging rights and financial rewards. In this paper, I explore the relationship between music and violence from an ethnography of the festival. In particular, I examine the role of local music communities in providing alternatives to the social and political mainstream, helping to compensate deficiencies of the state and mitigate problems associated with violent neighbourhoods. I conclude by arguing that competitions provide opportunities to enact success and negotiate social status, extending the social and political field and fulfilling important human needs outside divisions that characterise menial labour and the national political agenda.

Keywords: Klopse. Music. Competition. Violence

1. Introduction

It's *Tweede Nuwe Jaar* and captains are shouting orders. With drum majors leading the entourage, we begin our procession down the slopes of Bo-Kaap to the sounds of brass and percussion instruments. For those of us holding a wine barrel over our tummies, our job was to push the drummers in front forward, producing a slow rippling motion across the entire troupe. It felt awkward and impolite to be pushing others with my drum, and as much as I tried to avoid, I accepted it as normal.

As bodies move and shuffle down the streets, a few people attempt to follow the troupe as they squeeze on the narrow margins, but most spectators are gathering in Wale Street to watch the procession from below. In the cramped space of our journey, with participants waving umbrellas up and down, there is only room for small steady steps, accompanying the pulse of the *ghoema* with our feet close to the ground, resembling the way in which former slaves walked with 'shackles on the[ir] feet', an 'embodied practice directly [linked] to the Cape's history of slavery' (INGLESE, 2016, p. 2, 98). In this first procession, we are heading towards Chiappini Street where hired buses are waiting to take us to District Six, as a symbolic homecoming, for the main road march.

The traditional route begins in Keizersgracht Street moving upwards towards Bo-Kaap, which took us around 5 hours to complete with short intermittent breaks every hour or

so. In the afternoon, as the buses arrive, we begin gathering in Keizersgracht Street, Zonnebloem. There is not much else in the area, which I presume resembles the wholesale demolition of District Six when local houses were bulldozed and over 60,000 residents forcibly removed. Ironically, the name Zonnebloem translates to 'sunflower', 'a cynical twist for a landscape now imposed upon the cold concrete modernist structures of the Cape Technikon and empty lots of dried grass and scattered trash' (INGLESE, 2016, p. 4). Lively spectators are gathering on the sidewalks, and many have spent their nights camped under gazebos to secure their place next to barricade fences closest to the street.

As we approach Bo-Kaap, our bodies are quickly reaching a point of exhaustion. Face paintings are cracked or smudged with sweat, with blistered fingers and burst lips as symbols of bravery. Parading is energetically costly, and untrained bodies can burn out quickly. With sore legs and lower backs, elderly dancers were perhaps suffering the most. My arm muscles were completely burned out from playing the *gummy* for so long, with sweat still dripping below the satin, and my eyes utterly red from all the glitter that had fallen into them, so much that I could see shiny sparks of glitter every time I moved my eyeballs sideways.

But despite the glitter, violence remains a perennial problem in the city 'far from the tourists and wealthier residents' (SAMARA, 2011, p. 3). Cape Town is also still largely divided along socio-economic lines, so much that 'the "post-apartheid" city should perhaps be viewed as a "neo-apartheid" city, with electric fences and barricades protecting rich areas, and the overwhelming majority of people living in mono-racial areas' (SEEKINGS and NATTRASS, 2008, p. 9). Likewise, inequality rates in South Africa have *risen* over the post-apartheid period despite economic growth because an increased share of income has moved to the top ten percent (LEIBBRANDT, FINN, and WOOLARD, 2012, p. 19), making Cape Town *the most* unequal city in the world in terms of income distribution according to McDonald (2012).

With 'an overall injury death rate of 157.8 per 100,000 population', nearly twice the average worldwide, and murder rates close to five times the global average (SEEDAT et al. 2009, p. 1011), South Africa is amongst the most violent countries in the world. Not surprisingly, with growing inequalities and competition for scarce employment opportunities, many recourse to crime and other illegal modes of production as a way of securing livelihood and survival. In this paper, I will discuss the role of the Kaapse Klopse carnival (see MARTIN, 1999) in the mitigation of physical and emotional distress, focusing on the ways in which local musicking helps regulate antisocial behaviour in the community. I will argue that troupe

membership is deeply entrenched in the social fabric of the local community as a form of ‘collective efficacy’ (SAMPSON, RAUDENBUSH, and EARLS, 1997; GREGORY, 2018) employed by those living furthest away from the social and economic opportunities in the more developed areas of the city, forging opportunities for success and providing alternative means of mobilising the civil society in responding to urban violence.

1.1. Participants

The object of study is the Kaapse Klopse, composed of over 70 carnival troupes, each containing between 200 and 1500 members, who gather every year to compete on football stadiums and parade on the streets. The majority of troupes compete in either one of three leagues organised under Carnival Boards, which function as cartels to hedge the interests of the network and are responsible for running the New Year festivities and associated events around it as intermediaries between sponsors and the community.

The main participants of the study are members of the working-class mixed-race community, who speak either English or Afrikaans as their first language, or a combination of the two as a form of code-switching. This ethnic group of mixed descent is a subset of the larger coloured population classified under the apartheid government (1948-1990), which sought to organise individuals based on their inherited physical appearance to hinder resistance against the hegemony of the white elite, and suppress the black majority from sharing the country’s wealth.

Sadly, for most coloureds, living standards have not improved since apartheid began being dismantled in the early 1990s. As housing and land prices continue to inflate in formerly white areas, most coloureds continue to face disadvantage in their ability to participate in the social and economic mainstream and are pushed further where opportunities and resources are scarce. However, the fact that troupes return to the city centre, nonetheless, reassures their right to the uses of city spaces as part of their own struggle to ensure life is enjoyable and worth living. In a sense, these processions are helping to reshape public spaces as ‘spaces of justice (…) such that it becomes a reality not for capital, and certainly not just for the wealthy or the suburban shopper, but for all’ (MITCHELL, 2003, p. 233).

1.2. Methodology

The study falls under the ethnographic tradition of music research in an attempt to understand the functions of self-organised competitions within the Kaapse Klopse tradition. Most of the data collected during fieldwork is the result of participant observation and unstructured interviews conducted with troupe members and staff, musicians, coaches and band masters during 7 months of ethnographic fieldwork in Cape Town. The aim of conducting fieldwork was to experience klopse culture more closely and generate discussions from empirical observations that reflect local concerns expressed by a small sample of participants. During my time in the field, I played the drum set and barrel-shaped hand drum, known as *gummy*, which taught me the subtle intricacies of the game and how to be one of them. As Blacking (1973, p. 111) observed, 'to feel with the body is probably as close as anyone can ever get to resonating with another person'. Through musical participation, the musical ethnographer *becomes* the instrument for collecting data and through it, interprets various aspects of the music culture, wiring important connections between participants and the observer.

1.3. *Tweede Nuwe Jaar* and klopse competitions

The *Kaapse Klopse* (Cape Clubs) is a festival in Cape Town held during the summer holiday in the southern hemisphere, commencing on 16 December with a mock parade known as *Voorsmakie*. As a legacy of American blackface minstrelsy, the festival begins at the foot of Signal Hill where freed Muslim slaves and their descendants settled in the wake of the Emancipation Proclamation to indulge themselves with music, dance, and some carousing. After months of preparation, revellers gather on the streets wearing colourful satin uniforms or sequin jackets with their faces coated with paint, glitter and other facial ornaments, encouraging a sudden change of personality, 'turning them from separate individuals into the members of a common single [aroused] super-personality' (JORDANIA, 2011, p. 174).

Since 1907, troupes also engage in self-organised competitions vying for trophies, bragging rights and financial rewards. On the road, they compete in what is called the battle of the bands, in which players attempt to outplay their rivals in an effort to prove who is the best and the toughest, but most competitions occur in football stadiums where troupes perform their show pieces and compete in 17 categories judged and ranked by a panel of 6 to 8 adjudicators. Over the years, competitions have become important channels of socialisation, providing cheaper substitutes for mainstream entertainment where alternatives are not easily accessible, softening the hardship of poverty and conferring prestige to welders, hawkers and the

unemployed. Most importantly, perhaps, the festival serves as a point of convergence between the much dispersed coloured community, entrenching social cohesion and a strong sense of communal solidarity. It is through these ritual bondings that make up a very defined social calendar that the community has been able to invest skills and opportunities outside the labour market and national political agenda.

1.4. The structure of troupes

Troupes are distinguished by their names, tracksuits, and colour of their uniforms, and are organised under Carnival Boards, each containing three leagues reflecting the troupes' size and skill level. As a symbolic phallus, the size of the troupe and number of trophies, and the ability to command music, are measures of status. In particular, klopse provides the opportunity to negotiate status and power denied in the larger society. Ordinary members wear what is known as the *soldaat* (soldier) uniform and hold the lowest position in the troupe's rank. Some *soldate* may also join the troupe's choir, usually composed of adult males, known as the singing pack. Above *soldate* are the captains, wearing a more elaborate type of uniform, who work for the team ensuring that members adhere to the code of conduct, and that certain chores and logistics run smoothly.

Above captains are the executive members, or directors, who are in charge of running the troupe and wear credentials granting them access into gates and other restricted areas in the stadium. In the troupe's hierarchy, executive members are below the troupe owner, often revered as the boss of the team. The chairperson of the Carnival Board, however, holds the highest position, and is likely to benefit the most financially, but nonetheless operates under close scrutiny and influence of members of the chair, namely troupe owners and other elected members of the Board.

2. Between music and violence

For most township residents, access to the CBD (Central Business District) area is expensive and time-consuming, 'making it near impossible [for the lower class] to fully integrate into, or be a part of, the rapid globalisation of the city' (JEPHTA, 2015, p. 173). But despite gentrification of carnival's historic site, troupes still gather en masse for their traditional procession with shockingly loud township music, proclaiming themselves visible 'within public spaces where they [are] free to gather (in theory if not always in practice) without restriction' (SAKAKEENY, 2010, p. 5). That is, 'to walk and to dance through the city is to insist on space,

to demand space, and perhaps sometimes to find it' (DAVIDS, 2013, p. 94). Acknowledging the systematic failure of governments in addressing the underlying structure of violence, my goal is to explore the relationship between carnival and existing socio-economic dynamics in the city of Cape Town.

2.1. Band patrol

Metaphorically, if I can put it that way, 'one of the ways to secure night time sleep was to organize a loud evening "concert" to scare away potential predators' (JORDANIA, 2011, p. 117). It is Thursday afternoon in Loop Street. D6's brass band was hired to perform with the Young Caballeros in Parkwood, a notoriously dangerous suburb on the Cape Flats run by the Americans, one of Cape Town's largest and most feared street gangs. New Year's Eve marks an important day in the calendar of the Malay Choir, known as *Oujaarsaand*. The tradition consists of a procession led by a *nagtroep* (night troupe) accompanied by a brass band, leading to a *tafel* (food table) where members of the choir gather to sing traditional songs. I was eager not to miss the opportunity, but the band had been reduced and some of the members whom I would usually get rides with were not going. This time I was on my own. I went to a busier street in search for a driver who would be willing to take me to Parkwood, but Parkwood has a bad reputation and, as I expected, most drivers refused. Fortunately, my destination was not too far from the main highway and a driver from Congo accepted to take me.

We drove down the N2 and M5 for about twenty minutes, when he suddenly pulled over on the side of the busy highway to disassemble the taxi sign over the car. As he hopped back to his seat he explained that taxis were often targeted by gangsters in these areas. Turning his taxi into a street car was, understandably, a measure of safety. I could feel his tension and the imminent threat ahead, and considered giving up at that point, but thought about Rashad, who I had spoken to earlier over the phone for directions. I knew Rashad well and I knew I could trust him.

As we entered Parkwood, the sun was beginning to fade and the streets were eerily quiet with a few idle men hanging on street corners. For sure, I had visited other townships before, but this time it was different. Silence was everywhere. A few minutes into Parkwood and we reached the corner of Walmer Street, where the band was supposed to meet, but to my despair there was no one there. I should have been more careful. Klopse gatherings 'run on *klopse*-time' and rarely start on time (MASON, 2010, p. 17). I also knew the driver was getting anxious but convinced him to wait a little longer. Gazing with some suspicion, he parked the

car close to a small open shop on the corner keeping his engine running and foot close to the pedal. Within five minutes or so, I spotted a few men wearing grey tracksuits with big red YC initials stamped on their chest. The first members of Young Caballeros had finally arrived. I knew no one, but took the opportunity to approach them and introduce myself. Jasiem, one of the singers, promptly waved to the driver on the other side of the road, who quickly made his way back to the highway.

As time passed, local residents and members of the *nagtroep* were beginning to grow in numbers, but it was not until the band arrived that I was able to relax. As the musicians began assembling their instruments, the intermittent sounds of music that gradually filled the emptiness of that street, were slowly changing the landscape of the township. Never had I felt so much relief from hearing a brass band as I had that day. The buzz was inviting and people were gradually leaving their homes, putting an end to the fear I had felt some minutes before. The sounds of brass and drums felt like a bullet proof shield, and the relationship I had initially established with Parkwood all of a sudden began to change. I felt safe. The residents were smiling, chatting with one another and slowly gathering on the sidewalk as the buzz before the procession was getting louder.

Some curious kids were eager to interact with the musicians, and I could already see the joy in their eyes. I began taking pictures soon after the bus arrived, trying to register the different stages of the procession. Some of the young boys were posing for the camera while making intricate hand signs, which I later learned were referencing gangs, perhaps those in their own backyard. Revisiting field notes and pictures of this day, I realised just how important music is in restoring safety in some of these areas, if only for a short while. In the absence of effective police patrolling in poorer neighbourhoods, and as an important locus and stimulus of socialisation, music provides communal acoustic networks helping to uplift communities and protect its members. In a sense, violence ceases when music steps in, inhibited by it, and resumes, perhaps with less fierce, when it steps out. ‘More than any other medium, music is the means by which groups represent and signal their collectivity; music is the acoustic projection of their size, unity, and power’ (AVERILL, 1994, p. 243).

In places where street life and gang culture is rife, the potential for mischief is high. But troupes have been able to forge important bonds of solidarity, making the best with what destiny has in store for them in order to ensure life is enjoyable. In this paper, an attempt was made to examine the role of the Kaapse Klopse in contributing to offset the burdens of violence in poorer neighbourhoods through extended networks that operate under the aegis and

supervision of social workers, namely band masters and other members of the community. Indeed, for the majority of players, the prospect of success in the formal society is low, and work life is usually not an occasion of pride, which is why klopse extends society in ways that will vouch opportunities for success among those lacking opportunities to participate in the social mainstream, transforming grim prospects into lives worth living.

3. References

AVERILL, Gage. Anraje to Angaje: Carnival Politics and Music in Haiti. *Ethnomusicology,* 38, 2, p. 217-247, 1994.

BLACKING, John. *How Musical Is Man?* Seattle: University of Washington Press, 1973.

DAVIDS, Nadia. 'It Is Us': An Exploration of 'Race' and Place in the Cape Town Minstrel Carnival. *TDR: The Drama Review,* 57, 2, p. 86-101, 2013.

GREGORY, Jonathan Alexander. *A Musical Ethnography of the Kaapse Klopse Carnival in Cape Town, South Africa*. Belfast, 2017. 209. PhD dissertation, Queen's University Belfast, 2018.

INGLESE, Francesca. *Coloured Moves and Klopse Beats: Minstrel Legacies in Cape Town, South Africa*. 327. PhD dissertation, Brown University, 2016.

JEPHTA, Amy. On Familar Roads: The Fluidity of Cape Coloured Experiences and Expressions of Migrancy and Reclamation in the Performances of the Kaapse Klopse in Cape Town. In: *Performing Migrancy and Mobility in Africa*, p. 164-179. London: Palgrave Macmillan, 2015.

JORDANIA, Joseph. *Why Do People Sing? Music in Human Evolution*. Cedar Park: LOGOS, 2011.

LEIBBRANDT, Murray, Arden FINN, and Ingrid WOOLARD. Describing and Decomposing Post-Apartheid Income Inequality in South Africa. *Development Southern Africa,* 29, 1, p. 19-34, 2012.

MARTIN, Denis-Constant. *Coon Carnival: New Year in Cape Town: Past to Present*. Claremont: New Africa Books, 1999.

MASON, John Edwin. *One Love, Ghoema Beat: Inside the Cape Town Carnival*. Charlottesville: University of Virginia Press, 2010.

MCDONALD, David A. *World City Syndrome: Neoliberalism and Inequality in Cape Town*. London: Routledge, 2012.

MITCHELL, Don. *The Right to the City: Social Justice and the Fight for Public Space*. New York: The Guilford Press, 2003.

SAKAKEENY, Matt. ‘Under the Bridge’: An Orientation to ‘Soundscapes’ in New Orleans. *Ethnomusicology,* 54, 1, p. 1-27, 2010.

SAMARA, Tony Roshan. *Cape Town After Apartheid: Crime and Governance in the Divided City*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2011.

SAMPSON, Robert J., Stephen W. RAUDENBUSH, and Felton EARLS. Neighborhoods and Violent Crime: A Multilevel Study of Collective Efficacy. *Science,* 277, 5328, p. 918-924, 1997.

SEEDAT, Mohamed, Ashley Van NIEKERK, Rachel JEWKES, Shahnaaz SUFFLA, and Kopano RATELE. Violence and Injuries in South Africa: Prioritising an Agenda for Prevention. *The Lancet,* 374, 9694, p. 1011-1022, 2009.

SEEKINGS, Jeremy, and Nicoli NATTRASS. *Class, Race, and Inequality in South Africa*. New Haven: Yale University Press, 2008.

Note

[1] This paper is a condensed version of Chapters 1 and 2 of my PhD dissertation submitted to the School of History, Anthropology, Philosophy and Politics at Queen’s University Belfast (2018). All foreign words used in this paper are defined in Gregory (2018), beginning on page 193. For a more thorough discussion on race in South Africa, see p. 20-30.

Mestra Iracema Oliveira: protagonismo feminino na cultura popular em Belém-PA

Jorgete Maria Portal Lago
Universidade do Estado do Pará
jorgetelago@gmail.com

Resumo: O presente texto tem como objetivo apresentar as ações de protagonismo da Mestra Iracema Oliveira na cidade de Belém-PA. Seus grupos são: Pássaro Tucano, Pastorinha Filhas de Sião e grupo parafolclórico Frutos do Pará. A partir de uma perspectiva feminista articulada aos debates de gênero e raça, este texto traz uma proposta de inserção na Etnomusicologia Feminista (KOSKOFF, 2014). A presente comunicação é parte da pesquisa de doutorado com tema voltado aos protagonismos musicais de mulheres na cultura popular. A partir de entrevistas e as narrativas de Mestra Iracema busquei conhecer sua *estória de vida* (KOFES, 1994). E dessa maneira compreender de que forma seu conhecimento musical está associado à sua vivência na cultura popular. Este texto propõe a discussão sobre as práticas musicais a partir do ponto de vista das mulheres (HARDING, 2009) como forma de visibilizar as atividades que elas desenvolvem. Mestra Iracema apresenta uma longa experiência que iniciou desde a infância com sua participação nos grupos de seu pai, Francisco Oliveira. Ela exerce funções variadas nos grupos que coordena que vão desde a organização dos ensaios (texto, diálogos, coreografia, música), confecção de figurinos até agendas de apresentações. Mestra Iracema apresenta uma atividade importante para a cultura popular belenense, mas que ainda é invisibilizada pelo meio acadêmico, pelo poder público e mídia em geral. Diante desse cenário, a presente pesquisa é uma proposta de inserção da discussão de gênero e feminista no âmbito da cultura popular, reconhecendo a importância das mulheres no desenvolvimento e na manutenção das manifestações populares.

Palavras-chave: Mestras. Cultura Popular. Feminismo. Práticas musicais. Belém.

Mestra Iracema Oliveira: feminine protagonism in popular culture in Belém-PA

Abstract: The present text aims to present the actions of protagonist of Mestra Iracema Oliveira in the city of Belém-PA. Their groups are: Pássaro Tucano, Pastorinha Filhas of Sião and parafolcloric group Frutos do Pará. From a feminist perspective articulated to the debates of gender and race, this text brings a proposal of insertion in Feminist Ethnomusicology (KOSKOFF, 2014). This communication is part of the doctoral research with a theme focused on the musical protagonism of women in popular culture. From interviews and the narratives of Mestra Iracema I sought to know his life story (KOFES, 1994). And in this way understand how his musical knowledge is associated with his experience in popular culture. This text proposes the discussion about musical practices from the point of view of women (HARDING, 2009) as a way to make visible the activities that they develop. Mestra Iracema presents a long experience that she started from childhood with her participation in the groups of her father, Francisco Oliveira. She performs varied functions in the groups she coordinates from the organization of the essays (text, dialogues, choreography, music), making costumes to presentation schedules. Mestra Iracema presents an important activity for popular Belenian culture, but is still invisibilized by academia, public power and the media in general. Given this scenario, the present research is a proposal of insertion of the discussion of gender and feminist in the scope of popular culture, recognizing the importance of women in the development and maintenance of popular manifestations.

Keywords: Masters. Popular Culture. Feminism. Musical practices. Belém.

1. Introdução

O presente artigo tem como objetivo apresentar o protagonismo musical de Mestra Iracema Oliveira a partir de sua narrativa de vida. Este texto faz parte da minha pesquisa de doutorado que tem como tema as ações protagônicas de mulheres na liderança de grupos de cultura popular tradicional em Belém e suas ilhas. A partir das narrativas de vida de 12 Mestras entrevistadas, eu busquei compreender de que forma elas realizam suas ações de ativismos culturais por meio dos grupos que coordenam. Além de apontar quais as contribuições musicais no sentido da manutenção e difusão do repertório de manifestações populares, renovação dos mesmos e criação de outros, demonstrando a versatilidade dessas mulheres.

Esta pesquisa apresenta como perspectiva teórica os estudos de gênero, raça e classe a partir de uma perspectiva feminista, negra e decolonial, que busca contribuir para a formação de uma Etnomusicologia Feminista no Brasil. Este artigo é parte da produção etnomusicológica no Pará por meio do grupo de pesquisa GEMAM (Grupo de Estudos Musicais na Amazônia) vinculado à Universidade do Estado do Pará (UEPA) e ao LabEtno (Laboratório de Etnomusicologia) vinculado ao PPGARTES/UFPA. Minha pesquisa foi uma tentativa de dar visibilidade e valorizar as práticas musicais dessas mulheres, afro-amazônidas, moradoras de bairros de baixo s*tatus* social e que têm nas atividades de seus grupos meios de enfrentamento contra o sexismo, o racismo e o classismo, além do ativismo cultural.

Dada a impossibilidade de falar de todas as Mestras, eu destaco Iracema Oliveira, que é a mais antiga e com maior vivência na cultura popular em Belém. A metodologia utilizada para a obtenção destes dados foi com base na história oral por meio da aplicação de entrevistas. Para compreender qual a influência das representações sociais na vida da Mestra me utilizei dos estudos de Suely Kofes (1994) sobre as *estórias de vida*, onde tentei articular a fala da entrevistada com a minha no texto, como forma de dar visibilidade ao seu ponto de vista. A centralidade nas experiências da Mestra tem como base o trabalho de Jurema Werneck (2007) que apresenta a Ialodê como figura feminina detentora de poder e capacidade de luta. Dar visibilidade às falas e experiências de mulheres racializadas e periféricas foi uma atitude adotada nesta pesquisa com objetivo de compreender e valorizar suas ações de protagonismo.

Ainda neste artigo trago a perspectiva da historiadora Cláudia Cardoso (2012) que, na sua pesquisa sobre as trajetórias das ativistas negras no Brasil, articula sua fala, suas percepções e mesmo vivências com aquelas proferidas por suas entrevistadas. Ela analisou e refletiu sobre de que forma suas imposições como pesquisadora conduziram o trabalho desmistificando questões sobre a imparcialidade e neutralidade científica, questão já apontada

pela filósofa Donna Haraway (1995). Considerando as propostas e inquietações das autoras supracitadas eu realizei entrevista com Mestra Iracema Oliveira buscando mais uma conversa de "mulher pra mulher" que me revelou recordações da infância das falas de minha avó paterna, minhas tias e minha mãe. Essa relação, juntamente com a análise das falas de Mestra Iracema, apresento em seguida.

2. Mestra Iracema Oliveira

A entrevista com a Mestra Iracema Oliveira aconteceu em sua casa no bairro do Telégrafo. Eu já a conhecia das apresentações realizadas pelo seu grupo de Pássaro Junino Tucano[1] durante as festividades juninas em Belém. Mas foi durante minha pesquisa que pude conhecer um pouco mais do trabalho dessa mulher e seus raios de ação. Iracema é solteira, *com a graça de Deus*[2], ela tem dois filhos e um casal de netos, além de uma nora que a considera *uma filhona, Deus o livre!* Sua escolaridade é o equivalente ao ensino médio: *não tive saco pra continuar estudando, acho que me enfronhei muito na cultura popular*. Profissionalmente sua atuação foi como atriz de radionovela e depois como assistente de estúdio na Rádio Liberal. Sua atuação na cultura popular é como guardiã[3] do Pássaro Junino Tucano e coordenadora dos grupos Parafolclórico Frutos do Pará e Pastorinha Filhas de Sion.

Sua vivência com a cultura popular iniciou na infância com seu pai, Francisco Oliveira, que era compositor, instrumentista e autor de peças juninas. E sua mãe, dona Francisca Sebastiana, que era brincante e atuava como Cigana nos grupos de Pastorinha. O pai era ensaiador de grupos juninos, que ensinava as músicas aos brincantes e depois convidava a orquestra pra ensaiar. Como me explicou Iracema: *Tinha os ensaiadores, hoje ainda tem também né? Aí a gente eles ensaiavam as músicas. Eles tocavam, meu pai no violão, cavaquinho, banjo qualquer coisa assim. Já o seu Cazuza Melo, que era outro também, ele já era o violino. Aí passava, quando tudo já tava... aí chamava a orquestra pra ensaiar. Porque naquela época era era tinha luxo, era orquestras tinha o Martelo de Ouro, tinha o Universal, tinha no Candoca, tinha no Vitória, era mais dos grupos de de linha de frente mesmo.Era orquestra mesmo muitas figuras naquela época podia, né?*

Iracema relatou que "antigamente" havia uma profusão de grupos juninos em Belém, quando orquestras compostas por músicos de formação erudita e popular compartilhavam dos mesmos locais de trabalho, como parques e clubes. Com tantos espaços, os grupos passavam a noite e a madrugada se apresentando de um local para outro. Atualmente

esses locais não existem devido ao desinteresse da população nesse tipo de entretenimento, além do problema da violência que inibe a circulação das pessoas e dos grupos noite adentro.

Durante a entrevista eu percebi que a manifestação do Pássaro Junino é a mais significativa pra Iracema, pois marca fortemente as lembranças de seu pai atuando nos grupos juninos. O Pássaro Tucano representa a renovação das experiências vividas quando ela era mais jovem assim como o reavivamento da memória do seu pai e do seu legado, questão sempre enfatizada por Iracema em seu relato. *Foi pela estrada da arte começou no Velho Chico, né? Meu pai. Por isso nós fizemos a Associação Cultural Francisco Oliveira. Aí botamos herança do Velho Chico. O que é a herança? Não é a casa, não é o dinheiro, é o dom que ele nos deixou, né?*. Eu acredito que a narrativa sobre a genialidade do pai como homem simples, mas que tinha um "dom" artístico notável tenha ficado mais evidente na recordação de Iracema, e a sua mãe tenha restado uma recordação da figura materna, doméstica e que deixou a família por uma fatalidade. Eu percebi na entrevista, nas conversas com Iracema a figura do seu pai sempre presente verificado até mesmo na sua fotografia pendurada na parede do barracão onde ocorrem os ensaios dos grupos. O Velho Chico, patriarca da família Oliveira está ali observando e se alegrando em ver seu legado artístico perpetuado pelas atividades de sua filha.

Sua experiência para além de brincante inicia no ano de 1981, quando Iracema recebe o Pássaro Tucano. O grupo foi fundado em 1927 pelo senhor Cipriano e quando ele faleceu, o grupo ficou sem atividades. O dramaturgo Laércio Gomes[4] pediu a Iracema que "tomasse conta" do grupo recebendo ajuda de sua irmã, Iraci de Oliveira. Desta maneira, Iracema se tornou guardiã do Pássaro Tucano um grupo formado por jovens, adultos e crianças, que são moradore/as do bairro. A partir de 2010 pessoas interessadas em pesquisa e experiências no campo da cultura popular vão ingressar no grupo. Sobre este novo perfil de brincante Iracema me falou com satisfação: *uma coisa que me deu muita alegria foi essa essa entrada do pessoal do que chamam agora de academia né? Das faculdades para sair pra brincar com a gente e tudo quer dizer. Para nós foi uma coisa muito boa sabe?Porque nos viu de outra maneira. Hoje não eles estão vindo pra cá quer dizer o leque se abriu.* A notoriedade de Iracema atrai estudantes de graduação e pós-graduação que buscam conhecer suas atividades. Apesar do ingresso destas pessoas, a quantidade de brincantes ainda é insuficiente para deixar Iracema tranquila na composição do seu elenco, fazendo com que ela esteja sempre fazendo algumas substituições ou supressões nos textos para adaptar as pessoas disponíveis. É ela que organiza os ensaios, faz as marcações de palco, entrada e saída de personagens, ensina algumas técnicas de atuação, repassa os diálogos e canta as músicas. Ela me disse que todas

estas formas de ensinar exigem além do conhecimento profundo da manifestação como também um jeito a mais: *E tem que deixar as pessoas à vontade né? Quando é deixo nos ensaios, que além de ser guardiã eu sou... ensaio também né?Aí quando eu vejo cantar eu digo "olha menos, olha assim, assim tal e tal" quer dizer sem melindrar ninguém né?* Apesar de todo "jogo de cintura" às vezes ela precisa ser mais enérgica e conduzir o ensaio conforme seus padrões. Isso ficou claro quando ela me disse *Eu digo assim: Olha aqui não tem esse negócio de porra nenhuma de laboratório não tem nada tá! O teu papel é esse esse esse! Eu digo olha, quando eu vejo que já tá demais eu digo não, não é assim, é assim tal!*

Além da falta de brincantes, outra dificuldade enfrentada é a falta de recursos financeiros para investir no grupo, já que a manutenção é cara para as condições de Iracema, que tem nas fantasias e no cachê dos músicos sua principal despesa. Para ela uma possibilidade de ajuda seria o incentivo governamental por meio de projetos ou ações que poderiam articular uma rede de troca mútua para auxiliar os grupos de cultura popular, como ela sugere: *Que um dia se os políticos quiserem, as autoridades eles podem fazer isso. Cada bairro que tem suas escolas que tem banda musical né?banda não sei o quê. Pegava umas dez figuras ou cinco até seis figuras para cada grupo. Pegava como se fosse hora-aula, mas tem que tá pedindo, tem que tá ahhh!* (faz ênfase de desprezo torcendo a boca). A falta de musicistas é um obstáculo para que ela possa repassar regularmente o repertório musical do Pássaro Junino, principalmente para os instrumentos de sopro. No geral, o grupo instrumental para acompanhar o Pássaro Junino é formado pela flauta, trompete, saxofone, surdo, pandeiro. Mas conforme o relato de Mestra Iracema é muito difícil ter disponível todos estes instrumentos numa apresentação. No Pássaro Tucano, ela conta com o acompanhamento de violão executado pelo seu Filho, o Paulinho. No repertório, os gêneros musicais executados são: marchas, boleros, valsas e pontos de umbanda, executada pela personagem Pajé.

O acompanhamento instrumental das músicas do Pássaro Tucano é um grande obstáculo para Mestra Iracema. E neste sentido ela teme pelo que possa acontecer quando fala: *Quer dizer vai chegar um tempo que a gente vai ter que pegar um dia grava tudinho e vai jogar no pen drive e pronto!O cara não vai cantar porque não vai ter dinheiro pra pagar. Hoje quer 40 50 reais por apresentação. Que às vezes a gente nem ganha, né?*. Esta é sua maior preocupação já que para as outras atividades ela conta com seu próprio conhecimento e experiência com a cultura popular.

As peças apresentadas pelo Pássaro Tucano assim como o grupo de Pastorinha Filhas de Sion são adaptações que Iracema realiza a partir das originais escritas por seu pai, o repertório musical é originário dos grupos que ela frequentou na juventude e que vão sendo renovados nas apresentações a cada ano. Ela também compõe algumas músicas para seu grupo e ensina aos brincantes cantando para eles, que ouvem e repetem até memorizarem a letra e finalizam com acompanhamento dos músicos. A parte da atuação também é ensaiada por Iracema, embora no grupo haja estudantes de teatro a forma de atuação no Pássaro é outra como ela mesma disse: *Por exemplo, o pessoal que vem a escola de teatro teatro é é como se diz não é teatro popular?Teatro comum teatro de vocês mesmo lá, o pessoal. Então eles vêm com outra maneira chega aqui já é diferente. Mas eles já estão se adaptando a gente daqui, a gente se adaptar com eles é mais fácil, mas eles pra cá é que é!* Ou seja, ela vai articulando seu conhecimento com o da/os brincantes do grupo.

Iracema também tem apoio de sua comunidade e durante as apresentações do Pássaro Tucano é acompanhada por algumas de suas vizinhas que vão vestidas com camisas do grupo e auxiliam brincantes e musicistas carregando adereços, instrumentos nas apresentações. Já as demais pessoas da vizinhança fazem sua parte como público espectador nas apresentações de encerramento do Pássaro Tucano e da Pastorinha Filhas de Sion, que Iracema promove todo ano para finalizar as atividades dos grupos. Nesta noite, o/as convidado/as se dirigem a casa de Iracema que transforma sua calçada em palco encerrando mais um ano de atividade e continuidade das tradições populares, pois apesar de todas as dificuldades ela mantém seus grupos por amor a cultura popular que desenvolveu desde que era brincante. A breve narrativa que apresentei aqui demonstra a afetividade e compromisso com a cultura popular observada na fala de Iracema que é uma Mestra com vasta experiência e conhecimento. Ela tem contribuído de forma significativa para a divulgação e até mesmo o aprendizado sobre as manifestações populares para brincantes e estudantes de graduação a pós-graduação.

A e*stória de vida* de Mestra Iracema demonstra o seu envolvimento de longa data como participante ativa de grupos populares em Belém e de como sua vida e o seu conhecimento sobre as manifestações tradicionais foram sendo construídos nesta jornada. Por meio das atividades de seus grupos, ela contribui para a manutenção, difusão e recriação das expressões artísticas populares que vêm sendo praticadas há mais de um século. As dificuldades para manter os grupos ativos são variadas, conforme relato da Mestra, mas além delas se encontra os entraves relacionados ao fato de serem mulheres, racializadas, periféricas.

Para a autora Guacira Louro (2003), os papéis a naturalização dos chamados "papéis femininos e masculinos" são construtos que se naturalizam e inviabilizam a discussão entre a desigualdade de gênero. Desta maneira, nós mulheres somos educadas na família, na Igreja e na escola a seguir padrões do que é ser "mulher" e "homem" desde a infância até a juventude de forma sistemática e sutil. É claro que nem todas as pessoas vão aceitar passivamente estes padrões sem contestação a exemplo da própria Iracema. Ela estudou numa escola destinada exclusivamente para meninas onde a formação se destinava ao desenvolvimento de habilidades domésticas para se tornarem mulheres prendadas. Mas para Iracema as atividades eram diferenciadas, conforme seu relato: *Na verdade eu fui criada no colégio religioso né? E então todo final de semana uma das meninas ia pra cozinha, quando chegava na minha vez ela* (madre superiora) *não deixava eu ir. Porque ela dizia que eu... porque desde menina sempre tomei conta da parte recreativa do colégio eu que organizava as festas, desde menina eu sempre tive essa queda né?.* Dada sua atitude proativa, a madre superiora a deixava organizar os eventos da escola estimulando sua atitude de liderança em grupo, saindo do papel de bastidor que deveria seguir como suas colegas. Iracema conseguiu transpor a função feminina que havia sido ensinada na escola e com atitude e luta foi conquistando espaço no campo da cultura popular como protagonista de suas atividades culturais. Hoje é uma das pessoas mais importantes no cenário da cultura popular tradicional com reconhecimento de seus pares, da sua comunidade, de acadêmico/as e também do poder público. Sua longa trajetória e conhecimento demonstram a importância e a contribuição que mulheres como ela apresentam para a manutenção de práticas culturais e musicais de nossa cidade.

3. Considerações finais

A participação de mulheres nas práticas musicais sempre foi vista de maneira secundária até o desenvolvimento de estudos da Musicologia Feminista iniciada por Susan McClary (1991) e Susane Cusick (1994) que questionaram a invisibilidade das mesmas nos estudos musicológicos. A etnomusicóloga Ellen Koskoff (2014) apresenta a proposta da Etnomusicologia Feminista que tem como perspectiva a integração entre o feminismo, Etnomusicologia e estudos de gênero, trazendo ao debate questões ligadas a visibilização desigual dada a homens e mulheres nas práticas musicais. E desta maneira compreender qual a participação e contribuição das mesmas na manutenção, transmissão e mudanças de manifestações musicais.

Este artigo se insere numa proposta feminista como apontada por Koskoff e ainda acrescenta a contribuição dos feminismos negros e decolonais, que trazem ao debate a intersecção de marcadores sociais como classe, raça, geração, sexualidade. Além de outras referências teóricas para se pensar as manifestações musicais e suas práticas em países diaspóricos como o Brasil. O tema central deste texto foi destacar as formas de protagonismo de Mestra Iracema Oliveira reveladas por meio das atividades dos seus grupos de cultura popular. A partir de sua narrativa de vida eu pude apresentar de que forma esta mulher transmite seu conhecimento e desta maneira contribui de maneira significativa para a difusão e manutenção de manifestações expressivas da cultura popular paraense.

4. Referências bibliográficas

CARDOSO, C. P. Outras falas: feminismos na perspectiva das mulheres negras brasileiras. 383f. Tese (Doutorado), Programa de Pós-graduação em Estudos Interdisciplinares sobre Mulheres, Gênero e Feminismo, Universidade Federal da Bahia, 2012.

CUSICK, S. Feminist Theory, Music Theory and the Mind/Body Problem. *Perspectives of New Music*, v. 32, n. 1, p. 8-27, Winter 1994.

HARAWAY, D. Saberes localizados a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. *Cadernos Pagu*, São Paulo, n. 5, p. 7-41, 1995.

HARDING, S. *The feminist standpoint theory reader*: intellectual e political controversies. New York and London: Routledge, 2004.

KOFES, S. Experiências sociais, interpretações individuais: histórias de vida, possibilidades e limites. *Cadernos Pagu*, n. 3, p. 117-141, 1994.

KOSKOFF, E. *A feminist Ethnomusicology:* writings on music and gender. Urbana, Chicago and Springfield: University of Illinois Press, 2014.

LOURO, G. L. *Gênero, sexualidade e educação.* Petrópolis: Vozes, 1997.

MCCLARY, S. *Feminine Endings:* music, gender and sexuality. Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 1991.

Notas

[1] Pássaro Junino é uma manifestação popular peculiar à região amazônica no formato de teatro popular. A narrativa se desenvolve em torno da morte e ressurreição de um pássaro de estimação pertencente a Princesa, Marquesa ou Marquês. O animal é baleado por um caçador sendo curado pela intervenção de uma feiticeira, fada ou pajé, devolvendo equilíbrio à trama.

[2] No texto vou transcrever em itálico as partes das falas de Iracema.

[3] Guardiã ou guardião é o nome que se dá à pessoa que cuida, guarda ou coordena um grupo de Pássaro Junino.

[4] Ator popular e escritor de textos para grupos de Pássaros Juninos.

O trabalho musical como temática: um panorama de pesquisas recentes no Brasil

José Alberto Salgado
Universidade Federal do Rio de Janeiro
jass@ufrj.br

Resumo: O comunicado apresenta um panorama de pesquisas produzidas recentemente, tendo em comum a temática do trabalho musical. A maioria dessas produções se vincula a um projeto universitário, com atividades de graduação, pós-graduação e extensão. A delimitação de campo empírico e objeto de estudo é diversificada, mas compartilha-se o objetivo de compreender como se organizam as relações e as atividades de trabalho com música em práticas específicas. Entre as referências teóricas iniciais do projeto, destacam-se os conceitos de *campo social* (Bourdieu) e de *mundos da arte* (Becker). Traz-se para discussão uma análise de conteúdos e questões mais recorrentes no *corpus* geral das produções, abrindo-se para questões sobre sua continuidade.

Palavras-chave: Trabalho musical. Pesquisa etnográfica. Interlocução com musicistas-participantes.

The Theme of Music Labour: an overview of recent research production in Brazil

Abstract: This paper presents an overview of recent pieces of research, which have music labour as a shared theme. The majority of such production is related to a university-based research project, with undergraduate, graduate and outreach activities. The delimitation of empirical field and object of study varies, while it is a shared aim to understand the organisation of work relations and activities in specific musical practices. Among the basic theoretical references for the project, are the concepts of *social field* (Bourdieu) and *art worlds* (Becker). We will discuss an analysis of contents and questions most recurrent in the general *corpus* of productions, opening for questions regarding their continuity.

Keywords: Musical labour. Ethnographic research. Dialogue with participant-musicians.

1. O tema e as pessoas que o examinam: questões compartilhadas

A temática do trabalho musical tem marcado, com enfoques variados e complementares, as pesquisas de docentes e estudantes de graduação e pós-graduação em diferentes partes do país. Temos, por exemplo, as contribuições de Luciana Requião, Júlio César Erthal e Flora Kuri Milito, que integram esse painel, entre um grupo mais amplo de pesquisadoras e pesquisadores dedicados ao tema. Nosso objetivo aqui é oferecer um panorama dos recortes empíricos, questões e aportes teóricos trazidos por colegas, que podemos listar inicialmente, com apresentação resumida de suas atuações artísticas e acadêmicas atuais: Clara Sandroni, cantora, professora (UFMG); Tânia Maria Rego, saxofonista, professora (IFMA), doutoranda (UNIRIO); Marcela Velón, cantora, compositora, doutoranda (UNIRIO); Rodrigo Heringer, percussionista, professor (UFRB), doutorando (UFBA); João Luís Menezes, cantor, mestrando (UFRJ); Jamerson Ribeiro, cavaquinista, doutorando (UFRJ); Hudson Lima,

violoncelista (OSN-UFF), mestre pela UFRJ; Fabiano Lacombe, cantor, doutorando (ECO-UFRJ); Leo Rugero, multi-instrumentista, doutorando (UFPB).

Dentre as pessoas que se dedicam a essa temática, várias têm participação no projeto de pesquisa "Práticas de Interlocução e registro etnográfico sobre o trabalho com música", vinculado ao PPGM-UFRJ e PPGM-UNIRIO, e coordenado por mim e pelo colega Frederico Barros (UFRJ). Uma das frentes do projeto é a série "Rodas para pensar – encontros para conhecer o trabalho musical", com que articulamos a comunicação de pesquisas (em andamento ou concluídas) ao âmbito da Extensão universitária – sendo os encontros abertos ao público e com entrada franca. Na série, além de já termos ouvido alguns dos colegas citados, outras produções – de Gabriel Improta (UNIRIO); Jonas Lana (IFERJ); Lúcia Campos (UFMG) – foram relatadas e debatidas com respeito ao tema.

Na Escola de Música da UFRJ, o mesmo projeto tem sua frente de Iniciação Científica, que organiza e orienta pesquisas de curta duração com a finalidade de Trabalhos de Conclusão de Curso (TCC), como foi o caso das monografias de Leon dos Santos Navarro, Anne Caroline Oliveira, Monalisa Silveira, Áquila Santos Simões, Pedro Cantalice, Pedro Moreira Magalhães.

Na maioria das pesquisas vinculadas ao projeto, questões sobre atividades de trabalho aparecem articuladas ao exame de determinada prática de *musicar local* – tema geral do IX ENABET. Assim, por exemplo, Anne Caroline Oliveira estudou a participação de mulheres-instrumentistas de sopro em orquestras sinfônicas e bandas militares da cidade do Rio de Janeiro. Leon Navarro estudou a organização de coletivos musicais na cidade de Niterói. Flora Milito estuda a música feita nos vagões do metrô do Rio de Janeiro. João Luís Menezes estuda as atividades de música ao vivo para festas particulares em Aracaju-SE. Tânia Maria Rego examina as condições de atuação e os projetos de carreira entre musicistas mulheres em São Luís-MA. Jamerson Ribeiro investiga os caminhos de profissionalização trilhados por cavaquinistas na cidade do Rio de Janeiro.

No plano metodológico, cada pesquisador/a vem tomando iniciativas de compor um método próprio e adequado à sua formação e ao universo da prática musical que investiga, segundo uma orientação geral de Howard Becker, que apela para a autonomia nos processos de pesquisar (BECKER, 1999). Soma-se a isso uma orientação expressa no título de nosso projeto, que fomenta as práticas de *interlocução,* como espécie de motor daqueles processos. Sendo as pesquisas majoritariamente de caráter etnográfico, e centradas em práticas musicais, investimos na interlocução com seus/suas praticantes para que se levantem questões, hipóteses e dados –

daí seguindo para análises ou interpretações, e podendo chegar a deliberações sobre a comunicação de resultados e sobre ações musicais subsequentes (SALGADO, 2014).

No plano mais teórico – revendo-se ainda as produções vinculadas ao projeto –, o referencial costuma ser constituído por decisões dos pesquisadores em diálogo com orientador. Há um núcleo de bibliografia compartilhada entre os participantes do projeto, mas, para além disso, as explorações individuais revelam novas leituras, que por sua vez vão expandindo a bibliografia comum. É o caso de aproveitamentos do conceito de *cena cultural* segundo Will Straw (2004), utilizado por Leon Navarro; do modelo analítico para as modalidades da atividade humana, de Hanna Arendt (2007 [1958]), trazido por Pedro Magalhães; ou das considerações sobre a chamada flexibilização do trabalho, de Pierre-Michel Menger (2005), trazidas por Flora Milito. Esses são alguns dos elementos conceituais e metodológicos para a observação de práticas musicais, os quais vemos aplicados aos estudos do trabalho musical, numa parcela do país. E somam-se a contribuições como as de Pierre Bourdieu, pela conceituação de um "campo" artístico; de Howard Becker, sobre os "mundos da arte"; de Marx, sobre o valor do trabalho (REQUIÃO, 2010) e o conceito de alienação (SALGADO, 2005), entre outras.

Entendemos também que o tema do trabalho musical pode se incluir na tematização do *trabalho artístico*, e nesse sentido contamos com uma relevante produção de pesquisas com abordagem sociológica, conduzidas a partir da UNICAMP. As publicações de autoras como Segnini, Hirata e Pichoneri têm gerado observações importantes, principalmente pelos dados sobre a intermitência, a precarização e a distinção por gênero, em setores de trabalho para musicistas. Por exemplo, em sua pesquisa de TCC para a Licenciatura em Música na UFRJ, Anne Caroline Oliveira manteve diálogo constante com essa linha de artigos.

No intuito de identificar convergências entre os tratamentos diversos da temática, sintetizo aqui algumas questões que perpassam dois ou mais desses estudos (figura 1), abrangendo agora também mais pesquisas, para além do projeto sediado na UFRJ e na UNIRIO. E em seguida, indicarei algumas categorias que destaco ao analisar conteúdos dos relatos produzidos.

1) Como se sustentam carreiras de indivíduos e de conjuntos?

2) Como lidam os/as musicistas com relações de poder no trabalho?

3) Como se organizar coletivamente para a atuação profissional e o reconhecimento social? 4) Questões sobre remuneração e legislação trabalhista

5) Questões sobre o trabalho com música na educação pública

Figura 1: Questões presentes em estudos sobre o trabalho musical.

2. Categorias emergentes em pesquisas sobre o trabalho musical

Como parece óbvio para seus praticantes, a música é algo que se concebe e realiza em *frentes de trabalho* bem diversas. No corpo de estudos que consideramos aqui, duas dessas frentes aparecem com maior frequência: a *performance* e o *ensino de música*. Outras aparecem em menor número de trabalhos, ou integradas às duas primeiras. É o caso da composição, e das atividades entendidas como *organização* – de ensaios, de apresentações e com perspectiva de trajetórias ou carreiras.

O tema do trabalho musical se mostra mais complexo à medida que entendemos – especialmente se fazemos referência aos conceitos de "mundos da arte", de Howard Becker (1983) ou do "musicar", de Christopher Small (1997) –, que a realização de cada evento ou obra é resultante de um contínuo de atividades, num processo coletivo, com interdependência entre os papéis desempenhados por sujeitos, instituições, mediações. Esses papéis complementares se estendem para além do fazer sonoro mais direto, e cobrem atividades de organização, divulgação e provisão de todos os recursos que estruturam o som como acontecimento. Em um conhecido artigo de introdução ao campo e à prática da etnomusicologia, Anthony Seeger (2008) também ressalta que uma "etnografia musical" pode começar por um roteiro de perguntas sobre a música apresentada, sua recepção, a organização do espaço etc.

Tendo a complexidade em vista, pondero que dificilmente um estudo etnográfico daria conta de detalhar todos os trabalhos envolvidos em uma produção profissional e coletiva de música. Inclusive porque a tradição acadêmica em nossa área é centrada na condução de cada investigação por um indivíduo, e não na formação de equipes, como nos laboratórios de pesquisas biológicas ou físicas, por exemplo. Daí que delimitar estreitamente o objeto de estudo, por um ou mais critérios, seja uma necessidade operacional, e uma contingência da organização econômica e administrativa de nosso setor acadêmico.

Por outro lado, o conjunto de resultados que se obtém nos estudos vinculados a um projeto institucional de pesquisa tem o potencial de revelar especificidades e problemas comuns no campo de trabalho musical. Aqui listamos dezoito pesquisas concluídas ou em andamento, em graduação e pós-graduação, vinculadas ao projeto "Práticas de interlocução e registro etnográfico sobre o trabalho com música". Adiciono ao quadro mais cinco pesquisas não

vinculadas ao projeto, mas que por outros meios abordaram o tema do trabalho em música. E a partir do relacionamento direto com os trabalhos e seus autores/autoras (via leitura, orientação, participação em bancas examinadoras, ou por comunicação e debate na série "Rodas para pensar – encontros para conhecer o trabalho musical"), apresento a seguir uma breve análise de conteúdos. No conjunto de vinte e três trabalhos, identifico as seguintes categorias (figura 2) que receberam, ou recebem até o momento, atenção mais recorrente:

construção e sustentação de carreiras (individuais ou de conjuntos) – 18/23
ampliação de espaço para atuação profissional – 10/23
organização coletiva – 6/23
relações de trabalho (com contratantes, autoridades, colegas, outras instâncias) – 7/23
valor do trabalho (contratos, negociações simbólicas, legislação) – 6/23
técnica musical (descrição, incorporada à análise das práticas) – 5/23

Figura 2: Categorias derivadas de uma análise do corpo de estudos.

Outras categorias aparecem com relevância, embora em menor número de pesquisas: transmissão de conhecimento, criação musical (composição, arranjo, improvisação), memória, estéticas, mediações.

3. Notas adicionais

Com esta visão panorâmica sobre o tema do trabalho musical, e antes de passarmos ao relato mais detalhado de pesquisas etnográficas – com os aportes de Luciana Requião, Júlio Erthal e Flora Milito –, gostaria de apontar mais observações, oferecidas à reflexão e ao debate.

Em muitas dessas investigações, não se procura estabelecer uma conceituação de "trabalho" *antes* da experiência etnográfica. Em vez disso – e seguindo o modo operacional mais característico das etnografias –, os sentidos do termo podem ser delineados a partir de cada situação prática, observando ações, negociações, conflitos, e refletindo com participantes sobre suas concepções a respeito de fazer "música" *como atividade regular e como um meio de vida*. Este seria, a meu ver, o modo mais afeito a uma prática etnomusicológica de construção conceitual – dialógica, polifônica – *com praticantes de música,* em determinado campo social.

Por exemplo, em dois projetos de investigação que integro, com equipes baseadas no Instituto de Etnomusicologia (INET-md) da Universidade de Aveiro, Portugal, a prática

musical pode ser tematizada e discutida entre participantes, num contínuo que vai de registros da memória afetiva e da atividade não remunerada às questões de técnica, autonomia artística e concorrência profissional. Em diferentes situações, a que entendimentos podemos chegar sobre a organização social do "trabalho" em música – naquilo que o singulariza, e naquilo que tem em comum com outros domínios?

Cabe considerar que as concepções e a própria terminologia a respeito do trabalho artístico e especificamente musical têm efeitos para ações e organizações da profissão, e mais amplamente para a vida social. Por exemplo, temos escutado termos como "coaching", "empreendedorismo" e "music business" ganhando popularidade entre jovens musicistas no Rio de Janeiro, e é possível encontrar músicos investindo na venda de produtos e prestação de serviços relacionados a esse vocabulário. Quais sentidos, valores, crenças estão presentes no uso dessas palavras e orientações? Parece ser também uma questão para etnografias do trabalho musical.

Finalmente, uma consideração que relaciona metodologia a questões de ética e política: numa época em que vivemos semiafogados por tendências a isolamentos e opressões, parece-me ser uma forma disponível de micropolítica – em contraponto e contracorrente – investir no encontro e na interlocução reflexiva. Enquanto cada investigação se desenvolve, podemos analisar *com* musicistas a música que fazem, articulando sua percepção de problemas e seus projetos de trabalho, elaborando pensamentos sobre a prática. Investir nessa interlocução nos leva a transitar com os sujeitos entre saberes técnicos, valoração estética, senso comum e reflexão crítica – testando ao mesmo tempo a relevância de referências à literatura, ora no plano mais geral da atividade humana (p. ex., MARX, 1977; ARENDT, 2014; SENNETT, 2009, 2012), ora em casos particulares de produção artística e musical (p. ex., BECKER, 1963, 1983, 1977; CAMPOS, 2007a, 2007b; FELD, 2005; LEHMANN, 1998; REQUIÃO, 2010; SEGNINI, 2011; SALGADO, 2005).

4. Referências bibliográficas

ARENDT, H. *A condição humana*. São Paulo: Forense Universitária, 2014 [1959].

BECKER, H. *Outsiders: studies in the sociology of deviance*. New York, The Free Press, 1963.

BECKER, H. Mundos artísticos e tipos sociais. In: VELHO, G. (Org.). *Arte e Sociedade: ensaios de sociologia da arte*. Rio de Janeiro: Zahar, 1977. p. 9-26.

BECKER, H. *Art Worlds*. Berkeley: University of California Press, 1983.

BECKER, H. *Métodos de Pesquisa em Ciências Sociais*. São Paulo: Hucitec, 1999 [1992].

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

CAMPOS, L. M. A música e os músicos como problema sociológico. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, Coimbra, n. 78, p. 71-94, 2007b.

FELD, S. Uma doce cantiga de ninar. Tradução e notas de J. A. Salgado e Silva. *Debates*, Rio de Janeiro, n. 8, p. 9-38, 2005.

FINNEGAN, R. *The hidden musicians:* Music-making in an English town. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

LATOUR, B.; WOOLGAR, S. *A vida de laboratório:* a produção dos fatos científicos. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1997.

LEHMANN, B. O avesso da harmonia. Tradução de E. Travassos. *Debates*, Rio de Janeiro, n. 2, p. 73-102, 1998.

MARX, K. *Economic and Philosophic Manuscripts of 1844*. Moscow: Progress Publishers, 1977.

MENGER, P.-M. *Retrato do artista enquanto trabalhador:* metamorfoses do capitalismo. Lisboa: Roma Editora, 2005.

REQUIÃO, L. *"Eis aí a Lapa...":* processos e relações de trabalho do músico nas casas de shows da Lapa. São Paulo: Annablume, 2010.

SALGADO, J. A. Construindo a profissão musical: uma etnografia entre estudantes universitários de Música. Tese (Doutorado), Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2005.

SALGADO, J. A. Questões de método e interlocução em pesquisas com práticas de música. *El oído pensante*, v. 2, n. 2, 2014.

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

SEGNINI, L. À procura do trabalho intermitente no campo da música*. Estudos Sociológicos,* v. 16, n. 30, p. 177-196, 2011.

SENNETT, R. *The Craftsman*. London: Penguin Books, 2009.

SENNETT, R. *A corrosão do caráter:* o desaparecimento das virtudes com o novo capitalismo. Rio de Janeiro: BestBolso, 2012.

SMALL, C. El Musicar: un ritual en el Espaço Social. *Revista Transcultural de Música*, 1999.

STRAW, W. Cultural Scenes. *Loisir et société/Society and Leisure*, v. 27, n. 2, p. 411-422, Automne 2004.

Entrevista com *Karai Jekupe*: uma perspectiva da música *Mbya*

José Calixto Kahil Cohon

Resumo: Neste artigo apresentamos uma introdução aos modos de musicar dos Guarani *Mbya*. Tendo como centro da reflexão a entrevista com o puxador de rezas da aldeia *Karai Jekupe* Jurandir, apresentamos uma perspectiva culturalista a respeito da musicalidade *Mbya* e dos modos de circulação de suas músicas sagradas, os *Tarova*. Impor e dar respeito diante de suas manifestações locais para os não indígenas é parte central da prática musical *Mbya.*

Palavras-chave: Etnomusicologia. Guarani. Mbya. Tarova. Indígena.

Abstract: In this article we present an introduction to the music modes of *Guarani Mbya*. Taking the interview with Karai Jekupe Jurandir as center, we present a cultural perspective on the musicality of *Mbya* and the modes of circulation of his sacred songs, the Tarova. Imposing and, on feedback, giving respect when they took local manifestations for non-Indians is a central issue to Mbya's musical practice.

Keywords: Ethnomusicology. Guarani. Mbya. Tarova. Indigenous.

1. Introdução

Os Guarani compreendem, hoje, uma população de aproximadamente 300 mil pessoas distribuídas pelo sul, sudeste e centro-oeste do Brasil, além de Paraguai, Argentina e Bolívia. No Brasil são 85 mil indígenas divididos em três subgrupos: *Kaiowá, Nhandeva* e *Mbya.* Os Guarani da cidade de São Paulo são majoritariamente nomeados de *Mbya*[1]. Os *Mbya* ocupam principalmente o litoral do sudeste e interior do Paraná, Santa Catarina, Rio Grande do Sul. Também ocupam territórios no Paraguai, Argentina e Bolívia[2].

Este artigo baseou-se principalmente no trabalho de campo experienciado e na leitura de outras pesquisas sobre a música guarani em geral, e sobre os *Mbya* em específico. Como aproximação ao mundo sonoro dos Guarani *Mbya*, o presente artigo é uma introdução a esse universo musical, cuja cosmo-sônica é de uma imensidão surpreendente. Na *Tekoa Ytu* (Jaraguá, São Paulo), tivemos a felicidade de encontrar nosso principal interlocutor: o puxador de cantos da casa de reza, Jurandir Martins. Com ele vivenciamos uma série experiências, encontros e conversas a respeito da música e dos problemas políticos que os Guarani e nosso País sofrem na atual conjuntura.

É digno de nota, apontar que a pesquisa e militância indigenista em geral e especificamente junto da cultura guarani tomou conta de nossa vida. Num contexto bem diferente, mas que nos remete a esta experiência, diz Bruce Albert, no célebre livro coescrito

junto de Davi Kopenawa:

> Nunca se deve esquecer o quanto, em experiências de campo como essa, o acesso ao conhecimento etnográfico é conquistado em primeiro lugar pela provação do corpo e por quanto se faz necessário atingir os limites do próprio pensamento para poder começar a descobrir o dos outros (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 480).

A experiência de levar o pensamento ao limite implica diretamente a dimensão política; reconhecer o colonialismo hegemônico que nossa cultura acadêmica e artística sobrepõe às culturas nativas; superar os enormes preconceitos racistas embutidos em nosso pensar pelo discurso ideológico dominante; conhecer outros modos de viver e se relacionar, outras lógicas e outras escutas musicais. A esse respeito, nada melhor que ouvir a advertência do próprio Davi Kopenawa:

> Se escutarem com atenção, talvez os brancos parem de achar que somos estúpidos. Talvez compreendam que é seu próprio pensamento que é confuso e obscuro, pois na cidade ouvem apenas o ruído de seus aviões, carros, rádios, televisores e máquinas. Por isso suas ideias costumam ser obstruídas e enfumaçadas. Eles dormem sem sonhos, como machados largados no chão de uma casa (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 225).

Os Guarani *Mbya* entendem que a condição da vida na terra é um presente de *Nhanderu*[3] para os seres humanos. Se a civilização hegemônica global de hoje tornou penosa a vida na terra, presa aos minérios, à soja, à cana, e sob a égide da desigualdade e ganância, o modo de vida guarani é certamente uma boa perspectiva: um povo que busca uma boa e saudável experiência neste mundo. Isso se manifesta na força de resistência a 517 anos de invasão dos *Jurua* (como são chamados pejorativamente os não indígenas) e na vivacidade de seu modo de pensar e de seus costumes. *Porãete Aguyjevete!* É a saudação dos *Mbya* de ter força, ser belo, ser divino na terra sem males.

2. Primeiras impressões

Nosso primeiro contato com os *Mbya* foi no final de 2016, quando já estávamos determinados a estudar a fundo a música indígena, mas ainda não havíamos escolhido nenhuma perspectiva específica. Vimos na internet um convite para uma Festa Cultural Guarani na aldeia *Itakupe*. *Itakupe* fica localizada no pico do Jaraguá, atrás da pedra. Essa retomada[4] territorial foi fruto de um longo processo de lutas dos *Guarani Mbya* de São Paulo, que eclodiu em 2013 e seguiu com intensa atuação até dias antes do Golpe de 2016 (que resultou no farsesco *impeachment* da presidenta Dilma Rousseff). Em comparação com as outras aldeias do Jaraguá

(*Pyau* e *Ity*), *Itakupe* tem fonte de água potável, um rio e uma razoável área verde e de plantio. Nessa festa conhecemos diversos indigenistas, das mais diversas áreas. Explicando para a amiga e advogada indigenista Louise Oliveira, que o que nos motivava estar ali era conhecer a música e como vivem os Guarani na periferia de São Paulo, ela nos indicou que deveríamos conhecer o *Karai Jekupe* Jurandir, o rabequeiro da *Ity*. Naquele dia, era o casamento do Jurandir e uma grande festa estava acontecendo na *Ity*. Depois de um tempo, ela me apresentou para o Jurandir. Manifestamos a ele nosso interesse e curiosidade sobre a música, a cultura e a política guarani, e então fui convidado para ver a cerimônia de batismo dos Guarani *Nheemongarai*[5].

O *Nheemongarai* teve início por volta das 20h da noite. Uma grande quantidade de Guarani se reunia na *Opy*: crianças, jovens e velhos. A *Opy* é a casa de reza dos Guarani. As que conhecemos eram todas bem semelhantes, em formato retangular, com o lado do "altar" virado para leste e a única porta de entrada para o oeste. A leste, dentro da *Opy*, ficam os instrumentos musicais guarani, a saber: *mbaraka* (cordofone, tipo violão, de 5 cordas com afinação modal exclusivamente *Mbya*), *mbaraka-miri* (idiofone maracá, chocalho), *rave* (cordofone de arco, rabeca de 3 cordas feita de cabaça ou feita com um corpo de um violino), *takuapu* (idiofone tipo bastão de ritmo de bambu), o *angu'apu* (tambor) e o *popygua* (idiofone de percussão, tipo clave). Desde que cheguei, já havia jovens músicos tocando os instrumentos ao fundo da casa, por vezes cantando um *Mborai* (canto, canção), sentados nos bancos que contornam as paredes de dentro da *Opy,* excetuando o lado leste. Quando Jurandir chegou, nos apresentamos e, então, Jurandir logo nos mostrou os instrumentos e nos deixou à vontade ali. Encontramos alguns outros *Jurua* por perto e nos acomodamos. Por volta das nove da noite, lentamente, entrando um a um, deu início a dança do *Xondaro.* A dança do *Xondaro* é a dança dos *xondaro. Xondaro* são os guardiões da aldeia. São como lideranças de atuação política, ritual e colaborativa nas aldeias. O termo feminino é *Xondaria.* A dança do *Xondaro* é uma dança circular, por vezes com duplas se enfrentando ao centro, em que um *Xondaro Ruvixá* (condutor da dança e auxiliar no ritual) propõe um tipo de jogo criando obstáculos com o corpo, com os instrumentos *Mbaraka Miri e Popygua*, ou com bordunas, para que os demais *Xondaro* desviem e adquiram destreza, leveza e força, aprendendo assim a arte da esquiva[6]. Durante o *Xondaro*, muitos conversavam na casa de reza em torno da fogueira e ao fundo. Também tomavam mate e fumavam cachimbos *petyngua.* Quando uma criança dançando o *Xondaro* tinha dificuldades em superar os desafios propostos pelo *Xondaro Ruvixá,* todos riam, numa atmosfera que parecia oscilar entre a concentração e a distração[7].

O *Nheemogarai* entrou noite adentro, primeiro com vários *Mborai* (Cantos), depois

houve fala em tom de sermão do *Xamoi* (literalmente o mais velho, mas também o xamã) da aldeia, de um parente *mbya* do Paraná e, na sequência, se iniciaram os *Tarova* (canto para o alto). Este gênero musical guarani, nos era totalmente desconhecido. Apenas conhecíamos o repertório de *Mborai* divulgado pelos CDs e apresentações de corais infantis, que ficaram conhecidas a partir da década de 80 e 90. O fato é que o *Tarova* nos impressionou profundamente. Os *Xondaro* pulavam de mãos juntas em círculo, com os corpos próximos uns dos outros em torno do *Amba* – "altar de batismo". Jurandir cumpria sua função de *Oporaiva* ("aquele que canta") e tocava o violão em posição vertical ao fundo da *Opy*, andando de um lado para outro entoando melodias modais, repletas de melismas e *glissandos*, que primeiro eram cantadas pelo coro de homens e em seguida pelo coro de mulheres. Cabe dizer que foram os primeiros cantos melismáticos, e sem palavras, que ouvimos dos *Mbya*. A intensidade, o estado de concentração profunda que o rito guarani foi tomando durante a noite foi com certeza uma das experiências mais marcantes que já havíamos experienciado em nossas vidas.

Algumas semanas depois, conseguimos reencontrar Jurandir para uma entrevista sobre a música. Nesse momento ainda não estava claro para nós qual seria o foco adotado em nossa pesquisa e nem tinha ainda tido acesso à bibliografia sobre a etnomusicologia musical guarani. Mesmo assim a entrevista nos forneceu muito material para reflexão.

3. Entrevista com Jurandir Martins

A entrevista aconteceu numa tarde de sexta feira. Ao chegar à aldeia, encontramos Jurandir sentado conversando com seus amigos. Então descemos para a *Opy*, onde realizamos uma longa entrevista da qual transcrevemos aqui algumas partes, comentando na sequência:

> (P) Pergunta: Vou pedir para você se apresentar.
> (J) Jurandir: Meu nome é Jurandir Augusto Martins, sou professor e morador aqui dessa Aldeia *Tekoa Ytu*. Em relação à música guarani, eu vivi nisso desde pequeno. Aqui não tinha *Opy*, essa casa de reza, eu estudava fora, e quando tinha férias, minha avó me levava lá na outra aldeia, *Tenondé Porã*, que antes nem chamava assim, a gente chamava de Barragem. Aí que aconteceu: a gente ficava na casa da minha tia de lá, que a gente chama de *papayeju*, e no fundo da casa dela tinha um *Opy* desse aqui. Então a reza guarani é sempre com música, tem os benzimentos, a fumaça do cachimbo, que significa levar nossos pensamentos para *Nhanderu*, e sempre com música, cantigas antigas. Por exemplo, tem cantigas que devem ter mais de mil anos, mas vai mudando, pois um canta de um jeito, de outro, mas vai se transformando. Tem cantigas aqui, que os xamãs cantam, que são as mesmas de quando eu era pequeno.

A primeira coisa que nos marcou profundamente nesse trecho da entrevista foi

certamente a idade das canções que eu havia ouvido no *Nheemongarai*. E mesmo sendo as mesmas cantadas há mais de mil anos, elas estão em constante transformação. Elas são e, ao mesmo tempo, não são as mesmas de milhares de anos atrás. Essa relação entre passado e presente, tradição e atualização, causou-me grande reflexão. O passado só aparece sob a forma de música como atualização. A cultura é um curso de rio que às vezes tem cheias, secas, desvios de rumo, ou às vezes percorre o mesmo leito há milhares de anos. Logo na sequência da entrevista questionei Jurandir sobre os *Tarova*:

> P: Uma coisa que me surpreendeu muito foi um canto no meio da madrugada que não tinha palavras; os *Xondaros* dançando de mãos dadas pulando e vocês de costas…
> J: A gente não tava de costas, a gente tava de frente, pro leste. Esse canto a gente chama de *Tarova*. Esse canto só os *Xamoi* que cantam, ou os *Oporaiva*, a pessoa que é rezador. Então o rezador também canta… Esse tipo de canto não canta em apresentações e gravações, só se for um documentário. Por exemplo, o que aconteceu com as gravações: pode comercializar e vender tudo; mas esse não é comercial, é pra reza mesmo. Essas são as que podem ter milhares de anos. Não consigo falar com exatidão, mas são muito antigas. [...] O *Tarova*, como eu falei é tudo tabu. Mas, você vê, aqui nós temos casos específicos, nós temos *jurua* que moram aqui, que a mãe ou pai casaram com indígenas. Nós temos dois meninos negros, que não têm ascendência indígena, eles cantam. A gente não acha sacrilégio. A gente evita colocar e levar. Por exemplo, você vai colocar para seus alunos e tem gente que vai falar "que coisa feia de índio". Desrespeito. Por exemplo, os *Tarova* que você se interessa, as pessoas que estão aqui têm um objetivo, um interesse. Você é professor, você sabe, até na universidade acontece isso, o aluno está ali sem o menor interesse. Tá lá por que tá em obrigação. Aí isso gera desrespeito com músicas sagradas. Tem que dar respeito. Agora, as cantigas não têm problema, mesmo sendo sagradas. É que aquela que você gostou é muito sagrada, direto de *Nhanderu*.

Conforme Jurandir nos diz, são os *Tarovas* os cantos mais antigos, e por isso também os que sofrem mais restrições de circulação. Numa discussão que complementou o modo como essa questão foi apresentada na entrevista, além de restringir o acesso aos *jurua* em razão de "dar respeito", Jurandir me disse que jamais gravariam *Tarova* para gravar CD e vender, que os *Tarova* não poderiam ser mercadoria. Certamente o fato dessas canções terem sido mantidas em segredo dos *jurua* é também um fator de sua perpetuação. Até a década de 80-90 pouco se conhecia a respeito da música guarani. Os trabalhos anteriores a esta data registram uma série de interdições a respeito da presença dos *jurua* na *Opy*. O processo de abertura da música guarani é descrito por Valéria Macedo (2012) em seu texto *Dos cantos para o mundo. Invisibilidade, figurações da* "*cultura*" *e o se fazer ouvir nos corais guarani*. Desde essa invisibilidade e o tabu com os *jurua* na *Opy* até a divulgação de CDs*,* Macedo afirma que:

> como dizem muitos Guarani, a presença de *jurua* na *opy* dificulta ou mesmo impede *nhamonhendu mborai*, o "nos fazermos ouvir" por *Nhanderu* e *Nhandexy* (divindades

> primeiras) por meio dos cantos. Com eles é mais difícil atingir o estado de concentração ou escuta (*japyxaka*) e o calor e radiância que vincula os corpos durante a dança (MACEDO, 2012, p. 10).

No entanto, a própria autora identifica em diversas lideranças guarani o interesse em encontrar uma aliança possível com os *jurua,* com fundamento político na valorização da cultura guarani e no combate ao racismo e ao preconceito. Esse movimento se deu juntamente com o fim da ditadura militar e a consolidação dos direitos indígenas pela constituição.

> A novidade dos corais foi "mostrar o segredo", em que os cantos se apresentam como emblema da "cultura guarani" numa chave coletivizante, por meio dos *kyrgue mborai* (canções infantis), de circulação menos restrita do que os *mborai tarova*. Mas os corais também vêm atualizando dispositivos diferenciantes, já que todos podem cantar, mas nem todos sonham novos cânticos, ou podem liderar um coral (o que está associado à sua posição em um coletivo), ou mesmo constituir uma rede de contatos com *jurua,* resultando em apresentações e ou confecção de CDs, ambos geradores de recursos (monetários e simbólicos) e implicados em uma cosmopolítica que enreda os brancos, *Nhanderu kuéry* e *Guarani kuéry* (MACEDO, 2012, p. 388).

Essa valorização cultural, por sua vez, não passa impune aos *jurua*. É preciso reconhecer que se nós nos colocamos a ouvir os *Mborai* ou *Tarova*, nós também somos atravessados por uma perspectiva formal musical. O sucesso musical dos Guarani, que é visível em muitos sentidos de sua produção é também uma conquista de resistência, de revide. Sobre algo que remete a esta reflexão MACEDO (2012, p. 389) nos informa que

> certa vez, após uma apresentação do coral, um x*amõi* usou a expressão *-nhemboete* para comentar o sucesso que fizeram junto ao público. E me traduziu *onhemboete* como "dar respeito", mas segundo sua explicação se tratava de impor respeito, referindo-se ao modo como causaram efeito pela beleza do canto. Por sua vez, em outros contextos, quando contam histórias sobre *jepota*, a captura do *nhe'e* (alma palavra) de um sujeito por um dono extra-humano, dizem que o espírito dono do animal *onhemboete*, impôs respeito e então a pessoa *ojepota*, passando a ver o animal como afim e os parentes como presa. Impor respeito, nesse sentido, pode ser então impor uma perspectiva. E a "cultura", no curso de projetos e eventos, tem sido percebida por muitos Guarani como um modo novo e desafiante de continuar vivendo conectado e diferenciado dos *jurua*. Pode ser uma forma de impor uma perspectiva, ou uma forma de ser sujeitado à perspectiva do outro. Ou, ainda, um modo de experimentar ambas as posições.

Essa discussão sobre o que é permitido mostrar ou não, o que é "dar respeito" a um modo de fazer música permeou profundamente toda nossa pesquisa. O uso inapropriado da sagrada música guarani havia sido uma das poucas queixas que uma liderança da Aldeia *Kalipety* nos relatou. Para evitar essa situação, a aliança com Jurandir permitiu que esse

acreditasse em nosso interesse em estudar a música guarani visando "dar respeito", combater preconceitos, ampliar o conhecimento, divulgar a cultura guarani para impor respeito aos *jurua*. Assim foi possível estabelecer uma conversa sincera e de grande aprendizado que orientou nosso trato com a música guarani *mbya* desde então.

Vejamos um último trecho da entrevista:

> P: E vocês criam músicas próprias?
> J: Aqui tem uma que eu fiz. É como eu disse, tudo tem muita espiritualidade, então eu não vou sentar no computador e criar. No momento de inspiração, ou num momento de reflexão, eu fiz só uma, como se fala, *Nhanderu* manda a música para nós.
> P: Você já ouviu histórias sobre xamãs que sonham com músicas?
> J: Sim, essas que você gostou (*Tarova*), os xamãs sonham com elas e cantam… Por exemplo, eu nunca tive oportunidade de sonhar, porque aí tem que ser puro; a gente aqui não consegue ser puro. O *Xamoi* que faz isso não é santo, mas é bem... puro!

Com o trabalho de Montardo (2009) sobre os *Kaiowá*, pude aprender mais sobre os processos de composição musical entre os Guarani. Em geral fala-se em receber a música:

> No sonho se vai "lá", onde estão presentes os elementos considerados como sendo da cultura guarani, comidas, objetos, adornos. Isto tudo se abre para a pessoa durante o sonho. O conteúdo do sonho é considerado conhecimento, e a composição das canções se da na sua escuta. [...] Mesmo os cantos individuais recebidos especialmente por cada um em sonhos são recebidos por merecimento, como um presente, não são compostos pela pessoa. Ela os escuta. A noção é a de que a música já existe em outro lugar. [...] As canções são apreendidas também a partir da audição dos instrumentos e dos sons da cachoeira. Os sons de cachoeira e o canto dos pássaros são fontes de composição. Outra maneira de aprender canções é por meio do ensinamento dos mestres na iniciação xamanística (MONTARDO, 2009, p. 48).

A noção de pureza que Jurandir afirma não possuir para esta escuta nos abriria um grande campo de pesquisa para entender o que seria esse estado de pureza em que é possível voltar a sonhar e receber músicas. Também podemos ver a desapropriação e a des-subjetivação do autor, quando Jurandir afirma sobre os *Tarova* "É que aquela que você gostou é muito sagrada, direto de *Nhanderu*". Conforme Montardo, cantar, dançar e executar os instrumentos são ações oferecidas pelos ancestrais como via de encontro direto com eles e como condição de sobrevivência na terra:

> O papel central da música já está colocado num mito Guarani, no qual a diferença entre índios e *civilizados* se dá em relação ao *mbaraka* e ao *kuatia jehairã* (papel de escrever); pela opção do índio pelo mundo sonoro e musical, quando escolheu parar tomar como seu o *mbaraka*, e o do branco pelo mundo da palavra escrita, quando escolheu o papel. [...] Sem o acompanhamento dos instrumentos musicais não há o movimento que transforma o peso dos corpos em leveza, resplandecência e beleza; sem a afinação do coro o grupo não "sobe nos fios" que os ligam às aldeias divinas

(ibidem, p. 36).

Sobre a leveza e a pureza, Montardo (2009, p. 256) discorre:

> O corpo que escuta, dança; o corpo que dança se torna leve; o leve é alegre e o alegre é saudável. Este estado de leveza é o que os Mbyá denominam de *aguyje*, um estado que permite ir à morada dos deuses, relacionando ao estado do sonho e do amor total.

É evidente e profunda a relação entre a música, a cosmologia e os modos de vida dos Guarani. No entanto, o aprofundamento destas questões, conforme dito na apresentação demandaria muito mais fôlego de pesquisa, e esta, está prevista para nosso doutorado. Por hora nos contentamos em indicar os trabalhos de Pierri (2013), Giordani (2009), Pissolato (2006), Nimuendaju (1987).

Mas se vamos às alturas logo retornamos a terra. O debate político sempre esteve presente em nossas conversas na Aldeia. A questão da periferia, da demarcação territorial, da falta de saneamento básico, da invasão de cachorros abandonados na região, a falta de atendimento de saúde, as tensões com o Parque Estadual do Jaraguá, da situação geral dos povos indígenas e deste país com nome de pau-brasil.

Se observarmos um panorama da musicalidade *Mbya* é possível encontrar essas diversas perspectivas coexistindo, em amplo do modo de musicar local, ou seja, nas diversas formas de manifestação musical que encontramos nessa população: o rap guarani mbya, os cantos e danças de reza, o forró das festas nas aldeias. É essa diversidade de manifestações novas e históricas que os Mbya nos apresentam e que pretendemos honrar em nossas pesquisas. *Aguyjevete!*

4. Referências bibliográficas

GIORDANI, A. *Mbaraka:* metonímia musical Mbya. UFPR, 2009

KEESE DOS SANTOS, L. A esquiva do xondaro: movimento e ação política entre os Guarani Mbya. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social), FFLCH, USP, São Paulo, 2017.

KOPENAWA, D.; ALBERT, B. *A queda do céu:* palavras de um xamã yanomami. 1. ed. Tradução de B. P. Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

MACEDO, V. Dos cantos para o mundo: invisibilidade, figurações da "cultura" e o se fazer ouvir nos corais guarani. *Revista de Antropologia de São Paulo*, USP, v. 55, n, 1, 2012.

NIMUENDAJU, C. U. [1914]. *As lendas da criação e destruição do mundo como fundamentos da religião dos Apapocúva-Guarani.* São Paulo: Edusp/Hucitec, 1987.

PIERRI, D. O perecível e o imperecível: lógica do sensível e corporalidade no pensamento guarani-mbya. Dissertação (Mestrado). São Paulo: PPGAS/FFLCH/USP, 2013.

Notas

[1] Para mais informações, conferir: <https://pib.socioambiental.org/pt/povo/guarani-mbya>. Acesso: jun. 2017.

[2] Para mais informações sobre o território Guarani, conferir: <http://guarani.map.as/>. Acesso: set. 2017.

[3] *Nhanderu* é a principal divindade Guarani, que junto de *Nhandexy* criou todo o mundo. Sobre a Cosmologia Guarani *Mbya*, conferir Pierri (2013).

[4] Retomada é o nome dado aos processos de ocupação e luta por territórios ancestrais e sua demarcação. Sobre esse assunto, conferir Keese dos Santos (2017).

[5] Sobre o *Nheemongarai*, conferir: Nimuendaju (1987), Schaden (1974) e Pierri (2013).

[6] Sobre o *Xondaro*, conferir: Keese dos Santos (2017) e o filme *Xondaro Mbaraete* – a força do *Xondaro*, do Centro de Trabalho Indigenista: <https://youtu.be/4FbUVwDwp9U>. Acesso: jun. 2017.

[7] Não farei aqui uma etnografia completa da dança ou do próprio rito, pois desconhecer os pormenores ampliaria de modo arriscado a possibilidade de cometer algum erro e extrapolaria os objetivos deste artigo.

Num estudo em andamento, a aproximação com a Amazônia na obra de Sebastião Tapajós

José Maria Carvalho Bezerra
Universidade Federal do Pará
jjmusic35@yahoo.com.br

Resumo: O artigo apresenta meu projeto de pesquisa de doutoramento em artes, em andamento no PPGARTES – UFPA. Tem como objetivo geral apresentar como está sendo desenvolvida a pesquisa. A metodologia por ora aplicada relata os primeiros encontros com o compositor e violonista Sebastião Tapajós, que tem parte de sua obra como objeto da pesquisa. No momento, os fundamentos se ancoram em Salles (2005), Taborda (2011), Loureiro (2015), Saraiva (2018), Damaceno, Dias e Machado (2012). O material já coletado em entrevistas está em processo de transcrição e já começa a esclarecer traços da música da tradição oral amazônica na obra do artista.

Palavras-chave: Sebastião Tapajós. Amazônia. Pesquisa em andamento. Violão no Pará.
Abstract: This article presents my PhD project in arts, underway at PPGARTES – UFPA. Its general objective is to present how the research is being developed. The methodology for now applied, reports the first meetings with the composer and guitarist Sebastião Tapajós, who has part of his work the object of the research. At the moment the foundations are anchored in Salles (2005), Taborda (2011), Loureiro (2015), Saraiva (2018), Damaceno, Dias and Machado (2012). The material already collected in interviews is in the process of transcription and already begins to clarify traces of the music of the Amazonian oral tradition in the artist's work.

Keywords: Sebastião Tapajós. Amazon. Research in progress. Guitar in Pará.

1. Introdução

O violão é um instrumento que se tornou popular em todo o mundo. Em algumas regiões do Brasil, junto com essa popularidade, ganhou pelas mãos dos mais diversos tocadores uma "identidade" – que envolve sonoridade, forma de tocar e gêneros em que ele se faz presente – que o fez não somente fincar raízes, mas identificar a que região "pertence" determinado "toque". No estado do Pará não foi diferente e, com o passar do tempo, juntamente com a peculiaridade musical desenvolvida no país, teve os ritmos da cultura local incorporados aos seus toques por alguns compositores violonistas. Portanto, assim como em todo o país, existe no Estado do Pará uma tradição violonística na qual projetos artísticos e educacionais podem fundamentar suas propostas.

A opção pela escolha do violonista Sebastião Tapajós neste momento do doutoramento se deu pelo meu encontro com sua vasta obra registrada em fonogramas, por perceber nela o viés de composições que buscamos compreender, por sentir que o "meio" amazônico influi diretamente em seu modo de compor, também pelo fato de achar necessário que sejam feitos estudos envolvendo esse aspecto. São percepções e hipóteses pelas quais já me debruço a pesquisar desde 2011 com minha dissertação de mestrado. Ano de início da pesquisa

envolvendo os Ritmos da Amazônia, ao sentir como professor de violão a necessidade de exercícios e estudos que trabalhassem mais a rítmica de nossa região, com e através desses estudos resolver problemas técnicos que até então só estavam expostos e propostos em materiais importados.

Segundo Salles (2005, p. 54), "um dos instrumentos mais difundidos na Amazônia desde os primeiros tempos da ocupação portuguesa foi a viola, companheira inseparável dos descantes líricos e/ou satíricos". Esta "teria sido introduzida no Grão-Pará pelo padre Antônio Vieira" (ibidem, p. 53).

O violão ganhou com o passar do tempo grande popularidade, estando ele no final do século XVIII e meados do século XIX nas mãos dos principais tocadores de modinha. Observamos alguns motivos: um deles é que se trata de um instrumento de razoável acessibilidade no que diz respeito ao transporte, um outro seria por seu valor, em alguns casos, são encontrados com preços bem acessíveis também nos dias de hoje. Salles destaca uma propaganda retirada dos jornais antigos de Belém, na segunda metade do século XIX: "Violões bons e baratos, vende-se na loja de Mesquita & Irmão, na rua da Cadeia, e na loja de Francisco de Souza Mesquita & Irmão, na travessa da Companhia" (ibidem, p. 55). O que reforça nossa hipótese sobre a popularidade do instrumento.

> Não importa a discussão das origens mais remotas; para nós, importa verificar que o instrumento, trazido pelo europeu, era o modelo ibérico, comum a Portugal e Espanha. Com excelentes qualidades de instrumento solista, servia, maravilhosamente, ao acompanhamento do canto (SALLES, 2005, p. 52).

O violão se destacou inicialmente como um instrumento acompanhador do canto. Contudo, tendo sido muito usado nos salões, é fora destes que ganha sua popularidade, principalmente nas camadas menos abastadas da sociedade.

2. O histórico da pesquisa

Como já citado, em 2011 iniciei uma pesquisa sobre a rítmica da música paraense focalizando-a em estudos compostos para o violão, o que resultou num repertório que foi trabalhado com uma turma de alunos das disciplinas Instrumento I, II e III – Violão do curso de Licenciatura em Música da UFPA. Inicialmente os estudos foram pensados como material didático para atender tanto às demandas técnicas de aprendizagem no instrumento, quanto a um tipo de repertório mais próximo do pertencimento cultural dos alunos, tendo a Região Norte/Amazônia como *locus*.

Atribuímos este ganho de aprendizagem, inclusive, à familiaridade com o estilo musical local. Resolvemos, então, dar prosseguimento à pesquisa, acreditando que, além de contribuir para a aprendizagem do instrumento, ela pode apontar para outros aspectos, como a produção musical para Violão em nosso Estado.

A pesquisa citada, digo, a que resultou no *RITMOS DA AMAZÔNIA – Caderno virtual de estudos para violão,* fez o levantamento e descrição dos elementos rítmicos presentes nas manifestações musicais da tradição oral da Amazônia paraense. Tais elementos foram inseridos no processo composicional do *RITMOS DA AMAZÔNIA,* visando o instrumento violão para fins de aprendizagem. A pesquisa iniciada em 2011 e concluída durante meu mestrado no ano de 2013, como toda investigação suscitou novas questões, tais como:

1. Como se dá o processo criativo para o idioma do instrumento em compositores que utilizam a cultura musical paraense como inspiração para sua composição violonística?
2. Como alguns ritmos paraenses, como: carimbó, marambiré, samba de cacete, toadas de boi, mazurca, xote bragantino, lundus, que por suas naturezas africana e indígena, têm em suas matrizes os instrumentos de percussão, são trazidos e conseguem ser adaptados para o violão?
3. Quais são os compositores que estão utilizando os elementos da cultura musical paraense em suas obras e de que maneira as técnicas violonísticas estão sendo utilizadas?
4. Como se dá o processo criativo dos compositores violonistas selecionados? Nestas traduções para as composições, estão sendo consideradas as técnicas violonísticas?

Essas novas questões apontam para o aprofundamento do estudo sobre a temática que associa violão e ritmos paraenses, mas desta vez, centrando a observação sobre a produção do violonista Sebastião Tapajós, e seus procedimentos composicionais. Assim, além da compreensão sobre processo de adaptação, criação e recriação, busco trazer para a historiografia da música paraense, elementos capazes de elucidar uma possível identidade musical do violão por esse artista, e como acontece a construção desta identidade.

O levantamento bibliográfico está sendo construído por esta via de pensamento, daí a necessidade de uma literatura que abranja temas como: cultura amazônica, música e

sociedade, poética amazônica, a música no Pará, além de temas específicos sobre processos de composição, análise musical, características idiomáticas, entre outros.

3. A importância do tema

Segundo Salles (2005, p. 54), "viola e violão foram particularmente estimados pelos negros e ficaram associados à vadiação dos escravos". Considerando isto, pode-se estimar que compositores violonistas paraenses, em seus procedimentos composicionais, apropriam-se da rítmica dos tambores usados nas danças que ocorriam e ocorrem ainda hoje no estado, pois a música paraense tem em determinadas manifestações como o lundu, o carimbó, o marambiré, padrões rítmicos que a caracterizam. Compreender essa rítmica e conseguir transpô-la, adaptá-la, adequando-a para um instrumento de cordas dedilhadas ou pinçadas como o violão, é o que tem acontecido em alguns violonistas compositores paraenses e os tem destacados dos demais, entre eles o violonista Sebastião Tapajós, que tem parte de sua obra como objeto desta pesquisa.

A cultura popular e a cultura cabocla percebida em parte da obra do violonista, bem como nas suas escolhas e costumes, são referendadas na fala de Loureiro (2015), que mostra em sua narrativa um modelo de vida preferenciado pelo homem amazônico ribeirinho. Alguém nascido na região é "isca" fácil à memória do lugar.

> Uma cultura de profundas relações com a natureza, que perdurou, consolidou e fecundou, poeticamente, o imaginário (até o final dos anos 50) destes indivíduos isolados e dispersos às margens dos rios. Sobre eles, assim se manifesta Henri Coudreau, em relatório de uma missão contratada pelo governo do Pará em 1897: "Parecia que os colonos teriam pouco interesse ou aptidões para o metiê de agricultores, ou pode ser ainda que o trabalho em grande família, sob uma hierarquia, não lhes agradaria tanto e que eles prefeririam os riscos e as dificuldades do trabalho individual, a independência, que parecia para ele soberano bem" (LOUREIRO, 2015, p. 51).

4. O projeto em andamento

Belém se popularizou como um grande centro da música; das grandes salas de espetáculos aos salões onde aconteciam pequenos saraus urbanos. A Modinha, gênero musical bastante difundido a partir do final do século XVIII, encontra no violão o seu instrumento acompanhador. A partir daí, começam a surgir nomes que tornam o instrumento mais conhecido. Junto com toda essa atividade musical, Salles (2005, p. 60) comenta que alguns violonistas se destacavam, o Papapá, o Santa Cruz, o Mestre Chico (da Cidade Velha), Tó Teixeira, Francisco Damasceno, Aluísio Santos, Raimundo Canela, José Marçal, Jacques de Oliveira e Antônio Neves.

No século XX, surgem alguns nomes que se somam a esse cenário, entre eles, Sebastião Tapajós, Nêgo Nelson e Salomão Habib. Entre os citados, Sebastião Tapajós e Nêgo Nelson apresentam características que os destacam dos demais. São compositores violonistas que se apropriam da cultura musical do estado e incorporam elementos dessa cultura em sua obra violonística.

A pesquisa se justifica pela necessidade de entendimento da identidade adquirida e desenvolvida por esses compositores violonistas em suas obras para violão solo. A relevância da pesquisa se dá pelo ineditismo da ótica do pesquisador (segundo levantamento feito sobre o que tem sido estudado sobre o violão no Brasil, o idiomatismo assim como a obra do violonista Sebastião Tapajós, ainda são poucos), tornando-a fonte primária para outros pesquisadores sobre: a identidade musical encontrada em nossa região, o processo criativo da música paraense feita ao violão, análise das principais características da cultura musical paraense, entre outras. Tornando-a fonte para a construção de uma historiografia do violão na Amazônia.

As fontes, até então pesquisadas e coletadas, me apresentam e preparam para as questões que envolvem os objetivos da pesquisa: investigar como os elementos da cultura musical paraense são traduzidos para o idioma do violão pelo compositor paraense Sebastião Tapajós, que se utiliza desta cultura como inspiração em determinados momentos de sua carreira violonística.

Entende-se que, para elucidar a questão, é necessário que outros questionamentos sejam também estudados. São os meus objetivos específicos: identificar quais os ritmos regionais são utilizados; analisar, descrever e categorizar como o Sebastião Tapajós adapta "levadas" originalmente de outros instrumentos para o idioma do violão, considerando sua tradução para o idioma do instrumento; analisar obras do violonista em que se percebe a utilização da cultura paraense como inspiração para suas composições; descrever o processo criativo desse compositor nas obras selecionadas; verificar se essas traduções, nessas composições, consideram a técnica violonística. Os autores até então selecionados estão descritos nas referências bibliográficas deste artigo.

Com o violonista Sebastião Tapajós já foram realizados três encontros: o primeiro em descantes líricos e/ou satíricos Belém-PA (abril, 2018), quando conversamos sobre a pesquisa. Apresentei algumas obras minhas, tanto para violão solo – os *estudos* citados no início do trabalho – quanto para prática em grupos, material didático que publiquei pelo Programa PARFOR UFPA em 2014, que segue a linha da pesquisa envolvendo os Ritmos da Amazônia. No nosso primeiro encontro, ele quis mais me conhecer do que propriamente falar de si.

O segundo encontro se deu em sua casa, em Santarém-PA (agosto, 2018), mesmo sem poder gravar entrevista nesse dia, ele me convidou para assistir a um ensaio de preparação para um concerto na cidade Oriximiná-PA, no ensaio ele estava acompanhado por: um pianista, um violonista base, um baterista e um percussionista. Neste dia fiz uma entrevista com o pianista, Andreson Dourado que tem trabalhado com ele há alguns anos, esse material será transcrito e usado na escrita da tese. Com autorização do artista, fiz registros em vídeo de seu espaço de estudos e ensaios, além de parte de seu acervo em fotografias, quadros e discos, para um possível documentário que pretendo fazer junto com a tese.

O terceiro momento ligado diretamente ao artista foi uma ligação telefônica (janeiro, 2019), já com o intuito de ouvi-lo para as possíveis escritas sobre o disco *Aos da guitarrada* (2014).

Outras entrevistas já coletadas aconteceram em Santarém (novembro, 2018) com o violonista, professor e produtor, Edmárcio Paixão que fez a produção do disco *Da Lapa ao Mascote* (2013) e com o violonista, professor e produtor Ziza Padilha, em Belém-PA (setembro, 2018). Todo esse material traz em seu conteúdo falas dessas pessoas próximas, a partir de entrevistas semiestruturadas, além de momentos informais em que os entrevistados falam e tocam relembrando algum momento em que percebem esse viés cultural amazônico na obra de Sebastião Tapajós.

5. Considerações finais

Juntamente com todo esse levantamento, ainda serão realizadas entrevistas com professores historiadores e professores de violão do Instituto Carlos Gomes, da Escola de Música da Universidade Federal do Pará, da Universidade Estadual do Pará, e compositores violonistas que manifestam em suas obras, elementos característicos da cultura musical paraense. Mediante a autorização prévia dos entrevistados, serão publicadas apenas as partes significativas dos depoimentos.

Recentemente tivemos em Belém, o lançamento e publicação de vasto material sobre a obra do violonista e compositor Tó Teixeira, pelo também violonista Salomão Habib, esse material é importante para a história do violão do Pará, e se apresenta como fonte importante para esta pesquisa.

Farei uso da história oral, na busca de relatos, impressões e fatos registrados na memória das pessoas ligadas a nomes de compositores como os já citados, pois alguns dos nossos supostos entrevistados foram alunos do violonista Tó Teixeira, ou já tocaram junto com

o violonista Sebastião Tapajós, como é o caso de Nêgo Nelson e Salomão Habib. Os registros em vídeos dessas conversas são importantes para as impressões visuais do pesquisador, fato recorrente à pesquisa de mestrado quando entrevistamos o compositor e violonista Nêgo Nelson.

A busca mais inquietante neste momento da pesquisa é pela forma da escrita, o material bibliográfico e audiovisual coletado me conduz a uma escrita mais fluída, envolvendo maneiras diferentes de contar a história do violão no Pará, apresentar o violonista Sebastião Tapajós e parte de sua obra, inseridos na cultura paraense e fazendo uma música que transpõe fronteiras. Hoje já começo a perceber neste violonista, fases que por ora estou chamando de: O Concertista (que contempla o repertório mundial do violão); o Compositor brasileiro (de variados gêneros da música brasileira); e o Amazônico, esta última fase e mais atual é que mais chama atenção para a pesquisa, pois se faz carregada de elementos de nossa música de tradição oral.

Considerarei todas as análises possíveis, entre elas: a análise contextual, histórica, musical e cognitiva, de todo material levantado. Buscando compreender a relação da prática violonística e composicional com o meio em que esse compositor transita.

6. Referências bibliográficas

DAMACENO, J.; DIAS, S. S. A.; MACHADO, A. C. (Orgs.). *Elementos básicos para a técnica violonística* – Vol. 2. Uberlândia: EDUFU, 2011.

GIL, A. C. O delineamento da pesquisa. In: GIL, A. C. *Métodos e técnicas de pesquisa social.* 4. ed. São Paulo: Atlas, 1994. p. 70-80.

HABIB, S. Tó Teixeira: o poeta do violão / Salomão Habib. Belém: Violões da Amazônia, 2013.

LOUREIRO, J. J. P. *Cultura Amazônica:* uma poética do imaginário. 4. ed. Belém: Cultura Brasil, 2015.

SALLES, V. *A Modinha no Grão-Pará:* estudos sobre ambientação e (re)criação da Modinha no Grão-Pará. Belém: Secult/IAP/AATP, 2005.

SALLES, V. *Música e músicos do Pará.* 2. ed. rev. e aum. Belém: Secult/Seduc/Amu-PA, 2007.

SARAIVA, C. *Violão-canção:* diálogos entre o violão solo e a canção popular no Brasil / Chico Saraiva. São Paulo: Edições Sesc, 2018.

TABORDA, M. *Violão e identidade nacional:* Rio de Janeiro 1830-1930. Rio de Janeiro; Civilização Brasileira, 2011.

Gramsci e Etnomusicologia: aproximações do conceito de *intelectual orgânico* com a *Etnomusicologia Aplicada*

Juliana Catinin
Universidade Nova de Lisboa
Laboratório de Etnomusicologia da UFRJ
julianacatinin@gmail.com

Resumo: Elaborado a partir da pesquisa de mestrado em Ciências Musicais em andamento, o seguinte trabalho tem como objetivo examinar o conceito de *intelectual orgânico* de Antonio Gramsci, como também apresentar a área da *Etnomusicologia Aplicada* para, assim, traçar paralelos entre os dois assuntos. Através da literatura e do trabalho de campo feito na cidade do Rio de Janeiro durante a pesquisa de mestrado, o texto tenta trazer a discussão dos dois assuntos explorando a sua relevância para o contexto brasileiro, evidenciando a pluralidade existente na *Etnomusicologia Aplicada* (em um contexto global) e propondo analisar a perspectiva existente no contexto local carioca, relacionando-a com Gramsci.

Palavras-chave: Intelectual orgânico. Etnomusicologia aplicada. Gramsci e etnomusicologia. Pesquisa-ação participativa.

Gramsci and Ethnomusicology: Similarities between the *Organic Intellectual* Concept and *Applied Ethnomusicology*

Abstract: Building on the ongoing master's research in Music Sciences, this work aims to explore the *organic intellectual* concept of Antonio Gramsci, as well as to present the area of *Applied Ethnomusicology* to draw parallels between the two subjects. Through the literature and the fieldwork conducted in the city of Rio de Janeiro during the masters research, the text seeks to discuss these subjects revealing their importance to the Brazilian context, highlighting the plurality in *Applied Ethnomusicology* (in a global perspective) and analyzing the existing one in the carioca city relating it to Gramsci.

Keywords: Organic intellectual. Applied Ethnomusicology. Gramsci and Ethnomusicology. Participatory action-research.

1. Introdução

Partindo das primeiras considerações do trabalho de mestrado em andamento, esta comunicação traz reflexões a partir da pesquisa em torno do conceito de *intelectual orgânico* de Antonio Gramsci (2000). Influenciada pela tese de doutorado em sociologia de Rogério Souza Silva (2012) pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) que estudou o rapper Mano Brown (líder do grupo Racionais MC's) como um *intelectual orgânico*, a pesquisa em progresso é um estudo de caso do rapper Nyl MC, músico do cenário *underground* do *hip-hop* carioca, dentro do campo de estudo da Etnomusicologia, trazendo, portanto, uma bagagem da pesquisa etnográfica e da literatura própria dessa área de conhecimento.

Portanto, após seis meses de imersão na investigação do tema exposto, um dos primeiros *insights* foi a semelhança entre a noção de intelectual apresentada por Gramsci, com características interventivas e educativas, e a *Etnomusicologia Aplicada*, principalmente a apresentada pelo professor e pesquisador Samuel Araújo e o Grupo Musicultura Maré, com a Pesquisa-Ação Participativa, destacando-a das outras abordagens mundiais nesse campo.

2. Gramsci e o *intelectual orgânico*

O autor italiano Antonio Gramsci nasceu em 1891 na Sardenha e, embora não fosse de uma família rica, conseguiu frequentar a universidade em Turim por consequência de uma bolsa de estudo em 1911. Em sua nova cidade, ele começou a se envolver mais com a política da classe trabalhadora local e iniciou uma carreira no jornalismo. Em 1916, Gramsci interrompe os estudos formais na universidade para se dedicar mais a política. Filia-se ao Partido Socialista Italiano (PSI), rompendo esse vínculo mais tarde por divergências e pela falta de apoio do PSI aos grevistas de Turim. Após esse desligamento, inicia, junto com outros dirigentes desvinculados, o Partido Comunista da Itália (PCI) em 1921 (CREHAN, 2004).

Durante a ascensão do fascismo na Europa, Gramsci viu seu protagonismo político crescer dentro do partido e sua integridade política diminuir fora dele. Em 1926, com base no novo código penal, é detido pela ditadura vigente na época de Benito Mussolini. Na prisão é onde escreve a teoria marxista mais reconhecida do século XX, os seus famosos Cadernos do Cárcere, e onde é desenvolvido o conceito de *intelectual orgânico* explorado neste trabalho. Após mais de dez anos de prisão e muitos escritos, Gramsci é liberado por pressão de uma campanha internacional, mas já com a saúde debilitada, morre poucos dias depois de conseguir a liberdade.

Em sua análise social que se concentra em evidenciar os efeitos da economia capitalista e da dominação, Gramsci estabelece o conceito de *hegemonia*. Nela o dominado estaria "consciente" da sua submissão, pois, para o autor, a dominação não seria induzida através do uso da força ou da violência apenas, mas existente no domínio das ideias, assim, reproduzindo e consolidando as ideias dominantes na sociedade. O *intelectual orgânico* entraria para consolidar ou desafiar essas ideias, sendo o primordial para a organização do consentimento na sociedade civil no aparato da hegemonia, como também na organização do lado contra-hegemônico (BEZERRA; NIKLEVICZ, 2016; BURAWOY, 2010).

A noção de intelectual de Gramsci difere do estabelecido pelo senso comum, geralmente definido como: "Que é do domínio da inteligência; Relativo à inteligência;

Espiritual; Que ou quem tem gosto predominante pelas coisas do espírito; Que ou quem tem grande cultura." ("INTELECTUAL", 2018). Para o autor italiano, o que define o intelectual é "ter na sociedade a responsabilidade de produzir conhecimento e/ou instilar esse conhecimento nos outros" (CREHAN, 2004, p. 156). Portanto, para Gramsci, a principal atribuição do intelectual é "diretiva e organizativa, isto é, educativa, isto é, intelectual"[1] (GRAMSCI, 2000, p. 25).

Assim, a afirmação do autor de que "os homens são intelectuais, mas nem todos os homens têm na sociedade a função de intelectual" (ibidem, p. 18) faz sentido, pois, embora todos os homens pensem, nem todos procuram elaborar a consciência coletiva, no contexto de Gramsci, a consciência da classe trabalhadora italiana. Assim, o intelectual orgânico não é um ser isolado, ele só funciona estabelecendo uma relação íntima com a classe (BURAWOY, 2010).

Portanto, Gramsci acredita na função educativa e organizativa dos intelectuais, entendendo-os para além dos pensadores individuais e solitários, mas também instituições e coletivos[2], ou seja, o que interessa para Gramsci é a parte prática da atuação intelectual e como se situam dentro de uma organização coletiva. Dessa maneira, ele acredita que o conhecimento para a transformação prática do mundo irá surgir da estreita ligação entre o *intelectual orgânico* contra-hegemônico e a classe operária.

3. A *Etnomusicologia Aplicada* em pauta

No início de seu artigo sobre a poética e a performance da violência em Israel/Palestina, David McDonald (2009) faz questão de trazer a fala do etnomusicólogo Samuel Araújo, em uma avaliação da disciplina durante o aniversário de 50 anos da Society for Ethnomusicology, que questiona se a disciplina tinha feito o máximo para entender as políticas da diferença e desigualdades, como também as estruturas da violência física e simbólica impregnada no mundo.

No último capítulo de seu livro *Modeling Ethnomusicology*, Timothy Rice (2017) também questiona o atraso da etnomusicologia em se preocupar com os problemas sociais no mundo. O estudo mais antigo encontrado pelo autor na literatura foi um texto sobre a guerra da separação Iugoslávia intitulado "Music, Politics, and War: Views from Croatia" dos anos 1990 e editado mais tarde em 1998 por Svanibor Pettan. Depois dos anos 90 cresceram os números de publicações dedicadas a temas importantes para a disciplina, como os livros *Music and conflict* editado por John Morgan O'Connell e Salwa Castelo-Branco (2010), *Applied*

Ethnomusicology: Historical and Contemporary Approaches editado por Klisala Harrison, Elizabeth Mackinlay e Svanibor Pettan (2010) e *The Culture of AIDS in Africa: Hope and Healing in Music and the Arts* editado por Gregory Barz e Judah M. Cohen (2011).

Para o autor, os temas surgidos na "Etnomusicologia nos tempos difíceis" são divididos basicamente em seis tópicos que estão presentes dentro da perspectiva aplicada[3]:

(1) Música, guerra e conflito
(2) Música, imigração forçada e estudos de minorias
(3) Música, doenças e cura
(4) Música em tragédias particulares
(5) Música, violência e pobreza
(6) Música, mudanças climáticas e meio ambiente

Apesar de a *Etnomusicologia Aplicada* possuir variadas formas de representação, como evidenciado no livro *The Oxford handbook of applied ethnomusicology* editado por Svanibor Pettan e Jeff Todd Titon (2015), ela tem fundamentalmente a sua essência guiada pelos "princípios de responsabilidade social", assim, estendendo o usual objetivo acadêmico de ampliar e aprofundar conhecimentos à resolução de problemas concretos, trabalhando dentro e fora dos contextos acadêmicos característicos[4] (ibidem, p. 30).

Segundo Cambria (2004), a *Etnomusicologia Aplicada* no Brasil ainda é pouco explorada e constantemente considerada como paralela da pesquisa em si, e eu compartilho com sua opinião. Porém, como evidenciam Pettan e Titon (2015), o Brasil pode ser privilegiado por ter dois grandes projetos reconhecidos e reverenciados internacionalmente situado no país: o trabalho do Grupo Musicultura Maré, coordenado pelo professor e pesquisador Samuel Araújo e o trabalho feito junto com o povo indígena Kĩsêdjê[5] da Amazônia pelo etnomusicólogo Anthony Seeger (retratado no livro *Por que cantam os Kĩsêdjê*). Para dar seguimento ao tema, irei me aprofundar melhor na abordagem do Grupo Musicultura Maré junto com o etnomusicólogo Samuel Araújo.

4. A *Etnomusicologia Aplicada* na cidade do Rio de Janeiro

A *Etnomusicologia Aplicada* na cidade do Rio de Janeiro está extremamente ligada aos nomes de Samuel Araújo e do Grupo Musicultura Maré. O coletivo de pesquisa da Maré, cujo Araújo é membro fundador, é um braço do Laboratório de Etnomusicologia da Escola de Música da UFRJ, seus participantes são moradores do bairro pesquisado, alunos de graduação, mestrado ou doutorado, como também alunos e professores da rede pública de ensino fundamental. A forma de produção e compartilhamento do conhecimento é um ponto importante para a estrutura da metodologia do grupo, se transformando ao mesmo tempo em conteúdo temático, visto que a relação não hierárquica construída pelo grupo reflete o conteúdo que querem passar. Logo, essa diversidade e a forma de funcionamento faz o grupo se firmar como um projeto muito além de um simples projeto social numa favela, como tantos que vemos pela cidade do Rio de Janeiro.

Há um objetivo de contribuir na luta pela superação da desigualdade social, para isso o grupo opera com a influência direta da pedagogia de Paulo Freire e a sociologia de Orlando Fals-Borda para a produção de um conhecimento feito de forma horizontal, reflexivo e prático, visando se aproximar do objetivo maior de justiça social.

5. Aproximações do *intelectual orgânico* com o contexto carioca de *Etnomusicologia Aplicada*

Com as devidas apresentações feitas, podemos determinar o campo das ideias como fundamental tanto para Gramsci como para o Grupo Musicultura, identificando uma violência simbólica[6] e combatendo-a através da práxis. Gramsci aposta no *intelectual orgânico* como alguém/algo ligado às classes sociais formulando resignação ou indagação das desigualdades sociais de cada grupo. O Grupo Musicultura aposta na integração entre academia e grupos oprimidos, nunca numa orientação assistencialista elitista ou com um "basismo" ignorante mascarando a realidade, mas estabelecendo um diálogo concreto entre o pesquisador e o grupo pesquisado, para o enriquecimento de ambos, se enquadrando numa perspectiva paulofreireana (FREIRE, 1981).

Apesar de Gramsci desaprovar o intelectual tradicional, ele nunca desaprovou o conhecimento acumulado por esse intelectual. Sua ressalva é que o conhecimento não deve ficar armazenado para o intelectual, deve haver interação e disseminação. O intelectual que não contribui para reflexão crítica não merece o status de *intelectual orgânico*, pois estaria exercendo a função de intelectual tradicional e sendo, assim, um funcionário da hegemonia.

Assim, a perspectiva de Gramsci se aproxima da de Paulo Freire e Antonio Faundez (1998) quando os mesmos o citam para explicar que apenas com a superação do autoritarismo poderá haver uma comunhão entre "sentimento" e a "compreensão" do mundo.

> A leitura crítica da realidade, tem de juntar a sensibilidade do real e, para ganhar esta sensibilidade ou desenvolvê-la, precisa da comunhão com as massas. O intelectual precisa saber que a sua capacidade crítica não é superior nem inferior à sensibilidade popular. A leitura do real requer as duas (FREIRE; FAUNDEZ, 1998, p. 21).

Portanto, Gramsci e Freire alinham suas ideias, como também o Musicultura, apostando no diálogo sem hierarquias e uma análise rigorosa da desigualdade e da injustiça para superá-las. Portanto, o *intelectual orgânico*/pesquisador deve construir um diálogo concreto com o grupo social/pesquisado para, desta forma, construir um pensamento crítico, em relação à sociedade em que vivemos, e ajudar com a criação ou na adesão de iniciativas de ação popular.

6. Considerações finais

Portanto, a ideia do *intelectual orgânico* de Gramsci se aproxima da ideia do Grupo Musicultura na sua abordagem de *pesquisa-ação participativa* pela essencialidade da práxis nas duas teorizações. A abordagem de intelectual como um ser, ou grupo, que não apenas detém o conhecimento, mas o propaga com o objetivo de organizar as classes sociais para formar uma resistência contra-hegemônica, enquadra-se na perspectiva do grupo da Maré, pois o seu fundamento traz um viés educativo visando a autonomia e contribuindo com a luta pela justiça social. Assim, portanto, o Grupo Musicultura é um *intelectual orgânico* contra-hegemônico, dentro da perspectiva gramsciana, mas com as particularidades do Brasil, como um coletivo que está construindo junto com os grupos oprimidos uma resistência à dominação de classe, cor e gênero persistente na sociedade brasileira.

7. Referências bibliográficas

BARZ, Gr.; COHEN, J. (Orgs.). *The Culture of AIDS in Africa:* Hope and healing through music and the arts. Oxford University Press, 2011.

BEZERRA, M.; NIKLEVICZ, J. Ideologia, política radical e os desafios da educação: de Gramsci a Marcuse – Um debate a partir das reflexões de Gramsci e Marcuse sobre Educação. *Movimento: Crítica, Teoria e Ação*, ano 1, n. 2, Porto Alegre, 2016.

BURAWOY, M. *O marxismo encontra Bourdieu.* Campinas: Editora da Unicamp, 2010.

CAMBRIA, V. Etnomusicologia aplicada e "pesquisa ação participativa": Reflexões teóricas iniciais para uma experiência de pesquisa comunitária o Rio de Janeiro. *ANAIS.* V Congresso Latinoamericano da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular, 2004.

CREHAN, K. *Gramsci, Cultura e Antropologia*. Editora Campo Da Comunicação, 2004. (Coleção Ideias-Antropologia)

FREIRE, P.; FAUNDEZ, A. *Por uma pedagogia da pergunta*. Editora Paz e Terra, 1998. (Coleção Educação e Comunicação, v. 15)

FREIRE, P. *Pedagogia do oprimido*. 9. ed. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1981.

GRAMSCI, A. *Cadernos do cárcere* – Vol. 2. Edição e tradução de C. N. Coutinho, coedição de L. S. Henriques e M. A. Nogueira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

GRUPO MUSICULTURA. Sound praxis: music, politics and violence in Brazil. In: O'CONNEL, John. M.; CASTELO-BRANCO, S. E.-S. (Orgs.). *Music and Conflict, Urbana, Illinois*. University of Illinois Press, p. 217-231, 2010.

GRUPO MUSICULTURA. É permitido proibir: a práxis sonora da pacificação. *Revista Vórtex*, v. 3, n. 2, p. 149-158, 2015.

HARRISON, K.; MACKINLAY, E.; PETTAN, S. (Orgs.). *Applied ethnomusicology:* Historical and contemporary approaches. Cambridge Scholars Publishing, 2010.

"INTELECTUAL". Def. Dicionário Aurélio de Português Online, 19 abr. 2018. Disponível em: <pt.wikihow.com>. Acesso: 23/12/2018.

MCDONALD, D. A. Poetics and the performance of violence in Israel/Palestine. *Ethnomusicology*, v. 53, n. 1, p. 58-85, 2009.

O'CONNELL, J. M.; CASTELO-BRANCO, S. E-S. (Orgs.). *Music and conflict.* University of Illinois Press, 2010.

PETTAN, S. *Music, politics, and war in Croatia in the 1990s:* an introduction. Institute of Ethnology and Folklore Research, 1998.

PETTAN, S.; TITON, J. T. (Orgs.). *The Oxford handbook of applied ethnomusicology*. Oxford Handbooks, 2015. p. 4-28.

SEEGER, A. *Por que cantam os Kisêdjê*. Cosac Naify, 2015.

SILVA, R. S. A periferia pede passagem: trajetória social e intelectual de Mano Brown. 247f. Tese (Doutorado em Sociologia), Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, 2012.

RICE, T. *Modeling ethnomusicology*. Oxford University Press, 2017.

Notas

[1] Gramsci se referia ao partido político aqui, ele coloca o Partido Comunista como *intelectual orgânico*.

[2] Gramsci acreditava que o Partido Comunista, o "Moderno Príncipe", seria "o veículo do desenvolvimento da consciência da classe trabalhadora" a partir de uma relação dialógica e íntima (BURAWOY, 2010, p. 60).

[3] O autor faz uma ressalva logo após a apresentação dos temas de que existem estudos que têm um aspecto "aplicado", porém não são sobre *etnomusicologia aplicada*.

[4] Definição sugerida no 39º Conferência Mundial do International Council for Traditional Music (ICTM) em Viena em 2007 e destacado por Pettan e Titon (2015).

[5] Houve uma alteração do nome a pedido dos próprios Kĩsêdjê, antes chamados de Suyás. Então na edição mais recente do livro *Why Suyá Sing* (1987), tornou-se *Por que cantam os Kĩsêdjê* (2015).

[6] Termo utilizado por Bourdieu, mas presente nas ideias do Grupo Musicultura (GRUPO MUSICULTURA, 2010) e identificado por Burawoy (2010) como sinônimo da *hegemonia* de Gramsci.

La música de Mercedes Sosa y la conformación de un archivo "alternativo" durante la última dictadura militar argentina (1976-1983)

Juliana Guerrero
Consejo Nacional de Invstigaciones Científicas y Técnicas –
Universidad de Buenos Aires
julianaguerrero@gmail.com

Resumen: El trabajo está dedicado a la figura de la cantante argentina de folclore Mercedes Sosa. Durante la última dictadura militar su música fue prohibida, razón por la cual ella inmigró a Europa y sus seguidores debieron adquirir diversas prácticas privadas para mantener viva su música. A partir de esta situación, se revisan algunas ideas en torno al concepto de archivo (MANOFF, 2004; TAYLOR, 2003; VELODY, 1998; GARCÍA, 2018 y APPADURAI, 2003) a fin de encontrar una explicación que dé cuenta del modo en que esa música logró conservarse durante su exilio.

Palabras clave: Folclore. Censura. Mercedes Sosa. Archivos

The music of Mercedes Sosa and the creation of an "alternative" archive during the last Argentine military dictatorship (1976-1983)

Abstract: This paper is dedicated to Argentine folk singer Mercedes Sosa. During the last military dictatorship her music was banned; that was the reason why she immigrated to Europe and her fans had to acquire different private practices in order to keep her music alive. From this situation, some issues on the concept of archive (MANOFF, 2004; TAYLOR, 2003; VELODY, 1998; GARCÍA, 2018, and APPADURAI, 2003) are reviewed, in order to find an explanation that accounts for the way that Mercedes Sosa's music would be preserved during her exile.

Key words: Folk music. Censorship. Mercedes Sosa. Archives.

Mercedes Sosa (1935-2009) fue una cantante de folclore[1], reconocida como una de las voces más representativas de la música popular argentina. En el año 1978 ya había grabado quince discos, cuando la dictadura militar que había comenzado en 1976, prohibió difundir públicamente su música en Argentina, así como la de otros músicos. Ello obligó a la audiencia –durante los años que duró la dictadura– a escuchar sus canciones solamente en ambientes privados. Es decir, sus grabaciones no podían circular por los medios masivos y le prohibieron las actuaciones en público, razón por la cual, *La Negra* –como la reconocen sus seguidores– en 1979 inmigró a Europa en donde continuó su carrera artística. En febrero de 1982, antes de que terminara el régimen militar, Mercedes Sosa regresó al país y realizó, en el transcurso de once días, trece conciertos que convocaron alrededor de treinta mil personas, en diciembre de ese mismo año, llenó dos estadios con un público de sesenta mil personas y al año siguiente realizó una extensa gira por todo el país.

El aclamado regreso de Mercedes Sosa a la Argentina en 1982 dispara algunas preguntas en torno a su lugar en la escena musical argentina y al modo en que ciertas prácticas

privadas mantuvieron viva su música durante los silenciados años de dictadura. Específicamente, es posible preguntarse: ¿qué sucedió entre 1978 y 1982 para que Mercedes Sosa regresara al país con semejante éxito de público?, ¿cómo circuló su música durante ese período?, ¿cómo se transformó Mercedes Sosa en esa figura destacada?, y, finalmente, ¿por qué dichas prácticas durante la dictadura podrían considerarse un archivo "alternativo"?

Mercedes Sosa fue, como le gustaba denominarse, una cantora; intérprete de un repertorio argentino y latinoamericano, que incluía canciones de compositores y poetas como Armando Tejada Gómez, Oscar Matus, Hamlet Lima Quintana, Manuel Castilla, Gustavo Leguizamón, Ariel Ramírez, Félix Luna, Atahualpa Yupanqui, Violeta Parra, Víctor Jara, César Isella, María Elena Walsh, Pablo Neruda y Silvio Rodríguez. La voz de Mercedes Sosa emerge:

> […] en el contexto del campo de las cantantes de folklore, […] con una selección, combinación y refinamiento de prácticas performativas pre-existentes. Con un color de voz y una emisión natural algo cercana a la de Margarita Palacios[2], de la que también conserva[ba] el acento regional, un uso del *rubato* emparentado con el de Suma Paz[3] y una capacidad de proyectar y sostener los sonidos largos que [Ramona] Galarza[4] le envidiaría… (WAISMAN, 2018).

Si bien su voz conserva la misma tesitura en las grabaciones entre 1960 y 1982, Leonardo Waisman explica que la percepción de registro más grave que le ha adjudicado la crítica y sus seguidores (BRACELLI, 2010) está relacionada con los cambios efectuados por Mercedes en su técnica vocal (menor presencia de armónicos, el estilo de fraseo dinámico y de *rubato*)[5].

La "música de Mercedes Sosa" –como hace referencia el título de esta presentación– no define composiciones ni arreglos, sino una manera única de interpretar un repertorio que ella fue construyendo a medida que su vida fue transcurriendo. Waisman (2008) asegura: "Ella no era el vehículo de una música ajena: la música era el vehículo para que Mercedes llegara al público. Ella y su interpretación eran los contenidos". Pese a que no leía ni escribía música su hijo concluye: "Mercedes no es autora de canciones, ni se le pasa por la cabeza serlo, pero se comporta como el tercer creador, como el tercer autor de cada tema" (BRACELI, 2010).

La carrera artística de Mercedes Sosa había comenzado en la década de 1950 en su Tucumán natal. Bajo el seudónimo de Gladys Osorio, con tan solo quince años, se presentó en la radio en un concurso cantando "Triste estoy" de Margarita Palacios, un referente de esa época, y lo ganó. Sosa confiesa "…había elegido a mi ídola, Margarita Palacios. Dicen que la

imitaba, y debe ser así nomás" (BRACELLI, 2010). Pocos años después grabó un par de discos que no tuvieron demasiada trascendencia; probó suerte un año en Uruguay y ya de vuelta a la Argentina logró un notable reconocimiento artístico por su participación en el Movimiento del Nuevo Cancionero[6] en 1963 y la presentación en enero de 1965 en el festival folclórico más famoso del país, en la ciudad de Cosquín (Córdoba). Uno de sus hermanos recuerda que:

> Cuando llegó con sus canciones enseguida empezó a cambiar todo en Tucumán. El folclore era una cosa de paisajitos; con las canciones de Matus y de [el poeta Armando] Tejada Gómez se descubrió que importa el paisaje, pero mucho más ha de importar el hombre… (BRACELI, 2010).

Pocos meses después de la presentación del Manifiesto del Nuevo Cancionero, en 1963 se mudó definitivamente a Buenos Aires y allí "cantaba en reuniones, cantaba en fiestas que estaban organizadas por el Partido Comunista" (BRACELI, 2010). Su vinculación con el partido duraría varios años. A partir de ese momento, sus actuaciones convocaron a un público cada vez más masivo y obtuvo importante éxito en ciudades argentinas y en giras latinoamericanas y europeas. Un allegado, Antonio Salonia cuenta que "Mercedes empezó a cantar las canciones de ellos [los poetas del Movimiento del Nuevo Cancionero], y así empezó a crecer, a ser considerada y mimada entre los artistas e intelectuales" (BRACELI, 2010).

En 1967, separada y con un hijo de 8 años, estableció una relación con Pocho Mazzitelli, a quien le reconoce haberla convertido en figura mundial. Los problemas en su carrera comenzaron en 1975, cuando un grupo parapolicial terrorista conocido como la Triple A empezó a amenazarla, pidiendo que abandonara el país por su filiación al partido Comunista. Los años que siguieron, con el golpe de estado el 24 de marzo en 1976 se bañaron de intranquilidad para poder actuar. El hecho desencadenante ocurrió el 23 de octubre de 1978 en la ciudad de La Plata. En esa oportunidad, detuvieron a Mercedes Sosa y a sus músicos en pleno espectáculo y "el público que asistía a la función, unas 300 personas, también fue llevado a la misma dependencia policial, donde se procedió a su identificación" (BRACELI, 2010). Ese mismo año, murieron su compañero, Pocho Mazzitelli, y su guitarrista y amigo, Pepete Bértiz. Todo ese escenario precipitó la decisión, y el 2 de febrero de 1979 Mercedes Sosa decidió exiliarse en Madrid. El exilio fue el período más triste y penoso de su vida, aunque durante esos más de tres años, pudo conquistar escenarios en ciudades de Francia, España, Marruecos, Túnez, Inglaterra, Alemania y Suiza, y dar algunos conciertos, sin pocos inconvenientes, en algunos países latinoamericanos como México, Venezuela, Cuba, Nicaragua y Brasil. Solo

viajó un par de veces a la Argentina en estancias de no más de tres días para ver a su hijo y su familia. Si bien no tenía prohibida la entrada al país, en esos años, en Argentina, "una gran cantidad de músicos [entre ellos Mercedes Sosa] seguían en la categoría de 'sugeridos', eufemismo utilizado para señalar a los autores e intérpretes que no podía ser difundidos por radio y televisión" (MARCHINI, 2008, p. 297). De ahí que la preservación y difusión de esta música estuvo en manos de sus seguidores que distribuían copias de casetes (que era la tecnología de la época con la que se podía hacer la duplicación) entre conocidos, recordaban conciertos del pasado y preservaban entrevistas y notas periodísticas que habían sido publicadas antes de la censura. Además de la circulación de las grabaciones, existían reuniones privadas –"guitarreadas", es decir, encuentros en casas de amigos, colegas o allegados que se juntaban a escuchar las grabaciones y cantar las canciones de su repertorio–. Dicho de otro modo, la música de Mercedes Sosa no conformó un archivo musical organizado, sistematizado y de libre acceso, por el contrario, esa música, como tantas otras durante la dictadura militar, estuvo censurada, los discos no podían venderse y Mercedes Sosa tenía prohibido cantar en público. Toda esa práctica musical había quedado restringida a discretos espacios privados. Sin embargo, como se mencionó al comienzo, en el retorno del exilio, su éxito fue asombroso y su música ya era masivamente conocida. Este modo *ad hoc* de preservar y difundir esa música nos permite pasar a la segunda parte de esta ponencia.

A continuación propongo revisar algunas ideas en torno al concepto de archivo a fin de encontrar una explicación que dé cuenta del modo en que la música de Mercedes Sosa logró conservarse durante su exilio.

La primera es la dificultad de determinar la naturaleza de un archivo. Según la perspectiva de Marlene Manoff (2004), un archivo está determinado por fuerzas sociales, políticas y tecnológicas. Los métodos para transmitir información moldean la naturaleza del conocimiento que puede ser producido. La tecnología de bibliotecas y archivos determina qué se puede archivar y, por lo tanto, qué se puede estudiar[7] (MANOFF, 2004, p. 12). Si pensamos en un archivo como reservorio, aunque éste no sea necesariamente en su totalidad material, en el caso de Mercedes Sosa, es evidente que las fuerzas políticas que prohibieron difundir su música, tanto sus grabaciones como sus presentaciones en vivo, fueron determinantes para gestar la naturaleza de un archivo.

La segunda cuestión aborda los cambios que se pueden producir en un archivo. Diana Taylor (2003) se ha referido al carácter dinámico del archivo, afirmando que lo que cambia con el tiempo es el valor, la relevancia o el significado del archivo, además de cómo los

ítems contenidos son interpretados, incluso representados. En otras palabras, el paso del tiempo, esto es, la distancia que se pueda tener con un documento, por ejemplo, es una variable fundamental a tener en cuenta, cuando se construye un archivo. Como se verá más adelante, después de tres años de proscripción, la música de Mercedes Sosa adquirió otro valor y apeló a un nuevo público.

La tercera cuestión es la del tipo de datos que resguarda un archivo. En este sentido, Irving Velody (1998) asegura que mientras se ha priorizado generalmente el archivo de materiales mensurable, para muchos sociólogos interesados en los efectos de clase en los individuos y sus narraciones de vida, el centro del problema es la exclusión de materiales cualitativos y formas narrativas (VELODY, 1998, p. 6-7). En el caso de la música popular, existen testimonios y recuerdos de experiencias vividas que pueden tener un valor tan importante como el de los registros sonoros que puedan quedar.

En suma, estas tres perspectivas, la naturaleza, el dinamismo y el carácter de los datos de los archivos, nos alertan sobre la dificultad de su definición. Este es un problema que no tiene una respuesta única, satisfactoria y concluyente y, principalmente, aquello que en algún momento fue descartado, en otro podría ser parte fundamental de ese reservorio.

Además, y en particular sobre archivos sonoros, es importante mencionar un trabajo reciente de Miguel García, que reflexiona sobre la caracterización del registro sonoro y su agrupamiento, ordenamiento y preservación en archivos sonoros. De acuerdo con García, un registro sonoro posee una naturaleza representacional de una expresión sonora. En este sentido, se trata pues, de "una imagen sonora que ilusoriamente sustituye algo que puede ser llamado 'realidad'" (GARCÍA, 2018, p. 78). En otras palabras, pone el acento en el carácter indicial que conlleva el registro y en los condicionantes científicos, estéticos y tecnológicos que atraviesa. Cuando se consideran registros y archivos musicales no se puede soslayar que no se trata del evento musical en sí mismo, sino de una representación de un evento pasado, que a su vez adquirirá una naturaleza distinta en cada una de sus escuchas. En definitiva, un archivo de la "música de Mercedes Sosa" podría tan solo reunir representaciones de sus *performances*.

Hasta aquí, entonces, he presentado el problema de cómo se conforma un archivo y qué condiciones habría que atender para caracterizar un archivo sonoro. Ahora bien, además de estas limitaciones, no siempre ocurre que aquello a lo que denominamos "archivo" es, como se dijo, un reservorio ordenado, sistematizado y finito de materiales que lo componen. Un trabajo de Arjun Appadurai (2003) puede ayudar a ver otras aristas del tema.

A propósito de situaciones migratorias que buscan construir una identidad a partir de la memoria[8], Appadurai propone la idea de "archivo diaspórico" o "archivo migrante", para referirse a un tipo de archivo que se conforma como inspiración y en el que la memoria juega un rol fundamental. Producto de las pérdidas que sufren los migrantes y su condición de nómades en una vida desterritorializada, los archivos migrantes pueden ser vistos como la negociación entre la memoria colectiva y el deseo. Como afirma el autor, estos archivos son más una aspiración que una recolección.

El tipo de archivo propuesto por Appadurai tiene semejanzas con lo ocurrido con la música de Mercedes Sosa. Uno podría pensar que se trata de una suerte de "archivos alternativos" a aquellos que se conforman en instituciones, organismos o sociedades, que están compuestos por colecciones de materiales del pasado agrupados, ordenados y preservados orgánicamente. Por su parte, estos archivos alternativos se caracterizan por la fragilidad (ya que dependen en gran parte –aunque, como se dijo, no solamente– de la memoria colectiva y el deseo de quienes lo conforman), por momentos, son contradictorios (producto de la yuxtaposición de información) y proteicos (puesto que no son sistemáticos y en consecuencia varían sustantivamente en el tiempo), están al margen del resguardo de instituciones y pueden mantenerse fuera del *mainstream*.

A modo de conclusión

Para finalizar, volvamos, a la figura de Mercedes Sosa:

> Una mujer que siempre llevó a reflexionar y a pensar las cosas que ella está cantando y durante todo este tiempo [la dictadura] se trataba de que no se piensen.
> Las canciones que ella decía eran la verdad y había personas que les molestaba que hicieran ver la verdad[9].

Estos son dos testimonios entre muchos otros tomados del público que presenció sus conciertos en el estadio de Ferrocarril Oeste en diciembre de 1982. Se trató de "…un hito para la cultura popular argentina, no solo en lo artístico sino también en lo social y lo político, porque Mercedes representaba la resistencia a la dictadura", afirmaba el productor de esos conciertos (GRINBANK, *Página 12*, 18/12/2012). Asimismo, como recuerda uno de los músicos que la acompañó arriba del escenario:

> En ese regreso, Mercedes [Sosa] recuperó un público que traía de los años 70 y sumó uno nuevo que prácticamente no la conocía. Eso pudimos confirmarlo al año

> siguiente, durante una larguísima gira nacional en la que la Negra [Mercedes Sosa] convocó a mucha gente joven, en ceremonias que tenían mucho de acto cívico y libertario (CASTIÑEIRA DE DIOS, *Página 12*, 18/2/2012).

Es claro que para los seguidores de la cantante, su música transmitía, además del valor estético, una postura ideológica explícita, que visibilizaba a los olvidados, denunciaba injusticias y apelaba a un público joven en busca de un mundo con mayor igualdad. Al igual que otras músicas folclóricas, durante los pavorosos años de la dictadura esa música únicamente podía preservarse al margen de instituciones públicas e invisibilizadas del poder[10]. Solo era posible conformar un "archivo alternativo", esto es, una manera de mantener conservada su música a través de grabaciones dispersas –algunas comerciales, otras de aficionados, compartidas generalmente por la duplicación de cintas–, reuniones privadas que reprodujeran ese repertorio, relatos testimoniales, recuerdos de ejecuciones pasadas y el deseo de volver a escuchar su voz en vivo y en directo. Como consecuencia, lejos de quedar en el olvido, la música de Mercedes Sosa eclosionó en los inolvidables conciertos que significaron su regreso a la Argentina, con decenas de miles de oyentes, que convocaron a un público joven y que por sus invitados sobre el escenario, fue su primer acercamiento a un repertorio proveniente del rock. La peculiar circulación que tuvo este archivo durante la dictadura no parece haber sido un impedimento para que esa música se mantuviera "viva". Por el contrario, sus presentaciones en Argentina en el año 1982 serían el comienzo de un éxito que convertiría a la cantante en un ídolo de multitudes y sus discos treparían a la cima de los *rankings* (MARCHINI, 2008, p. 300).

Referencias

APPADURAI, A. "Archive and Aspiration". En: MULDER, J. B. a. A. (Ed.). *Information is Alive*, pp. 14-25. Rotterdam: V2_Publishing/NAI Publishers, 2003.

BRACELI, Rodolfo. *Mercedes Sosa. La negra.* Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2010. E-book.

GARCÍA, M. A. "¿Qué es un registro sonoro? Sobre las ilusiones y certezas de la etnomusicología". *Resonancias* 22 (43), julio-noviembre: 67-82, 2018.

GUERRERO, J. "Medio siglo de ambigüedad: el problema terminológico-conceptual de la "música de proyección folclórica" argentina". *RUNA*, *archivo para las ciencias del hombre,* 35 (2): 51-66, 2014.

MANOFF, M. "Theories of the Archive from Across the Disciplines". *Libraries and the Academy* 4 (1): 9-25, 2004.

MARCHINI, D. *No toquen: músicos populares, gobierno y sociedad*. Buenos Aires: Catálogos, 2008.

NORA, P. *Les lieux de memoire.* Montevideo: Trilce, 2008.

TAYLOR, D. *The Archive and the Repertoire. Performing Cultural Memory in the Americas.* Durham, London: Duke University Press, 2003.

VELODY, I. "The Archive and the Human Sciences: Notes Towards a Theory of the Archive". *History of the human Science,* 11: 4: 1-16, 1998.

WAISMAN, L. "El canto de Mercedes Sosa". Trabajo presentado en la XXIII Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y XIX Jornadas del Instituto Nacional de Musicología. [8 páginas]. La Plata, 2018. Disponible en: <https://www.academia.edu/37331623/EL_CANTO_DE_MERCEDES_SOSA>. Acceso: 20/12/2018.

Notas

[1] En un trabajo previo (GUERRERO, 2014), me he referido a la polisemia del término folclore y a sus diferencias conceptuales. En el caso de Mercedes Sosa, me refiero a una cantante de un repertorio de géneros musicales (zamba, chacarera, cueca, canción litoraleña, galopa, guarania, etc.) que en Argentina se han conocido bajo la denominación de folclore.

[2] Margarita Palacios (1911-1983) fue una compositora y cantante catamarqueña de música folclórica de Argentina.

[3] Suma Paz (1939-2009) fue una cantora poeta y guitarrista argentina.

[4] Ramona Galarza (1940-) es una conocida cantante de chamamé y música litoraleña de Argentina.

[5] En su análisis Waisman afirma: "La [voz de] Mercedes de los 60 trabajaba con una estética que podemos llamar "clásica" para los solistas de folclore: la interpretación sólo modifica las melodías en función de exigencias o sugerencias del texto verbal, ya sean prosódicas, sintácticas o semánticas. Los acentos de las palabras, el juego con consonantes percusivas, la división ocasional de diptongos o sinalefas, el perfil de las frases, los vocativos o las connotaciones poéticas son incorporados para modificar ritmo, fraseo y curva de intensidad de una melodía. Si no hay motivos textuales, se canta la melodía "como está escrita". El disco de 1982 es expresión de una estética interpretativa que no deja de lado la expresión y resaltado del texto, pero admite y hasta exige matices y efectos que no se desprenden de él" (WAISMAN, 2018).

[6] Se trató de un movimiento artístico cuyo Manifiesto, publicado en febrero de 1963, explicitaba que se trataba de "un movimiento literario-musical, dentro del ámbito de la música popular argentina. No nace por o como oposición a ninguna manifestación artística popular, sino como consecuencia del desarrollo estético y cultural del pueblo y es su intención defender y profundizar ese desarrollo. Intentará asimilar todas las formas modernas de expresión que ponderen y amplíen la música popular y es su propósito defender la plena libertad de expresión y de creación de los artistas argentinos. Aspira a renovar, en forma y contenido, nuestra música, para adecuarla al ser y el sentir del país de hoy. EL NUEVO CANCIONERO no desdeña las expresiones tradicionales o de fuente folklórica de la música popular nativa, por el contrario, se inspira en ellas y crea a partir de su contenido, pero no para hurtar del tesoro del pueblo, sino para devolver a ese patrimonio, el tributo creador de las nuevas generaciones". Disponible en: <http://www.tejadagomez.com.ar/adhesiones/manifiesto.html>.

[6] "Acaso el año 1962, fecha de aparición del semanario *Primera Plana*, pueda servir como hito inicial de la ola modernizadora del campo cultural; si es indudable que la publicación, con sus dos caras, política y cultural, venía

a satisfacer una demanda preexistente, no menos indudable fue su rol en la creación y modelado de un nuevo público. Mostró en poco tiempo su eficacia para introducir la modernidad internacional de los *sixties* y devino una poderosísima instancia de consagración interna alternativa. A partir de entonces se multiplica un público que compra discos, libros o periódicos y se amplía y diferencia el conjunto de productores y de mediadores culturales. A lo largo de la década el país contendrá lo que era probablemente la segunda comunidad de psicoanalizados en el mundo y una muchedumbre atenta a experimentaciones teatrales y audiovisuales de avanzada: la Argentina, o, en todo caso, Buenos Aires, entraba con decisión en la renovación de los *sixties*" (83-94).

[7] "The methods for transmitting information shape the nature of the knowledge that can be produced. Library and archival technology determine what can be archived and therefore what can be studied" (2004: 12).

[8] Para Pierre Nora (2008) la memoria es la vida, está en evolución permanente, abierta a la dialéctica del recuerdo y la amnesia, es vulnerable a todas las utilizaciones y manipulaciones, es un lazo vivido en el presente eterno, se nutre de recuerdos borrosos, instala el recuerdo en lo sagrado, es por naturaleza múltiple y desmultiplicada, colectiva, plural e individualizada, es un absoluto. En otras palabras, la memoria es aquello inasible, de naturaleza múltiple, que vincula el presente con el pasado, informe y no inscripto.

[9] Fragmentos del documental: WULLICHER, Ricardo (dir.). *Mercedes Sosa. Como un pájaro libre*. Buenos Aires: Emerald, 2018. 69 min.

[10] En 2011, dos años después de la muerte de Mercedes, se creó la Fundación Mercedes Sosa para la Cultura. "Es una institución cultural sin fines de lucro que busca preservar y difundir el patrimonio artístico de Mercedes Sosa con el fin de promover y desarrollar la cultura latinoamericana en las actuales y nuevas generaciones de Argentina y del resto del mundo, a través de una multiplicidad de actividades culturales". Disponible en: <http://www.mercedessosa.org/la-fundacion/>. Acceso: 2/1/2019.

Trabalho com música: alguns fatores que interferem na permanência dos músicos nos seus grupos

Júlio Erthal
UNIRIO / UNESPARI
julioerthal@globo.com

Resumo: Neste texto trago a seguinte questão: quais os principais fatores que mantêm os músicos vinculados a um grupo musical em meio a um contexto tão problemático de atuação profissional? Para responder a essa e a outras perguntas, empreendi por quase dois anos uma pesquisa etnográfica colaborativa com cantores e instrumentistas de quatro conjuntos de Londrina. Por meio da observação participante em ensaios, shows etc., pude levantar e avaliar alguns fatores que, neste contexto, foram considerados mais relevantes pelos interlocutores para sua continuidade nos seus respectivos grupos musicais.

Palavras-chave: Trabalho com música. Etnografia. Grupos Musicais.

Work with Music: Some Factors that Interferes in the Permanence of Musicians in their Groups

Abstract: In this text I bring the following question: what are the main factors that keep the musicians linked to a musical group in the midst of such a problematic context of professional performance? To answer this and other questions, I undertook for almost two years a collaborative ethnographic research with singers and instrumentalists from four musical groups of Londrina. Through participant observation in rehearsals, shows etc., I was able to raise and evaluate some factors that, in this context, were considered more relevant by the interlocutors for their continuity in their respective musical groups.

Keywords: Work with Music. Ethnography. Music Groups.

1. Introdução

Em meio a diversos problemas enfrentados pelos músicos na sua atividade profissional, quais fatores interferem mais na sua permanência em grupos musicais? Para tentar responder a essa e a outras perguntas relevantes no contexto da linha de pesquisa do trabalho com música[1], realizei, entre 2016 e 2017, um estudo etnográfico com quatro grupos de Londrina (ERTHAL, 2017). Por meio da observação participante em ensaios, reuniões, apresentações musicais, conversas informais etc., pude verificar e avaliar alguns fatores que, neste contexto, foram considerados os mais importantes para a permanência dos músicos nos seus grupos, algo que interferia na continuidade dos trabalhos. Antes de apresentar tais fatores, irei falar um pouco sobre os grupos e a maneira como o estudo foi conduzido.

2. Os interlocutores da pesquisa

O primeiro grupo que acompanhei nesta investigação foi o Duo Clavis, conjunto de música instrumental formado por um pianista e um percussionista sinfônico[2]. Em atividade desde 2010, a dupla geralmente se apresenta em teatros e restaurantes com música ao vivo e está inserida em um circuito de shows que transita por festivais de música dentro e fora do país. A respeito dos músicos, é importante destacar que ambos se identificam como profissionais da área e são reconhecidos pelos pares como tal[3], diferentemente da situação encontrada nos outros grupos.

Simultaneamente, observei o trabalho do Chorus, grupo vocal com mais de 25 anos de existência que realiza uma performance "recheada de dança e elementos cênicos"[4]. O coral apresenta um repertório eclético que compreende sucessos da Broadway, música pop, canções natalinas, músicas de concerto etc., para atender solenidades, festas de casamento, shows em teatros e restaurantes com música ao vivo. Dezenas de cantores já passaram pelo Chorus, entre artistas que se identificavam como profissionais ou amadores, atuando tanto em Londrina, como fora do estado e do país.

O terceiro a ser apresentado é o Sonatta, grupo especializado em cerimônias de casamento que possui oito anos de idade[5]. A formação do conjunto é variada, contando nas performances com, pelo menos, um teclado e um instrumento solista[6]. Assim como acontece com boa parte dos grupos locais deste segmento, são os contratantes que escolhem os instrumentos musicais usados na cerimônia. Por conta disso, o Sonatta trabalha com uma relação de "freelancers" que inclui profissionais e amadores. Esses músicos tocam um repertório variado que passa pela música de concerto, temas de filmes, composições religiosas etc., atuando geralmente em igrejas, bufês e chácaras.

Por fim destaco o Firulla, conjunto que há quase 30 anos, com algumas interrupções, toca pagode romântico em casas noturnas e festas particulares na região. O grupo iniciou sua trajetória em meados dos anos 1990, época em que o gênero estava em alta, mesclando instrumentos tradicionais do samba com alguns eletrônicos, como o teclado, em sintonia com a música pop internacional. Os músicos do Firulla se declaram amadores, considerando outras atividades remuneradas como principais.

3. Uma panorâmica sobre os procedimentos metodológicos

Além da observação participante em reuniões, ensaios, apresentações etc., é importante destacar que para essa pesquisa realizei um fazer etnomusicológico "em casa" na modalidade da "alteridade mínima" (PEIRANO, 2006, p. 57-65), condição na qual os pesquisadores estudam as atividades do próprio meio em que atuam, incluindo seus pares nessa investigação (ibidem, p. 53). O trabalho também está alinhado com paradigmas alternativos ao fazer etnográfico tradicional (CLIFFORD; MARCUS, 1986, entre outros), surgidos a partir da década de 1980, pois o estudo que originou este artigo partiu da minha vontade de realizar um diálogo com meus interlocutores, buscando assim a produção do conhecimento de maneira colaborativa. O trabalho se inspirou especialmente em uma conhecida etnografia de Feld (1982), na qual o pesquisador produziu o texto final do seu estudo em parceria com representantes dos Kaluli, da Papua Nova Guiné, no procedimento conhecido como edição dialógica.

Tendo como ponto de partida a concordância de boa parte dos interlocutores de ler, discutir e trazer sugestões para o texto e o andamento da pesquisa, apenas alguns efetivamente se envolveram no processo, problematizando não só situações vividas no campo, mas também interferindo diretamente no produto final deste trabalho. De maneira geral, além das críticas pontuais, os interlocutores mais engajados comentariam que foi rica a oportunidade de conhecer outros contextos organizacionais no meio musical por conta da sua participação ativa nesse estudo.

4. Os fatores levantados no campo

Vários são os motivos para alguém deixar um grupo musical: é a remuneração que não está valendo mais a pena, um novo projeto pessoal que concorre com o tempo destinado ao conjunto, uma mudança de cidade etc. Da mesma forma, também são diversos os motivos que contribuem para alguém permanecer em um grupo musical, sendo os mais citados por meus interlocutores a recompensa financeira, o relacionamento com os pares e o sentimento de pertencimento por determinado gênero.

No Sonatta, por exemplo, a maior motivação dos integrantes para a continuidade no grupo era a remuneração. A importância dada a este elemento fica bastante evidente no depoimento de um dos integrantes do conjunto:

> O principal motivo de eu estar no Sonatta é o financeiro... eu toco [neste segmento] simplesmente por isso. Não é algo que me dê muito prazer... Se eu tivesse condições financeiras... eu não faria este tipo de trabalho.

No Firulla, a recompensa financeira era um dos fatores que mais motivava os músicos a ficar no grupo, todavia, isso acontecia mais pelo viés do complemento de renda, conforme revelavam os integrantes fixos da banda, que também eram os mais identificados com o pagode. Como sintetizaria um deles: "Meu principal motivo de estar no Firulla? Primeiro porque gosto de tocar com as pessoas que fazem parte do grupo e segundo porque, de alguma forma, isso me ajuda com as despesas de casa".

Para os instrumentistas do Duo Clavis, a recompensa financeira pelo trabalho também era algo desejado, mas eles não condicionavam a sua permanência no grupo ao dinheiro, não era apenas isso que os movia. Para o pianista, mais importante era: "fazer música instrumental... [afinal] estudei harmonia e improvisação, é o que gosto de fazer". Em sincronia com o colega, o percussionista diria que o seu estímulo maior no conjunto residia no "prazer de tocar, criar, descobrir... com o duo eu exploro coisas que eu estudo". Em outras palavras, o que mobilizava os instrumentistas do Duo Clavis era uma ligação "essencial"[7] com a música que produziam, ou seja, uma conexão intramusical (CAMPOS, 2008). Pelo lado financeiro, as performances com o grupo pouco impactavam no sustento material dos seus integrantes. Por conta disso, o pianista, além de receber pelas apresentações feitas pelo duo, "corria atrás" para pagar as contas, atuando em diferentes pontos na cadeia da música; ao passo que o percussionista era músico concursado de uma orquestra, sua principal fonte de renda.

No Chorus, a paixão pela música vocal unia vários membros em torno dessa bandeira, principalmente os veteranos, mas essa relação mais "essencial" com a música não era suficiente para manter todos os cantores no grupo. Tanto para os egressos, quanto para alguns membros ativos, o valor da remuneração era um problema: "sim, já pensei em sair por questões financeiras", revelou um dos interlocutores do conjunto em uma de nossas conversas informais. Como lembraria outro integrante do coro:

> Tem seus ganhos financeiros? Tem, mas são muito pequenos, podemos dizer que o ganho financeiro não é o grande fator... O grande fator é a questão da realização do trabalho com a música... do que a gente realiza em cima de um palco, entendeu?... O quanto o pessoal gosta, o quanto o pessoal elogia o nosso trabalho... essa aceitação e toda essa apreciação do nosso trabalho.

Palavras como “realização”, “elogio” e “apreciação” soam bem aos ouvidos e são importantes para motivar uma pessoa a continuar fazendo determinada atividade, porém, é preciso estar atento, especialmente no contexto do trabalho, que elas não estejam dissociadas dos dilemas da sobrevivência. Como colocou Salgado, “a economia da profissão [musical] está (problematicamente) articulada com o prazer da experiência” (2005, p. 249), algo em sintonia com a frase do “Mestre da Música”, personagem de “O burguês fidalgo”, de Molière: “Somente aplausos não enchem barriga. Prefiro recompensas mais sólidas” (SALGADO, apud SEGNINI, 2011, p. 73) e também com o pensamento de um dos instrumentistas “comerciais” ouvidos por Becker na sua pesquisa com os músicos das casas noturnas de Chicago e região. Ao justificar sua opção profissional “menos artística” em comparação à dos colegas jazzistas, ele disse: “mas, que diabo, vamos encarar. Quero viver bem. Quero ganhar algum dinheiro; quero ter um carro, saca. Por quanto tempo a gente consegue se opor a isso?” (BECKER, 2009, p. 101).

Além da recompensa financeira, outro importante fator para a continuidade dos músicos em um grupo era o seu relacionamento com seus pares. Se por um lado a convivência não era tida como um problema no Duo Clavis, afinal, como disse o pianista: “eu sempre falo para ele [o percussionista] que a gente tem de ter esse duo até ficarmos velhinhos [risos]”; por outro, ela era considerada como um fator bastante complicado no grupo vocal. Para sua administradora, “o problema [principal] não é musical e sim de relacionamento. Isso é a maior complexidade em um grupo e por este motivo, às vezes dá vontade de parar. Mas depois do primeiro ensaio, a vontade passa”. Essa questão era tão relevante no Chorus que ela abriria uma exceção para que um dos veteranos não deixasse o coro. O cantor que, paralelamente ao grupo, geria uma empresa de eventos, tinha carta-branca para faltar ensaios e shows quando havia choque nas agendas[8].

O relacionamento também tinha importância no Sonatta. Como o tipo de música tocada no conjunto não era atraente para boa parte dos seus músicos, um ambiente de trabalho agradável, junto com a remuneração, eram elementos que favoreciam a continuidade dos integrantes no grupo de casamento: “sinto liberdade e me sinto valorizado. Não penso em sair do Sonatta por talvez não encontrar isso em outros grupos [do segmento]” – disse um dos pianistas “freelancers”. Outro instrumentista, que estava bastante desmotivado pela música que tocava, enxergava igualmente a convivência como algo relevante para sua permanência no grupo: “o pessoal que toca, eu tenho afinidade com a maioria, né? São pessoas com quem eu gosto de tocar”.

No Firulla, a vontade de estar com os colegas era um dos pontos altos para manter o conjunto ativo. Um dos percussionistas diria que: “o principal motivo de estar no Firulla é que é um grupo que eu levo no coração. Tenho amigos que considero irmãos”. O discurso não era vazio. Por exemplo, em um evento produzido por um dos membros do grupo, no final de 2017, os colegas (com exceção dos “freelancers”) aceitaram tocar de graça. Esta era uma forma concreta de prestigiar o colega de palco.

Por fim, outro fator importante para a continuidade dos músicos em seus grupos era o sentimento de pertencimento por determinado tipo de música. No Duo Clavis, por exemplo, os instrumentistas estavam bastante imbuídos na sua missão de levar a música instrumental para diferentes lugares, especialmente com o jazz (e a improvisação) mediando a performance. Apesar de tocar diferentes gêneros musicais, o jazz era aquele com o qual os instrumentistas tinham maior afinidade. Já no Chorus, essa questão da pertença variava. Enquanto uns falavam na sua paixão pela música vocal, em especial os veteranos do grupo, o sentimento não parecia igualmente distribuído entre os cantores. Não que estes não gostassem de fazer esse tipo de música, no entanto, eles relataram informalmente que esse não era um elemento suficientemente importante para garantir sua permanência no grupo.

No Sonatta, o tipo de repertório tocado não era algo que mobilizava a maioria dos músicos em comparação com o que acontecia mais fortemente em outros grupos. Aliás, isso podia ser até considerado um empecilho para boa parte dos músicos, como colocado por um dos instrumentistas que reclamava de tocar: “um repertório que você não admira tanto”. Por outro lado, no Firulla o pertencimento ao pagode romântico era um dos mais importantes elementos a favorecer a continuidade dos músicos no conjunto. Como disse um deles: “o que me faz permanecer no Firulla é a ‘vibe’ [energia] e o estilo musical [o pagode mais atual]”. Porém, o sentimento de pertença estava mais vinculado aos membros fixos da banda. Os “freelancers”, apesar de gostarem do gênero, não necessariamente “vestiam a camisa” do pagode nas situações em que as pressões econômicas dos empresários afetavam negativamente seu cachê.

5. Considerações finais

Neste artigo apresentei brevemente os principais fatores observados na minha investigação considerados como os mais influentes para que um músico ficasse em um grupo no lugar de deixá-lo. A recompensa financeira, o relacionamento e o sentimento de

pertencimento estão entre os elementos que, em concorrência com outros menos citados pelos interlocutores durante o processo de pesquisa, podem interferir na decisão de um músico permanecer ou não em um conjunto, afetando assim diretamente a organização e a sustentação do mesmo. Além de trazer essas informações levantadas no campo, a intenção desse artigo é de dialogar, em especial, com outras pesquisas na ascendente linha do trabalho com música, trazendo novos subsídios para uma compreensão mais ampla da trajetória do músico contemporâneo na sua prática profissional.

6. Referências bibliográficas

BECKER, H. *Outsiders:* estudos de sociologia do desvio. Tradução de M. L. X. A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2009.

CAMPOS, L. M. *Músicas & Músicos:* Modos de relação. Lisboa: Celta Editora, 2008.

CLIFFORD, J.; MARCUS, G. E. *Writing culture:* The poetics and the politics of ethnography. Berkeley: University of California Press, 1986.

ERTHAL, J. C. S. Trabalho com Música: um estudo etnográfico sobre as formas de organização e sustentação de grupos que atuam em Londrina. Tese (Doutorado em Música). Rio de Janeiro: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), 2017.

FELD, S. *Sound and sentiment:* Birds, weeping, poetics, and song in Kaluli expression. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1982.

FINNEGAN, R. *The hidden musicians:* Music-making in an English town. Middleton: Wesleyan University Press, 2007.

PEIRANO, M. G. S. *A teoria vivida e outros ensaios da antropologia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

REQUIÃO, L. "*Eis aí a Lapa...":* Processos e relações de trabalho do músico nas casas de shows da Lapa. São Paulo: Annablume, 2010.

SALGADO, J. A. Construindo a profissão musical: uma etnografia entre estudantes universitários de música. Tese (Doutorado em Música). Rio de Janeiro: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), 2005.

SEGNINI, L. R. P. O que permanece quando tudo muda? Precariedade e vulnerabilidade do trabalho na perspectiva sociológica. *Caderno CRH*, v. 24, n. esp. 1, p. 69-86. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2011.

Notas

[1] Em âmbito internacional, Becker (2009) e Finnegan (2007), entre outros, trazem importante contribuição para essa temática. No Brasil, Requião (2010), Salgado (2005) e Segnini (2011) se destacam.

[2] Mais informações sobre o grupo disponíveis em: <www.duoclavis.com.br>. Acesso: 27/1/2019.

[3] Lembrando sempre que classificar uma pessoa como "profissional" ou "amadora" é algo extremamente complexo, conforme refletiram Finnegan (2007), Salgado (2005) e muitos outros.

[4] Mais informações sobre o grupo disponíveis em: <www.grupochorus.com.br>. Acesso: 27/1/2019.

[5] Mais informações disponíveis em: <https://www.sonattalondrina.com.br>. Acesso: 27/1/2019.

[6] Porém, geralmente o grupo se apresenta com uma ou mais vozes, além de outros instrumentos musicais.

[7] Em sua tese, onde estuda a relação de músicos portugueses com a sua prática, Campos aponta duas dimensões da ligação dos cantores e instrumentistas com a música que produziam: a "essencial" e a "relacional". De forma sintética, a primeira privilegia "o prazer musical e o ato criativo", ao passo que a segunda favorece "a comunicação e a partilha em detrimento do ato criativo" (CAMPOS, 2008, p. 194).

[8] Na época da pesquisa o coro atuava em sexteto, com dois tenores. Era feita uma adaptação nestes casos.

Gravação do CD do Programa Corra pro Abraço: uma experiência sociomusical

Juracy do Amor Cardoso Filho
Universidade Federal da Bahia
doamor@msn.com

Resumo: Na perspectiva de colaborar com processos de ensino e aprendizagem em música com pessoas beneficiárias do Programa Corra pro Abraço, descrevo através de uma postura participativa, engajada, dialógica, compartilhada e colaborativa, como aconteceu a gravação do CD "Outros caminhos são possíveis", por pessoas em situação/contexto de rua, exclusão e vulnerabilidade social na cidade de Salvador-BA.

Palavras-chave: Música. Vulnerabilidade social. Pessoas em situação/contexto de rua. Gravação de CD. Etnomusicologia.

Record of the CD of the Program Corra pro Abraço: a Socio-Musical Experience

With the prospect of collaborating with teaching and learning processes in music with people of benefit of the program Corra pro Abraço, I describe through a participatory, engaged, dialogical, shared and collaborative posture, as happened to the CD "Outros caminhos são possíveis", recording by people in street situation/context, exclusion and social vulnerability in the city of Salvador-BA.

Keywords: Music. Social vulnerability. People in street situation/context. CD recording. Ethnomusicology.

Silêncio no estúdio… Gravando

Neste artigo apresento um relato de experiência concernente às intervenções etnomusicológicas e educacionais vinculadas à minha pesquisa de doutorado em andamento na UFBA[1], a qual foi desenvolvida em associação ao Programa Corra pro Abraço. O referido Programa é uma iniciativa do Governo do Estado da Bahia, através da Superintendência de Política sobre Drogas e Acolhimento a Grupos Vulneráveis (SUPRAD) e da Secretaria de Justiça, Direitos Humanos e Desenvolvimento Social (SJDHDS)[2]. Tem como objetivo a promoção da cidadania e viabiliza garantias de direitos de pessoas que se encontram em contextos de maior vulnerabilidade social[3].

As intervenções aconteceram entre agosto de 2017 e dezembro de 2018, na qual resultou, dentre outros[4] resultados/produtos, na gravação do CD: "Outros caminhos são possíveis", produto fruto das práticas musicais de pessoas que se encontram em situação/contexto de rua, exclusão e vulnerabilidade social e que frequentaram[5] as oficinas de música do professor Xequerê[6], no Programa Corra pro Abraço na cidade de Salvador-BA, uma cidade onde existe um imenso abismo racial e de gênero (GARCIA, 2010) e onde a força da

segregação ainda é muito expressiva. O CD foi o registro das obras autorais trabalhadas[7] nas oficinas de música e sua realização se deu por um processo de construção coletiva.

Com a perspectiva de desenvolver processos de ensino e aprendizagem em música e (re) construção de sociabilidades, vínculos e afetos, colaborei com as oficinas de música com os/as beneficiários/as na sede[8] do Programa. As oficinas fizeram parte da minha pesquisa em etnomusicologia, fundada na etnografia musical (SEEGER, 2008), através da qual foi possível interpretar como homens e mulheres dialogaram, interagiram, riram, choraram, dançaram, cantaram, se expressaram e revelaram suas experiências e seus saberes localizados (HARAWAY, 1995) a partir e por meio da música. Tratou-se de uma pesquisa inter e transdisciplinar (ALMEIDA, 2005), que buscou integrar contribuições advindas de campos teóricos das Ciências Sociais, Antropologia, Música e Etnomusicologia. Apresento o relato da experiência através do método autoetnográfico (LÓPEZ-CANO; SAN CRISTÓBAL, 2014), "[...] o que se destaca nesse método é a importância da narrativa pessoal e das experiências dos sujeitos e autores das pesquisas [...]" (SANTOS ALVES, 2017, p. 219). Esse direcionamento foi inevitável, já que estive inserido em todo o processo como pesquisador, educador, amigo, músico, produtor e colaborador, sendo assim, "[...] a autoetnografia torna-se tanto processo como produto da pesquisa (ADAMS; BOCHNER; ELLIS, 2011)" (ibidem, p. 220). Os/as participantes do CD são pessoas beneficiárias do Programa Corra pro Abraço, com faixa etária entre 18 e 65 anos, muitas em situação/contexto de rua, oriundas de diferentes realidades, a maioria negras e negros, com baixa ou nenhuma renda fixa e pouca formação escolar.

Após treze meses de oficinas recebemos a notícia que iriamos gravar as músicas que trabalhamos nos encontros musicais, através de uma parceria efetivada entre a Secretaria de Justiça, Direitos Humanos e Desenvolvimento Social do Estado da Bahia e o estúdio do Bloco Ilê Aiyê[9]. As gravações aconteceram entre os dias 2 e 13 de abril de 2018. A expectativa de todos e todas estava alta. Muita ansiedade, euforia e um pouco de nervosismo, mas isso é natural em qualquer trabalho musical que se tem desejo de realizar. Adentrar o estúdio do Ilê Aiyê, na Senzala do Barro Preto, no bairro do Cururu/Liberdade, Salvador, Bahia, parecia um sonho. Com amor e dedicação as pessoas que fizeram parte das oficinas de música adentraram um novo universo, o estúdio do Ilê Aiyê, para gravar suas composições e registrar suas práticas musicais.

Cheguei ao estúdio para ajudar o técnico de som Israel Barão a arrumar o local, ou seja, montagem e passagem de som. Escolhemos os microfones, os posicionamos na sala e testamos todas as vias de comunicação e monitoramento que seriam necessárias para realizar a

gravação. Depois de ter deixado tudo pronto, os/as aguardei na entrada principal, um corredor que leva até o estúdio, que fica aos fundos do prédio da Senzala do Barro Preto/ Ilê Aiyê. A turma chegou no período vespertino, junto com os educadores sociais e redutores de danos, além de uma assessora de imprensa do Programa. Já na chegada percebi o entusiasmo estampado nos rostos dos/das participantes, era a alegria e orgulho em poder materializar/registrar todo um trabalho que foi cuidadosamente e carinhosamente desenvolvido nas oficinas.

Já no estúdio eu e o professor Xequerê, descemos até a sala de gravação e apresentamos as dependências. Explicamos tudo sobre o estúdio e sobre o processo de gravação. Apresentamos os microfones, falamos sobre acústica e sobre a importância de se ter salas isoladas com materiais acústicos. Apresentamos os fones de monitoramento e discutimos sobre como seria a melhor forma de executar os tambores na hora da gravação. O objetivo foi encontrar a suavidade, precisão, leveza, harmonia, sincronicidade rítmica, groove, balanço e transformar tudo isso em estruturas sonoras de poder. Estávamos ali para registrar parte do processo que trabalhamos e desenvolvemos nas oficinas, não necessitávamos de arranjos elaborados, a proposta foi gravar com a maior organicidade possível as práticas musicais vivenciadas.

Foram os/as beneficiários/as do Programa que executaram os instrumentos de percussão, para tanto, foi fundamental explicar sobre a relação de "força" na hora de executar um instrumento, na hora do ataque. Nesse momento, trabalhamos dentro do estúdio a precisão do toque e a sensibilidade. Explicamos que os bons microfones que ali estavam e os pré-amplificadores fariam o trabalho de amplificação. Com os tambores afinados e regulados, as sessões de gravação ficaram definidas em: três surdos, bacurinha, duas caixas e timbal. Construímos uma performance de execução baseada em perguntas e respostas. Eu e Xequerê conduzimos os/as músicos/as e aos poucos a energia foi ficando cada vez mais forte e todos e todas mais confiantes. Conseguimos criar uma onda de sintonia fina no processo da execução para gravar. Ou seja, o entendimento e diferenciação de que tocar na rua, como aconteceu no carnaval de Salvador em 2017, era uma coisa, lá precisava ser forte, mas gravar no estúdio necessitaria o estabelecimento de uma nova relação, isso exigiu maior sensibilidade e gerou possibilidades de aprendizado fino sobre as dinâmicas de intensidade e também sobre dinâmicas de andamentos.

No primeiro dia conseguimos gravar duas guias com voz e gravamos as percussões com os assistidos e as assistidas tocando. Foi incrível ver a maturidade e o entendimento sobre

o processo de gravação. Pessoas que nunca adentraram um estúdio na vida se comportaram como músicos experientes, generosos e delicados, pois entenderam a relação microfone e amplificação e souberam executar os toques nos tambores de tal forma que a captação ficou com excelente qualidade. A energia foi contagiante, durante essa semana gravamos mais de seis temas musicais, basicamente percussão, violão e voz. Apesar de já termos boa parte dos arranjos prontos, algumas mudanças aconteceram na hora da gravação, mas esse é um processo natural e faz parte do trabalho, a energia estava lá, sorrisos e autoestima em formas de batidas e harmonias musicais. Fizemos uma linha de percussão com dois graves, bacurinha e caixas, no bom estilo Olodum/Ilê Aiyê. Executamos os temas com paciência, dinâmica e precisão rítmica. Claro que em alguns momentos a sensação rítmica flutuava um pouco, mas era momentâneo, depois de algumas vezes passando a música junto ao metrônomo, os corpos se adaptavam e mantinham a pulsação. Vale salientar que muitas vezes músicos profissionais não têm uma boa relação com o metrônomo, imagine pessoas que nunca tocaram com um metrônomo? Acredito que o encontro com este equipamento foi um dos grandes desafios na hora da produção das músicas, mas o desejo e a sensibilidade falaram mais alto e tudo deu certo. Para a satisfação de todas(os) presentes no Ilê Aiyê, a parte rítmica ficou brilhantemente gravada, afinada e cheia de balanço.

A gravação foi a culminância do processo de educação musical. Um processo conquistado dia a dia através das oficinas, conversas, escutas, olhares, práticas musicais localizadas e sensíveis, que deram a direção do trabalho e que nortearam todo o processo de ensino/aprendizagem e gravação. Muitas vezes, eu e Xequerê nos olhávamos e comentávamos com o técnico Israel sobre a execução dos tambores e dos outros instrumentos de percussão. Comentávamos que a pulsação e a dinâmica estavam tão boas, que no processo de ouvir o que gravávamos, sentíamos uma vibração como se estivéssemos gravando com músicos experientes, parecia que estávamos diante de músicos profissionais, habituados em gravar, experientes em estúdio. Uma intimidade natural foi desenvolvida de forma muito espontânea. O desejo de registrar as obras musicais energizou o ambiente. Perguntas como: “Ficou bom?”, “Posso fazer de novo?”, “Acho que posso fazer melhor!” “[...] quero repetir essa voz”, ou então, “somos nós aí tocando? Eu não acredito!”. Essas situações emergiram nos momentos da gravação. Durante as gravações transitei entre a sala de gravação e a sala técnica, eu e Xequerê decidimos ser melhor que ele conduzisse a parte da percussão na sala de gravação e eu e Israel ficássemos na técnica desenhando as ideias musicais e sentindo como o som ficaria registrado. Toda a gravação se baseou no processo de sentir a pulsação, o encontro com o metrônomo, o

andamento, a tonalidade, a forma, as expressões ao cantar, ao tocar, as dinâmicas de intensidade etc. Enquanto tudo isso acontecia, simultaneamente nos olhávamos enquanto tocávamos, era o processo de ouvir e sentir como ficaria melhor, ou seja, tudo que envolve uma produção musical.

Repetimos várias vezes as faixas até encontrarmos o registro ideal. Não foi uma busca pela perfeição, mas sim, por um trabalho que demonstrasse além de toda dignidade já inerente, apresentasse uma linda performance musical. Na sala técnica, também executei a parte harmônica com o violão, onde acompanhei os/as cantores/as. Gravamos juntos as guias: voz e violão com a percussão para criar uma pulsação contagiante. O processo de construir a guia de cada música foi fundamental, ela nos ajudou com os arranjos, com a forma da música, com os andamentos e principalmente com as tonalidades. Com a estrutura desenhada de cada música, ficou mais tranquilo prosseguirmos com as gravações. Foram duas semanas de intensa produção musical e também de geração de conteúdo para a vida dessas pessoas. Utilizamos em média 40 horas de estúdio para gravar 8 faixas.

Saliento que esta foi a primeira vez que o estúdio do Ilê Aiyê, após anos de seu funcionamento, abriu as portas de fato para um projeto social. Achei este fato muito curioso, já que, pressupostamente o estúdio também deveria servir à comunidade local e a outros projetos socioculturais da cidade de Salvador. Ao mesmo tempo, fiquei feliz em perceber que essa iniciativa aconteceu junto as pessoas em situação/contexto de rua. A feitura deste CD possibilitou (trans) formações que colaboraram para o aumento da autoestima e bem-estar das pessoas envolvidas e seguramente se transformou numa importante realização para o projeto de vida de muitos(as) assistidos(as) pelo Programa. Todos e todas exerceram um papel importante no processo, minha atuação foi de forma colaborativa, engajada e afinada com os pressupostos epistemológicos da etnomusicologia engajada brasileira. Participei do CD como músico, produtor, arranjador e diretor junto ao amigo, parceiro e também produtor e diretor musical Xequerê. Colaborei nas oficinas na construção dos arranjos, harmonias, formas musicais, na escolha das tonalidades, andamentos, texturas, jeitos de se fazer, de cantar, de tocar, respirar, relaxar, jeitos de gravar etc. Senti-me realizado e orgulhoso com essa produção.

Ao final do mês de julho de 2018 recebi a ligação de Xequerê para retomarmos as gravações. Neste segundo momento dedicamos nossa atenção para gravar as peças que faltavam, ou seja, a guitarra, o violão, as percussões finas, o baixo e/ou alguma ideia que acontecesse na hora e que ficasse legal. Desta vez as gravações aconteceram nas duas primeiras semanas de agosto de 2018, no estúdio[10] pessoal do técnico Israel Barão. Durante o processo

escutamos tudo que havíamos registrado no estúdio e partimos para finalizar o trabalho com um pensamento que avaliamos ser condizente com a proposta, ou seja, não criar nada muito elaborado, ou muito complexo. A ideia foi deixar tudo o mais próximo possível da intenção construída nas oficinas. Fiz as linhas de violão, contrabaixo e guitarra em quase todas as faixas, além de um sintetizador/moog. Xequerê gravou o pandeiro, o berimbau e efeitos diversos de percussão. Israel Barão executou o baixo e o sintetizador/moog em uma das faixas. Finalmente chegamos ao produto final.

Em 10 de dezembro de 2018 recebi uma mensagem do professor Xequerê sobre o lançamento do CD, que finalmente seria no dia 18 de dezembro de 2018, na sala Walter da Silveira, às 17 horas na Biblioteca Central dos Barris[11], Salvador-BA. Nos dias 13 e 17 de dezembro de 2018 me encontrei na sede do Programa com Xequerê e com as/os participantes do disco para ensaiar a performance. No dia 13 de dezembro de 2018 não compareceram muitas pessoas, mas combinamos como seria a performance e roteiro de apresentação. No dia 17 de dezembro de 2018 começamos o ensaio na sede do Corra às 15 horas, dessa vez muita gente apareceu e conseguimos definir o roteiro de performance. Durante o ensaio, Alcides Ribeiro[12] comentou que sua voz no disco não tinha ficado boa, pegou o violão e começou a tocar e a cantar, me olhava e dizia: "Tá vendo professor, eu tô cantando bem! Por que não tá assim no disco? Eu acho que tô cantando bem melhor, não? Acho que no disco tá bom, mas eu poderia fazer melhor, você não acha?". Nesse momento ele foi interrompido por Josuel[13], que comentou: "Você realmente está tocando melhor e cantando melhor, mas é porque você está praticando bastante, não? Você começou isso depois da gravação, é, ou, não é?". Neste momento Alcides sorriu e comentou: "Sim, é verdade, estou praticando e cantando melhor, sinto isso... por falar nisso... Juracy como é este acorde aqui?". Com o violão no colo foi tocando e me apresentando os desenhos dos acordes. Alcides seguramente já se encontrava em outro nível de prática e discussão sobre música e teoria musical, já estava escolhendo os caminhos a serem tomados, (re) harmonizando e (re) construindo saberes sobre sua própria prática musical.

No dia do lançamento cheguei um pouco mais cedo, o primeiro da turma que chegou foi Alcides, e logo depois, Jedilson, Lidineia, Silvano, Cledson, Josuel, Robson, Seu Almir e D. Heloína[14]. Logo também chegaram Xequerê e os profissionais do Corra. Arrumamos tudo, desde o palco até os comes e bebes que aconteceram ao final do evento. Concentrei-me com Xequerê e com o grupo no palco, passamos as músicas, vestimos os figurinos e aguardamos ansiosos o momento da performance. O evento começou às 17 horas e após as falas iniciais da coordenadora do Corra, Trícia Calmon, do beneficiário do serviço e artista/músico

Robson da Hora, da superintendente da SUPRAD[15], Denise Tourinho, e do presidente da COMVIDA[16], subimos ao palco e executamos sete músicas das oito que gravamos no disco.

Foi uma noite de muita emoção, amor e afetividade, a alegria tomou conta da Sala Walter da Silveira. Os CDs foram distribuídos para todas as pessoas que participaram do evento e cada integrante da banda recebeu dez discos para distribuição. Vivenciamos um lindo musicar local (REILY, 2016; FINNEGAN, 1989; SMALL, 1998), desde os encontros, a criação das composições, os arranjos, as aulas e oficinas de música em si, onde o ponto alto foi a gravação do CD. Uma produção sensível de música por pessoas que muitas vezes não têm o que comer, o que vestir, não possuem uma casa, nem uma cama para dormir, mas realizaram um lindo trabalho musical, crítico, atemporal e altamente comprometido, engajado social e politicamente.

Com isso, chegou por fim meu campo de pesquisa no Programa Corra pro Abraço, certo de que as práticas musicais[17] se configuraram como excelentes práticas redutoras de danos, fortalecerem a construção e manutenção de vínculos, afetos e colaboraram para a melhoria substancial da autoestima das pessoas envolvidas. A partir dessa experiência, acredito que avançamos nos caminhos para a (re) socialização de pessoas em vulnerabilidade social por meio da música e suas práticas. Espero que este relato de experiência possa reverberar em outras pesquisas, fomentando a estruturação de novos/outros trabalhos vinculados a práticas musicais engajadas, inclusivas e participativas, colaborando com outros grupos sociais menos favorecidos. Existem sim outros caminhos possíveis. Tá tudo aí! Para ouvir o disco basta acessar o link: <https://www.youtube.com/watch?v=_xo1lY6K5wQ>. Escute alto e com amor!

Referências bibliográficas

ALMEIDA FILHO, N. Transdisciplinaridade e o paradigma pós-disciplinar na Saúde. *Saúde e Sociedade*, v. 14, n. 3, p. 30-50, set./dez. 2005.

FINNEGAN, R. *The Hidden Musicians:* Music-making in an English town. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

GARCIA, A. S. Relações de gênero, raça, classe e desigualdades sócio-ocupacionais em Salvador. Seminário Internacional Fazendo Gênero 9: Diásporas, diversidades, deslocamentos, 2010. p. 1-14. Disponível em: <http://www.fazendogenero.ufsc.br/9/resources/anais/1275930508_ARQUIVO_ArtigoCongressoCienciasSociais.pdf>.

HARAWAY, D. Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. *Cadernos Pagu*, n. 5, p. 7-41, 1995.

LÓPEZ-CANO, R.; SAN CRISTÓBAL, U. *Investigación artística en música:* Problemas, métodos, experiencias y modelos. Barcelona, 2014.

REILY, S. A. Local Music Making and the Liturgical Renovation in Minas Gerais. In: REILY, S. A.; DUECK, J. M. (Orgs.). The Oxford Handbook of Music and World Christianities, Oxford University Press, 2016. p. 315-339.

SANTOS ALVES, S. M. O método da autoetnografia na pesquisa sociológica: atores, perspectivas e desafios. *PLURAL* – Revista do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da USP, São Paulo, v. 24, n. 1, p. 214-241, 2017.

SEEGER, A. Etnografia da música. Tradução de Giovani Cirino; revisão técnica de André-Kees de Moraes Schouten e José Glebson Vieira. *Cadernos de Campo*, São Paulo, n. 17, p. 237-260, 2008.

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

Notas

[1] Universidade Federal da Bahia, Programa de Pós-Graduação em Música, Escola de Música.

[2] Disponível em: <https://www.facebook.com/corraproabraco/>.

[3] O Programa atua prioritariamente nas áreas da saúde, assistência social, educação e justiça. Aproxima as pessoas para se beneficiarem das políticas públicas existentes e facilita o acesso e o acolhimento pelos serviços públicos.

[4] Participação no carnaval de Salvador-BA, na festa de aniversário do Movimento de População de Rua de Salvador, dentre outros eventos;

[5] Também frequentam outras instituições e projetos socioculturais, além de outros dispositivos da rede de atenção psicossocial da cidade de Salvador-BA.

[6] Adailson Paixão da Silva, carinhosamente conhecido por Dainho Xequerê, é educador social, redutor de danos e professor de música do Programa Corra pro Abraço.

[7] Inicialmente nas ruas e posteriormente na sede do Programa.

[8] Endereço atual (2019): Rua Ladeira da Independência, 247, Nazaré, Salvador-BA.

[9] [...] o mais antigo bloco afro do Brasil [...] responsável por um dos desfiles mais esperados e aplaudidos do Carnaval de Salvador. Disponível em: <http://www.ileaiyeoficial.com/o-bloco/>.

[10] Localizado no bairro do Santo Antônio Além do Carmo, Salvador-BA.

[11] A Biblioteca Central dos Barris é a primeira do Brasil e da América do Sul, e a maior do estado da Bahia. Disponível em: <https://www.guiadasemana.com.br/salvador/arte/estabelecimento/biblioteca-central-dos-barris>. Acesso: 10/12/18.

[12] Interlocutor, músico participante das oficinas e do disco, autor da música: Tributo a Salvador.

[13] Interlocutor, músico participante das oficinas e do disco.

[14] Interlocutores/as, músicos/as participantes das oficinas e do disco.

[15] Superintendência de Políticas sobre Drogas e Acolhimento a Grupos Vulneráveis.

[16] Comunidade Cidadania e Vida – COMVIDA. Organização da Sociedade Civil de Interesse Público.

[17] As oficinas, práticas musicais e todo o processo de pesquisa vivenciado até a gravação do CD, promoveram uma devolutiva imediata aos/às participantes.

Os fazeres musicais de imigrantes africanos no Rio Grande do Sul: o caso dos senegaleses e ganeses do *Sabar Africa*

Kelvin Venturin
Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Kelvinventurin@gmail.com

Maria Elizabeth Lucas
Universidade Federal do Rio Grande do Sul
lizabet2008@gmail.com

Resumo: Esta comunicação deriva de uma pesquisa mais ampla de mestrado e apresenta uma reflexão inicial sobre os fazeres musicais de imigrantes senegaleses e ganeses no Rio Grande do Sul. Pela via da observação-participante em ensaios e shows do grupo musical *Sabar Africa*, objetiva indagar como esses sujeitos experienciam musicalmente a mobilidade e lidam com os desafios e constrangimentos impostos pelos contextos da migração. A etnografia dessa experiência inicial forneceu algumas pistas sobre a relevância da prática musical no contexto migrante no sul do país, assim como as tensões e negociações presentes nesse engajamento sociomusical.

Palavras-chave: Música e migração. Relações interculturais. Senegaleses e Ganeses no RS.

The Musical Practices of African Immigrants in Rio Grande do Sul: the Case of Senegalese and Ghanaians of *Sabar Africa*

Abstract: This communication is drawn from a research in progress and presents a reflection under construction on the musical practice of Senegalese and Ghanaian immigrants in Rio Grande do Sul. Through the participant-observation in rehearsals and performances of the musical group *Sabar Africa*, aims to investigate how these subjects musically experience mobility and deal with the challenges and constraints imposed by the migration context. The ethnography of this initial experience provides some clues about the importance of music in the migrant milieu in the south of the country as well as the tensions and negotiations present in this sociomusical engagement.

Keywords: Music and migration. Intercultural relations. Senegalese and Ghanaians in RS.

> *Sabar Africa* é um grupo formado pelos imigrantes. Senegaleses, ganeses... Foi criado lá por 2014. A gente está aqui para oferecer para o público caxiense a nossa cultura musical. Mas não é moderno, esse aí é lá na época ancestral, sabe. Onde além da musicalidade mostra um pouco do que a gente sente dentro de nós. Uma vibração muito positiva. Então foi crescendo, foi crescendo. Veio um brasileiro lá do nordeste. Veio também outro brasileiro que é o Gabriel, de São Paulo. E hoje o grupo tá crescendo junto com o povo brasileiro. Então, vou apresentar cada um. Aqui tem o Adames. Adames é um dos músicos da *Sabar Africa*. Quem incentivou mais pra criar. Aí tem o Gabriel, que é brasileiro. Paulista. Ali tem o Sulemana Adamu, da Gana. Grande Sulemana, mestre do djembe. Ali do lado tem o Tonico. Tonico de Ogum. Lá do nordeste do Brasil. Lá pra trás tem o grande bailarino Abdul Razak que dança muito bem. Aí tem o Mustapha Birane. Birane Pai, né, que a gente fala Mustapha pai e Mustapha filho é o Mustapha da voz africana. Então, isso é o *Sabar Africa*. Tem aqui o Abdullah Ndiaye Billy que é o presidente do grupo, *Sabar Africa*. Tem o Cher, que é o secretario do grupo. Que lida com tudo que é documento do grupo. Tem eu que é o menager, que faço contratação, ideias, projetos para o grupo. Então isso é

> *Sabar Africa*. Boa apresentação para vocês (Diário de Campo de 22 de novembro de 2018).

Demba, um jovem senegalês dedicado ao ativismo cultural, assim apresentou o grupo *Sabar Africa* e as múltiplas experiências que o compõem para o público de um popular festival de blues na cidade de Caxias do Sul. Mostrava em sua fala como essa cultura expressiva trazida por imigrantes africanos tentava ocupar espaços nesse novo lugar. No entanto, será que essa visão sem conflitos com que eu percebia o grupo nos primeiros contatos em campo, somada ao discurso livre de tensões de Demba, se sustenta se pensarmos nos desafios e dificuldades inerentes à migração de caráter laboral de africanos para o Brasil? Em meu mestrado estou tratando de entender estas e outras questões junto a um grupo de aproximadamente 12 imigrantes senegaleses e ganeses vivendo nas cidades de Caxias do Sul, Passo Fundo e Porto Alegre e, em última análise, descobrir o que seus fazeres musicais podem nos dizer sobre o fenômeno da imigração africana para o Rio Grande do Sul em termos de construções identitárias, relações interculturais, transnacionalismo e preconceito.

Por ora, tratarei especificamente da minha experiência etnográfica junto ao grupo de percussão, dança e canto *Sabar Africa*, acima referido, para apresentar algumas reflexões iniciais por meio da observação-participante em ensaios e apresentações do grupo, bem como das inúmeras conversas informais com esses colaboradores, examinando como esses sujeitos desenvolvem e agenciam suas práticas musicais em contextos novos e desconhecidos tendo que lidar com os desafios impostos não só pelo estigma envolvendo o status de imigrante, mas também o contexto branco e racista de uma região em que a imigração europeia do final do século XIX, é reputada como modelo de sociedade ideal para o Brasil[1]. Examino assim as estratégias de como esses sujeitos criam conexões musicais locais alinhados com conexões musicais com seus lugares de origem e seus conterrâneos na diáspora.

Este texto fala, portanto, de estranhamentos, encontros, desencontros e trocas. Sobre imigrantes que se reúnem para fazer música sejam eles amadores, especialistas, ouvintes e artistas, eu incluído, (TITON, 2008, p. 30; SEEGER, 2008, p. 239) que se estranham e fazem um caminho de aproximação (CARDOSO, 1986, p. 103). Pessoas que se movem fisicamente para novos lugares temporária e permanentemente, com papéis ou sem eles e lá engajam-se no fazer musical no sentido mais amplo do termo. Meus colaboradores do grupo *Sabar Africa* fazem parte de um contexto de imigração laboral e buscam no Brasil melhores oportunidades para auxiliar financeiramente suas famílias em seus países de origem. Nesse novo lugar reúnem-

se em torno de práticas culturais e musicais que assumem múltiplos significados e interesses tanto individuais como coletivos.

Caxias do Sul é a segunda cidade em população do Rio Grande do Sul (504.069 habitantes), atraindo trabalhadores de diversas regiões do país e muitos imigrantes – senegaleses, ganeses e haitianos – devido às oportunidades de emprego ali oferecidas por ser um dos maiores polos metalomecânicos do país, pelas indústrias da área têxtil, vinícola e moveleira, e por abrigar grandes frigoríficos exportadores de aves com certificado *Halal.* Também é um importante centro universitário e polo de atividades culturais. Apesar de estarem estabelecidos em Caxias do Sul, foi na capital Porto Alegre onde ouvi pela primeira vez o *Sabar Africa*. Na ocasião atuava como voluntário em um almoço com comidas tradicionais senegalesas organizado pela associação dos senegaleses da cidade que existe há mais ou menos 5 anos. Na ocasião, conforme as pessoas, em sua maioria brancas e de classe média, terminavam o seu *Mafé, Soupe Kanja*, *C'est bon*, *Tieboujeun*, assim como eu eram atraídas pelo toque dos tambores oriundo do segundo andar do restaurante e aos poucos o pequeno auditório foi sendo ocupado pelo público que direcionava seus olhares, ouvidos e seus aparelhos celulares para o centro do palco em direção ao grupo de músicos imigrantes. A associação buscava, por meio do que para eles representava a sua cultura, aproximar os brasileiros da realidade migrante, inclusive através de uma encenação teatral que mostrou para aquele público toda a espécie de violência simbólica sofrida por um imigrante africano e muçulmano em busca de emprego no Brasil.

Estava ciente das questões de geopolitica internacional que desencadearam a imigração senegalesa para o Estado a partir de 2010[2]. Perguntava-me então qual era a relação desses músicos africanos e muçulmanos com o contexto global da migração: Seria o *Sabar* uma banda musical senegalesa? Atuariam como músicos no Senegal? Por que resolveram emigrar para o Brasil? Como passaram a construir suas vidas e suas carreiras musicais nesse novo lugar? Qual o significado do termo *Sabar* e o que ele revelaria sobre as práticas, concepções sonoro-musicais do grupo? As dúvidas e estranhamentos só aumentaram quando me dei conta, conversando e interagindo com eles, que alguns integrantes haviam vindo de Gana. Posteriormente descobriria que não era só a situação de mobilidade e o engajamento musical que aproximavam os dois grupos. Tanto os senegaleses como os ganeses da etnia *Hausa* no RS são muçulmanos ligados a uma mesma vertente sufi do Islã, o que também os coloca como uma mão de obra importante para os frigoríficos da região que exportam para países árabes grandes quantidades de carne *halal,* abatida segundo os preceitos do Islã.

Participar desse evento gastronômico me aproximou dos ganeses Sulemana e Mustapha (32 e 35 anos) e do senegalês Adames (48 anos), que abriram as portas para suas vidas, me recebendo em suas casas e me apresentado ao seu universo musical aqui no Brasil. Logo se tornaram também meus colaboradores de pesquisa. A partir de então passei a ter uma relação de amizade com os integrantes do *Sabar Africa* e a viajar até Caxias do Sul para acompanhar as atividades de performance e ensaios do grupo. Minha trajetória como percussionista abriu caminhos para inclusive participar de algumas delas. Passei também a receber em meu celular os registros feitos por eles de shows e ensaios o que me permitiu estar sempre envolvido com esse fazer musical mesmo não estando presente.

Esse envolvimento prolongado e de proximidade foi aos poucos me revelando as dinâmicas do grupo. Frequentar os ensaios do *Sabar Africa* em finais de semana, eram provas do trabalho árduo semanal realizado por esses sujeitos no mercado de trabalho formal onde costumam fazer serão para aumentar a renda no final do mês ou ainda no meio informal da venda ambulante onde ficam diretamente expostos à violência exercida tanto pela fiscalização como pelo preconceito. Minha circulação por Caxias do Sul passou a compreender certo itinerário. A barbearia do Demba, a loja do Billy e o restaurante da Khady, são estabelecimentos geridos por senegaleses nas intermediações da praça central da cidade e que se tornam pontos de encontro, de sociabilidade e porque não de refúgio nesse novo lugar que se mostra muitas vezes hostil. Esse espaço senegalês, encravado no centro da cidade que se orgulha de sua migração italiana, tem sido ponto de muitos encontros com meus colaboradores do *Sabar Africa*.

Em uma dessas ocasiões me desloquei até Caxias do Sul para acompanhar o grupo que iria se apresentar em um famoso festival da cidade – o *Mississippi Delta Blues Festival* – o qual reúne artistas nacionais e internacionais, assim como músicos locais. Fazia algumas semanas que eu vinha recebendo vídeos de ensaios do *Sabar Africa*, que se preparava para essa apresentação. Causava estranhamento o fato de que o nome do grupo não constava em nenhum cartaz de divulgação ou lista de atrações do evento, porém meus colaboradores garantiam que tocariam nas três noites do festival. Cheguei à rodoviária de Caxias do Sul e de lá caminhei até a barbearia de Demba que me cumprimentou e continuou a cortar o cabelo de um cliente. Um aparelho de som reproduzia as músicas do cantor norte-americano, filho de pais senegaleses, Akon. Então me perguntou se eu havia vindo para o show à noite. Respondi assertivamente. Demba estudou Letras e Ciências Humanas na Universidade Cheikh Anta Diop de Dakar e usa

esse capital cultural no agenciamento dos interesses da comunidade senegalesa, promovendo eventos culturais em parceria com a comunidade afro-brasileira da cidade.

A algumas quadras daí, em frente à praça central da cidade, fica a loja do Billy, que fornece os mais variados serviços desde o comércio de roupas e acessórios até ligações internacionais. Billy é também o presidente da Associação dos Senegaleses de Caxias do Sul e por esse mesmo motivo não é incomum encontrá-lo ajudando imigrantes com sua documentação ou prestando-lhes alguma assistência. Na loja, sempre movimentada, um televisor transmitia online a programação de uma emissora de TV do Senegal. Naquele dia Billy auxiliava Khady, proprietária do restaurante de gastronomia senegalesa ao lado, que havia recebido uma advertência "por uso indevido" das dependências do condomínio.

Segui então para a praça central onde um dos meus colaboradores, o senegalês Adames, vende suas esculturas em madeira. Após nos cumprimentarmos ele me falou que estava indo para o festival para expor seus produtos que seriam vendidos à noite. O evento abriu suas portas para o comércio local e Adames e outros senegaleses iriam vender seus produtos por lá, entre eles esculturas, quadros, roupas e tecidos. Com a partida de Adames segui ao encontro dos ganeses Mustapha e Sulemana.

O apartamento, bastante amplo, localiza-se na quadra ao lado da praça e nele moram os quatro ganeses que vivem na cidade. Naquele dia apenas Mustapha estava em casa, havia sofrido um acidente de trabalho e por isso ficaria afastado do mesmo por algum tempo. Perguntei a ele quais eram as expectativas para o show. Falou que eram boas, mas alguns integrantes do grupo não iriam poder estar presentes porque, como se tratava de uma quinta-feira, eles estavam trabalhando. Sulemana, no entanto, iria participar pois conseguiu mudar seus horários de trabalho. A presença de Sulemana se mostrava indispensável segundo a fala de Mustapha. Essa importância talvez esteja relacionada com a trajetória de Sulemana como percussionista em Gana, já que nem todos os integrantes do grupo compartilham dessa experiência, o que talvez explique o esforço dele em modificar seus horários de trabalho.

O *Sabar*[3] *Africa* é um grupo de percussão associado ao complexo cultural *Mande*[4], marcado pelo uso dos tambores *djembe* e *Dundun.* Em seu repertório incorporam tanto toques e danças tradicionais de Gana e Senegal – vide as experiências múltiplas que compõem o grupo – quanto músicas do pop africano. Desde que o conheci em Porto Alegre e passei a acompanhá-lo, percebi que o grupo não mantinha uma formação fixa. Ela variava de 5 a 7 integrantes, e alguns deles acumulavam as funções de percussionista, dançarino e cantor. Em certas ocasiões, percebia integrantes novos e que outros já não estavam mais presentes. Fui percebendo que

talvez essa flexibilidade estivesse relacionada justamente com a disponibilidade dos integrantes que eventualmente precisavam abdicar de compromissos do grupo devido ao seu horário de trabalho e também pelo próprio fluxo contínuo de idas e vindas de pessoas no contexto migratório.

O grupo aguardava junto aos seus instrumentos sem saber ao certo onde e quando tocaria. Sulemana acabara de chegar vindo direto de seu trabalho. Ao buscarem informações com a organização do evento descobriram que tocariam em meio ao público em uma espécie de intervenção entre os shows. A equipe do evento deslocou algumas cadeiras para os percussionistas sentarem e uma caixa de som com apenas um microfone. Demba segurava um panfleto que continha a programação do festival. Ele então me perguntou: "Você sabe o porquê de o nome do nosso grupo não constar nessa lista?" Essa pergunta me pegou de surpresa, pois foi um dos questionamentos que vinha me fazendo durante os últimos dias. Respondi que não. Demba me explicou que isso se deve porque eles não receberiam o mesmo pagamento que os outros grupos contratados para o festival. Se o nome deles constasse no panfleto, isso daria margem para um processo judicial. Demba estava ciente de que, apesar de ser uma oportunidade de visibilidade em um importante festival da cidade, eles estavam sendo tratados de forma assimétrica sendo remunerados de forma desigual. De fato, além do pagamento díspar e da forma improvisada como foram tratados, o *Sabar Africa* não obteve boas condições técnicas de palco nem de visibilidade. Quantas experiências nesse sentido vão sendo acumuladas pelo grupo?



Foto 1: *Sabar Africa* na primeira noite do 11º *Mississípi Delta Blues Festival*. Da esquerda para a direita – Mustapha Birane (pai), Abdul, Tonico, Mustapha, Adames, Billy, Sulemana, Demba e Gabriel (foto do autor).

Perguntava-me o que a performance do *Sabar Africa* simbolizava nesse contexto e como ela era vista pelo público, pelos organizadores do evento e pelos próprios músicos. Estaria ela sendo tratada e percebida como algo exótico dentro desse festival de blues? Sendo articulada em prol de afirmar um multiculturalismo tanto do evento como da cidade? Apesar de se valer de certa autenticidade – o grupo "não é moderno" –, Demba parece procurar se afastar desse suposto exotismo com que são percebidos falando das experiências e interações no *Sabar Africa*, entre senegaleses, ganeses e brasileiros, assim como do caráter institucional do grupo aproveitando a visibilidade do festival.

Enquanto Sulemana dava os primeiros toques em seu *djembe* convidando os demais percussionistas, o público já havia formado um grande círculo ao redor deles. Alguns sentados, outros em pé. Posicionei-me de forma estratégica, pois queria registrar a performance. As frases rítmicas de pergunta e resposta que haviam sido ensaiadas deram lugar à polirritmia. Mustapha então largou o seu tambor para dançar no centro do círculo, sendo recebido com palmas e satisfação pelo público. Ao retornar para o seu instrumento, foi a vez de Abdul ocupar esse espaço, sendo substituído por Tonico de Ogum, quem desenvolve um trabalho de educação musical nas escolas de Caxias do Sul por meio da música afro-brasileira e instrumentos construídos com sucata. O público deixara de lado, por um tempo, as *blue notes* e solos de guitarra para deixar-se tocar pelo universo da percussão e dança africana. Convidada por Abdul, uma mulher arriscava alguns passos de dança. No entanto, não se tratava apenas de estranhamento, parte do público de fato conhecia o *Sabar Africa* e fazia questão de demonstrar isso, cantando as músicas junto ao grupo.

Mais tarde Mustapha me revelaria que havia gostado muito do show pela quantidade de pessoas, mas relatou-me que o grupo precisava ensaiar mais porque alguns não estão conseguindo "tocar certo". Mustapha me relatou que alguns integrantes só começaram a aprender e tocar percussão agora e que "eles têm que manter o mesmo ritmo sem mudar, mas eles querem improvisar e se perdem". Perguntei a ele então o porquê de alguns imigrantes se interessarem por música quando estão fora de seus países. Ele me respondeu que isso acontece "porque eles querem mostrar a cultura deles. Porque lá em Gana se ele quer aprender ele vai ser mandado, porque tem muita pessoa que toca então ele vai ter que vir antes, limpar a sala e depois ensinam ele. Lá fora não tem ninguém". A fala de Mustapha nos sugere que talvez a situação de imigrante em uma cultura distante da sua lhe forneça uma maior liberdade para experimentar algo novo, como fazer música, sem grandes exigências e cobranças já que, como Mustapha lembrou, "o público não percebe quando está errado", porém isso não quer dizer que

não surjam tensões com os integrantes mais experientes dentro do grupo. Apesar da relação de proximidade e amizade com eles, permaneço de certa forma sendo percebido como uma pessoa de fora para a qual se pode eventualmente relatar esses problemas sem a preocupação de que isso possa geral um mal-estar interno no grupo.



Foto 2: *Sabar Africa* na segunda noite do 11º *Mississippi Delta Blues Festival*. Da esquerda para a direita: Mustapha, Mustapha Birane (pai), Gabriel e Adames (foto de Gustavo Faraco).

Não estive presente nas apresentações posteriores do *Sabar Africa* no referido festival, no entanto, nos dias que se seguiram, os registros das mesmas já começavam a chegar via aplicativos de mensagens instantâneas em meu celular, me mantendo conectado a eles por meio desse fazer musical. Mas não são só os vídeos do grupo que circulam pelos meios de comunicação virtual desses sujeitos. A experiência musical de outros imigrantes pelo globo, seus conterrâneos, vizinhos e parentes, através de registros de performances ou vídeo clipes, também é compartilhada e comentada mantendo-os conectados musicalmente.

A relevância do engajamento com o fazer musical em um contexto de mobilidade e distanciamento de seu país natal parece estar em sua capacidade de fornecer um amparo social e cultural que propicia um senso de comunidade e pertencimento. Stokes (2011) lembra que a música é, em muitos contextos migrantes, um meio particularmente importante de construir um lar e imaginar um futuro. Segundo Guijarro (2016), o âmbito da migração e as hostilidades enfrentadas nesse novo contexto social aumentam consequentemente um desejo e busca de um engajamento espiritual e pertencimento à comunidade ao passo que sujeitos que não possuíam uma ligação mais íntima com determinada religião, ou com a música como no caso de alguns integrantes do *Sabar Africa*, acabam, nesse novo lugar, sendo atraídos por ela devido à sua força

coesiva e emocional. Nesse sentido que Toynbee e Dueck (2011, p. 22) abordam a relação da música na conformação de imaginários sociais que surgem quando pessoas, em grande parte desconhecidas umas das outras, passam a compartilhar um senso de afiliação.

Essa experiência etnográfica oferece uma reflexão inicial sobre os constrangimentos que afetam os fazeres musicais de imigrantes africanos no Rio Grande do Sul onde senegaleses e ganeses, que se encontram na mobilidade, organizam e se engajam no fazer musical potencializando seus diferentes capitais musicais, buscando diferentes objetivos e se relacionando de diferentes maneiras com esse fazer. Ela nos permite começar a pensar como esses sujeitos constroem suas vidas e seus projetos musicais nesse novo lugar, projetos esses que podem ser continuações de projetos que foram interrompidos pela escolha de migrar ou frutos desse mesmo processo, e o enfrentamento não só de uma rotina árdua de trabalho, mas também das assimetrias e hostilidades depositadas sobre seu *status* de imigrante. Ela também nos permite perceber como esses sujeitos se mantêm conectados musicalmente com familiares e amigos distantes por meio do compartilhamento dos registros de suas experiências musicais e das experiencias de outros imigrantes não fazendo mais sentido falarmos sobre migrantes como indivíduos desenraizados, mas sim como sujeitos transnacionais (SCHILLER; BASCH; BLANC-SZANTON, 1992, p. 1) que mantêm múltiplas relações familiares, econômicas, sociais e musicais em campos sociais que perpassam fronteiras geográficas, políticas e culturais.

Referências bibliográficas

BRIGNOL, L. D. Senegaleses na mídia: representações de novos fluxos migratórios para o Rio Grande do Sul. *ALAIC – Revista latino-americana de ciencias de la comunicación*, ano 12, v. 12, n. 22, p. 70-81, enero/junio 2015.

CARDOSO, R. Aventuras de antropólogos em campo ou como escapar das armadilhas do método. In: CARDOSO, R. (Org.). *A Aventura Antropológica*: teoria e pesquisa. São Paulo: Paz e Terra, 1986. p. 85-105.

CHARRY, E. *Mande Music.* Chicago: University of Chicago Press, 2000.

GIBERT, M. P. Transnational Ties and Local Involvement: North African Musicians In and Beyond London. *Music and Arts in Action*, v. 3, n. 3, p. 92-115, 2011.

GUIJARRO, E. M. Transnational Baye-fallism: Transformation of a Sufi Heterodoxy through Diasporic Circulation. *African Diaspora*, v. 9, p. 77-99, 2016.

MATTOS, A. L. Racismo e xenofobia no Brasil: análise dos instrumentos jurídicos de proteção ao imigrante negro. 75f. Monografia (Graduação em Direito), Departamento de Direito, Universidade Federal de Santa Maria, 2016.

SCHILLER, N. G.; BASCH, L.; BLANC-SZANTON, C. Transnationalism: a new analytic framework for understanding migration. *ANNALS*. The New York Academy of Sciences, 1992.

SEEGER, A. Etnografia da música. *Cadernos de Campo*, São Paulo, n. 17, p. 237-260, 2008.

STOKES, M. Migrant/migrating music and the Mediterranean. In: TOYNBEE, J.; DUECK, B. (Orgs.). *Migrating music*. Londres: Routledge, 2011. p. 21-37.

TANG, P. *Masters of the Sabar:* Wolof Griot Percussionists of Senegal. Philadelphia: Temple University Press, 2007.

TEDESCO, J. C.; KLEIDERMACHER, G. (Orgs.). *A imigração senegalesa no Brasil e na Argentina: múltiplos olhares*. Porto Alegre: EST Edições, 2017.

TITON, J. T. Knowing fieldwork. In: BARZ, G.; COOLEY, T. J. (Orgs.). *Shadows in the field:* new perspectives for fieldwork in ethnomusicology. 2. ed. Oxford University Press, 2008. p. 25-41.

TOYNBEE, J; DUECK, B. (Orgs.). *Migrating music*. Londres: Routledge, 2011.

Notas

[1] Para uma discussão recente ver, por exemplo, MATTOS (2016).

[2] Dentre eles: a crise financeira de 2008 e o crescimento socioeconômico brasileiro até 2015 (ZAMBERLAN, apud BRIGNOL, 2015, p. 73), ao que se somou a realização da Copa do Mundo no Brasil em 2014, além do recente cenário de mobilidade global que se agravara também em função da crise de refugiados na Europa e o estigma depositado sobre alguns grupos de imigrantes, como os muçulmanos (GIBERT, 2011, p. 94). Também na imigração em si, que endureceu as políticas migratórias de países historicamente receptores desses fluxos, colocando a América Latina no mapa das migrações e "alimentando a já denominada migração sul-sul do mundo" (TEDESCO; KLEIDERMACHER, 2017, p. 14).

[3] O termo *Sabar* refere-se à tradição percussiva dos *grios* da etnia *wolof* do Senegal (TANG, 2007, p. 1), porém é usado aqui, segundo meus colaboradores, como um sinônimo de percussão.

[4] A palavra *Mande,* ou *Mali,* tem origem no grande império do Mali estabelecido no início do século XIII, que se espalhou por toda a África Ocidental assimilando culturas locais e disseminando a sua. Seus descendentes hoje compõem partes significantes das populações de muitos países da África Ocidental (CHARRY, 2000).

Adelmo Arcoverde e o ensino da viola nordestina instrumental de Recife

Laís de Assis Valeriano
Universidade Federal da Paraíba
lais_deassis@hotmail.com

Resumo: O presente artigo é um recorte da minha dissertação de mestrado, já concluído em 2018, sobre a utilização da viola de dez cordas nordestina no âmbito da música instrumental de Recife. Objetiva-se por meio deste, compreender e descrever os processos de ensino aprendizagem da viola nordestina, considerando sua representatividade cultural e sua inserção em um cenário urbano e, especialmente, da música instrumental. Para este estudo de caso, foi escolhido como protagonista social o violeiro Adelmo Arcoverde, professor e compositor de destaque na capital pernambucana e que possui uma vasta produção composicional para a viola nordestina instrumental. O violeiro é o precursor das atividades pedagógicas relacionadas ao instrumento, sendo o primeiro professor de viola de dez cordas do Conservatório Pernambucano de Música, que até então, é a única instituição de Recife que oferece aulas de viola. Para discutir esse processo de transmissão sob um enfoque etnomusicológico, as negociações entre o local/global, oral/escrito, o artigo traz para a discussão as perspectivas de autores como Martin Clayton (2003), buscando ainda, estudos de Ivan Vilela (2013) e Roberto Correa (2014), importantes pesquisadores sobre a viola de dez cordas brasileira. Para investigação e recolha de dados, foram realizadas, preliminarmente, às pesquisas bibliográficas e de campo, seguindo das observações nas aulas e ensaios do violeiro, coletando entrevistas do mesmo e de pessoas envolvidas na atividade. A observação também levou em conta minha experiência como aluna do violeiro Adelmo Arcoverde.
Palavras-chave: Viola nordestina. Transmissão. Adelmo Arcoverde.

Abstract: This article is a cross – section of my master's dissertation, in 2018, on the use of the viola ten – string northeastern in the scope of instrumental music in Recife. The purpose of this course is to understand and describe the learning processes of viola northeastern, considering its cultural representation and its presentation in an urban setting and especially instrumental music. For this case study, was chosen as the social protagonist of the viola player Adelmo Arcoverde, a prominent teacher and composer in the capital of Pernambuco and who has a compositional versicative production for an instrumental northeastern viola. The viola player is the precursor of the pedagogical activities related to the instrument, being the first violin teacher of the Pernambuco Conservatory of Music, which is now an institution in Recife that offers viola lessons. This is a process of transmission on an ethnomusicological approach, such as the relations between local / global, oral / written, the article brings to a discussion as perspectives of authors such as Martin Clayton (2003), still searching for studies by Ivan Vilela (2013) and Robert Correa (2014), leading researchers on the Brazilian viola ten-string. The research and data collection were preliminary, such as bibliographical and field research, orientation of observations in classes and essays of the viola player, collecting the interviews of the same and the people involved in the activity. A commentary also took my experience as a pupil of viola player Adelmo Arcoverde.

Keywords: Viola ten-string northeastern. Teach. Adelmo Arcoverde.

1. Introdução

Por ser um instrumento bastante relacionado com as tradições orais, a viola de dez cordas consegue expressar profundamente, por meio de seu toque, a arte híbrida do povo rural, elemento de caracterização das manifestações musicais do homem do campo, que se compõem

por aspectos culturais diferentes em todo o país. Desse modo, torna-se evidente a associação entre a sonoridade da viola e a região de onde veio. “A primeira escuta é uma escuta de vozes [...] vozes é o que especifica a identidade do som produzido” (CLAYTON, apud IHDE, 1976, p. 117). A viola de dez cordas possui variações quando a observamos sob uma perspectiva voltada para a organologia. As maneiras diferenciadas de uso das técnicas de execução, por exemplo, apontam singularidades que podem ser analisadas sob o viés da investigação etnomusicológica. Esta multiplicidade de formas com que a viola de dez cordas é utilizada, a torna conhecida, no contexto da cultura popular, por meio de diversas nomenclaturas. Entre as muitas formas de denominar esse instrumento, destacam-se: viola caipira, viola de cocho, viola de fandango, viola de buriti, viola de cabaça, viola de repente, viola nordestina, viola machete e viola dinâmica (CORRÊA, 2014).

No Nordeste brasileiro, a viola é comumente associada às localidades interioranas e à prática dos poetas repentistas, onde a mesma exerce a função de acompanhamento para as cantorias. O repente, também conhecido como cantoria de viola, é uma modalidade da poesia popular nordestina que incorpora o canto e o improviso, prática esta em que o instrumento tem sua maior representatividade no Nordeste. “É verdadeiramente o grande instrumento da cantoria sertaneja. Violeiro é sinônimo de cantador” (CASCUDO, 2012, p. 721). Além da viola de dez cordas na sua construção mais comum (figura 1), a denominada viola dinâmica (figura 2), também conhecida como viola sete bocas, é bastante utilizada pelos repentistas nordestinos. Esta variação da viola de dez cordas possui diferenciações em relação às demais no que se refere à sua estrutura organológica, trazendo recursos que modificam seu timbre.

É comum, para a maioria dos violeiros, a aprendizagem informal, concebida de maneira intuitiva:

> A não existência de uma metodologia sistematizada para o ensino da viola fez que cada violeiro desenvolvesse uma maneira muito própria de tocar. Assim, a diversidade de toques que soa hoje pelo país é imensa. A partir de uma singularidade criou-se uma pluralidade (VILELA, 2013, p. 54).

Singularidade no sentido da aprendizagem aural, vivenciada dentro da perspectiva da transmissão oral e pluralidade, no sentindo coletivo, o que foi transmitido e possui significação conjunta, como por exemplo, os diferentes ponteados da viola caipira. No entanto, “sistematizar”, organizar o ensino da viola no Brasil, ainda é um desafio pertinente. Atender o tipo de viola, de tal região, sensibilizar a tradição que envolve o universo do instrumento. Há alguns violeiros que atentam para essa área pedagógica, lançando seus próprios métodos de

aprendizagem da viola de dez cordas, como é o caso de Roberto Corrêa, em seu já citado livro e também no método *A arte de pontear viola* (2000), que descreve o instrumento nos seus contextos tradicionais, trazendo informações sobre técnicas de execuções, além de acompanhar o CD com exemplos musicais contidos no livro. Esse segmento da viola na área do ensino tende a se "institucionalizar" e se consolidar com o passar dos anos, através de violeiros ligados às instituições musicais de ensino e às universidades, sendo exemplo disso o caso de Ivan Vilela, na Universidade de São Paulo.

Diante disso, este artigo descreve uma maneira de transmissão da viola de dez cordas, desenvolvida ao longo da experiência empírica pelo violeiro Adelmo Arcoverde (figura 3). Uma reflexão sobre sua assimilação enquanto um instrumento inserido no universo tradicional nordestino, mas que tende a adentrar em outros segmentos sociais, como exemplo o curso no Conservatório Pernambucano de Música.

2. Adelmo Arcoverde: viola com sotaque nordestino

Adelmo Arcoverde nasceu em 31 de julho de 1955, na cidade de Serra Talhada, sertão pernambucano. Aos oito anos de idade, mudou-se com sua família para o município de Nazaré da Mata, localizado na zona da mata norte de Pernambuco. Lugar de efervescência cultural, a região é conhecida pela forte tradição rural, pelo maracatu de baque solto, além de outros folguedos tradicionais como os bois e cirandas que são realizados, principalmente, para o período carnavalesco que, por sua vez, é animado também pelas orquestras de frevo de rua.

Durante a infância e adolescência, em Nazaré da Mata, Adelmo recebeu as primeiras influências musicais vindas do seu avô, que tocava sanfona de oito baixos. Além disto, é importante destacar o costume de sua família de sempre escutar cantoria de repente nas programações das rádios locais. Assim como outras cidades da região da zona da mata norte pernambucana – como Goiana, Carpina e Paudalho – o município de Nazaré da Mata manteve uma farta produção no que se refere às bandas sinfônicas e fanfarras. Ao longo de sua vida como violeiro instrumentista, integrou importantes grupos musicais pernambucanos, foi ganhador de festivais como compositor e tem dois discos lançados. Um dos grupos musicais de maior destaque de sua carreira foi a Orquestra de Cordas Dedilhadas de Pernambuco, fundada em meados de 1980 pelo maestro Cussy de Almeida.

Adelmo Arcoverde afirma que seu aprendizado de viola aconteceu através de uma formação aural, longe dos muros de uma instituição de ensino. Esta aprendizagem foi dada escutando e interpretando as sonoridades da viola. Do mesmo modo, adquiriu as noções de

violão e de guitarra elétrica. Considerando sua experiência com esses instrumentos, a passagem para a viola de dez cordas foi facilitada devido ao fato de esta ser um instrumento também de cordas dedilhadas. O hábito, na infância, de ter de escutar os cantadores repentistas na rádio e o contato com seu avô que tocava sanfona de oito baixos são vivências que influenciaram seu aprendizado com a viola.

Desse modo, toda sua experiência pedagógica foi construída de forma empírica, estando imerso em uma troca de experiências musicais que, sendo dada no contexto da produção musical regional, contribuiu para a criação de um modo de ensino da viola nordestina em Recife. Em 2008, foi inaugurado o curso de viola de dez cordas e, posteriormente, no ano de 2013, o curso em nível técnico de viola de dez cordas no mesmo conservatório, Pernambucano de Música, tendo Adelmo Arcoverde como o primeiro professor do curso.

3. Ensino da viola nordestina

A melodia que o cantador faz durante as improvisações, recria-se na viola de forma essencialmente instrumental, de modo que contextualiza o aluno quanto à compreensão das formas, acompanhamentos, gêneros e métricas das cantorias do repente. Estes conhecimentos não são mais transmitidos apenas oralmente, mas também com o auxílio das transcrições de partitura, com influências sonoras tiradas de várias modalidades da cantoria, a exemplo do gabinete, mourão, galope à beira-mar, entre outros.

Em entrevista cedida para a dissertação de Andrea Carneiro (2002), Adelmo explica sobre a confecção de uma apostila para viola nordestina:

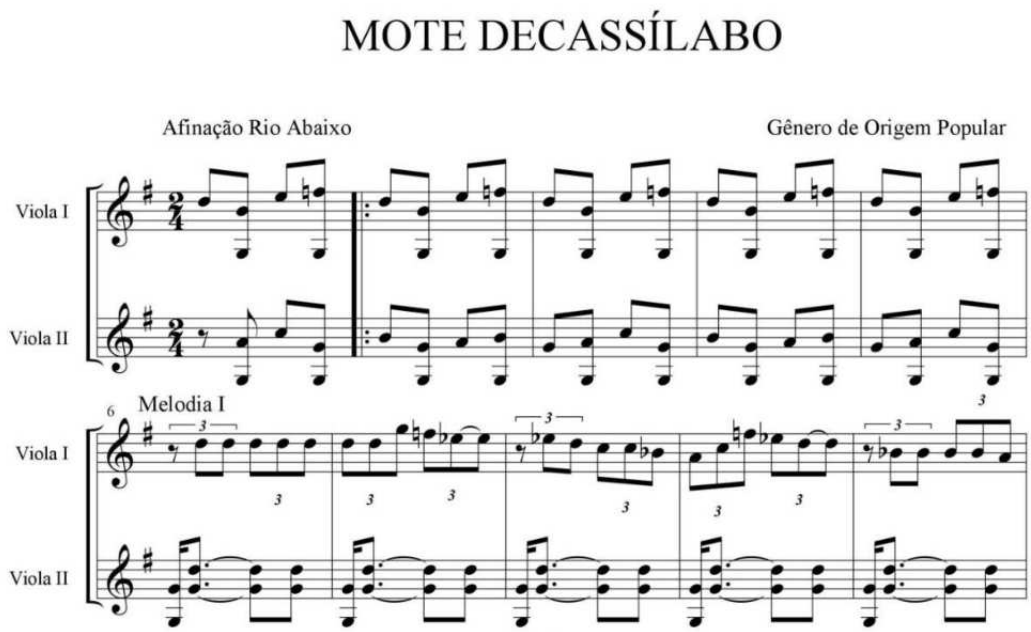
> Esses são estilos que eu copiei dos violeiros repentistas, eu gravei tudo para a partitura de vários estilos nossos aqui [...] comecei a escrever os estilos [...] é um estilo de cantoria, aí eu fiz para duas violas [...] uma hora uma lá fazendo o acompanhamento e a outra solando [...] isso aqui seria o material do meu método [...] esse Baião [...] do Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira [...] "O Ovo", de Hermeto (ibidem, p. 70).

Desde 2009 sou aluna do curso de viola de dez cordas do Conservatório Pernambucano de Música, através dessa experiência, pude acompanhar a forma de transmissão do violeiro. A apostila foi desenvolvida ao longo de suas experiências empíricas com o ensino da viola nordestina. Pelo aumento da procura de aprendizagem do instrumento, Adelmo sentiu a necessidade de organizar didaticamente este seu conhecimento empírico, atentando para além do estudo técnico-instrumental, dando atenção às particularidades culturais que envolvem o instrumento, abordando não apenas o modo de se tocar viola dentro do universo da cantoria de

repente, mas, a inserção das outras manifestações culturais nordestinas, como o maracatu e o frevo.

Durante a pesquisa, tive acesso ao plano de curso de viola de dez cordas do Conservatório Pernambucano de Música. A partir das informações deste plano, da minha vivência como aluna e através dos depoimentos do professor violeiro, observa-se que o curso se inicia, primeiramente, com os estudos das escalas modais, estas defendidas por Adelmo como características fundamentais da música nordestina (essas escalas são encontradas em sua apostila). A partir disso, Adelmo confeccionou uma apostila que traz as transcrições das cantorias de repente organizadas em arranjos para duas violas. Enquanto uma viola faz a melodia, a outra faz o acompanhamento. Em seguida, as funções se invertem.

Exemplo de cantoria: Mote decassílabo, transcrição por Adelmo Arcoverde.



Nesse processo, leitura, escuta e imagem estão interagindo na transmissão. A partitura passa a ser um ponto de partida com o intuito de organizar o caminho a ser traçado durante a aprendizagem, uma forma de visualizar este caminho. Posteriormente, coma repetição, o estudante acaba decorando a cantoria, então aí começa a próxima etapa, o estímulo a improvisação e "organicidade" da execução, incorporando técnicas e expressões que não estão escritas na partitura, mas que são adquiridas de forma intuitiva.

Outro fato notável é a utilização da afinação Rio Abaixo como indicação de execução. Adelmo se torna o pioneiro em utilizar este tipo de afinação para a viola nordestina, já que não se é habitual dentro do contexto da cantoria de repente.

O material didático confeccionado pelo violeiro traz em sua primeira parte, uma breve explicação sobre a assimilação da viola no nordeste. Comenta sobre as semelhanças e fusões das culturas árabe, cigana, judia e hindu que, segundo ele, possuem semelhanças com a prática do aboio, devido ao aspecto melismático. Explica ainda a utilização da nota pedal ou corda de recitação, que, para Adelmo, é a base da inspiração tanto de versos (para os cantadores) quanto da improvisação instrumental.

A outra parte da apostila segue com o estudo das escalas modais (mixolídio, lídio, dórico etc.) na partitura, incluindo exercícios de repetição. Em seguida, o violeiro propõe exercícios de variações rítmicas da nota pedal, exemplificando a aplicação destes modos no repente e no baião. Por último, propõe a execução das cantorias através do acompanhamento e dos solos. Algumas de suas composições também são incluídas no programa de ensino de Adelmo Arcoverde. Estas peças, no entanto, o violeiro tende a não escrever em partitura deixando-as arquivadas em equipamentos de gravação, na memória, ou ainda transmitindo para seus alunos de viola. Neste processo, o violeiro explica minunciosamente cada trecho de sua composição, tanto na parte técnica, quanto na sua parte simbólica, ou seja, qual significado simbólico está presente na sua música. Como, por exemplo, a composição para viola solo *"A peleja da pedinte contra o anjo da morte"*, música esta na qual Adelmo descreve uma história de cordel recriando uma ilustração sonora. Assim, é desenvolvida uma maneira muito peculiar de execução de suas peças.

3.1. O grupo "Bando de Violas"

Em 2016, Adelmo Arcoverde criou o grupo Bando de Violas (figura 4), formado por seus alunos e ex alunos de viola de dez cordas. Grupo que surgiu com o intuito de trabalhar a linguagem do instrumento de forma conjunta, com arranjos pensados para a formação. Além do cunho pedagógico, propõe aos alunos – que se encontram em diferentes níveis de aprendizagem do instrumento – a vivência da prática musical em conjunto.

O grupo, inicialmente, foi formado por quatro violeiros e um violão de doze cordas. Posteriormente, o grupo ganhou mais integrantes, sendo formado, então, por seis violas e um violão de doze cordas. Os arranjos são escritos, em sua maioria, pelo próprio Adelmo. Estes são divididos para quatro violas. Além da preocupação timbrística, os arranjos propõem atender, pedagogicamente, aos diferentes níveis dos alunos: enquanto os iniciantes tocam trechos de baixa dificuldade, os mais avançados executam trechos mais difíceis, equilibrando, assim, a técnica do conjunto. Segundo Adelmo, o Bando de Violas é o primeiro grupo de violas do

Nordeste. “A pretensão é que cada vez mais o grupo tenha novos integrantes” (entrevista cedida para este trabalho). Uma crítica que o violeiro faz, é que, nas outras regiões do Brasil, existem inúmeras orquestras de viola caipira, enquanto que, no Nordeste, o cenário é completamente diferente, tornando dificultosa a produção e manutenção desses grupos.

O repertório do grupo traz desde a diversidade da música tradicional pernambucana, até peças eruditas do século XV, todas de maneira instrumental. O nome do grupo faz alusão ao lendário “bando de Lampião”, figura de representatividade e resistência nordestina. Os arranjos são trabalhados, preliminarmente, de forma individual, onde o professor discute questões interpretativas que caminham para além da escrita na partitura. Depois disso, os integrantes seguem para o ensaio coletivo, dirigidos pelo próprio professor.

4. Considerações finais

O trabalho que Adelmo Arcoverde fez e faz através da viola de dez cordas e sua atenção quanto ao ensino-aprendizagem, engrandece e incentiva as práticas instrumentais, desenvolvendo sua experiência com a viola foi adquirida de forma empírica. Desde a criação do curso na modalidade técnico-profissional no Conservatório Pernambucano de Música, em 2013, três alunos concluíram a formação. Eduardo Buarque, em 2015, Paulo Matricó, em 2017 e Laís de Assis, também em 2017. Muitos alunos já passaram pelo curso, porém sem concluir. Em entrevista cedida para este trabalho, Adelmo Arcoverde comenta que ainda há pouca procura pelo curso, por causa da pouca divulgação sobre o instrumento e suas possibilidades, mas que, apesar disso, nos últimos anos, seus alunos e ex-alunos têm contribuído bastante com produções acerca da viola, seja como instrumentistas, seja como professores ou pesquisadores.

A partir dos dados trazidos, o artigo procurou gerar uma reflexão sobre as construções se relações da viola de dez cordas dentro deste limiar entre o tradicional e o moderno, sendo possível detectar alguns elementos que contribuem para a construção do seu sentido quanto à localidade, à identidade e ao ensino-aprendizagem que a envolve.

5. Referências bibliográficas

BARZA, S. N. Conservatório Pernambucano de Música – 85 ANOS: uma apreciação. Recife: CEPE, 2015.

BLACKING, J. *How musical is man?* 2. ed. Washington: University of Washington Press, 1974.

CARNEIRO, A. Viola – do sertão para as salas de concerto: a visão de quatro violeiros. 216f. Dissertação (Mestrado em Música), Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2002.

CASCUDO, L. Câmara. Dicionário do folclore brasileiro. 12. ed. São Paulo: Global Editora, 2012.

CLAYTON, M.; HEBERT, T.; MIDDLETON, R. *The cultural study of music:* a critical introduction. New York: Psychology Press, 2003.

CORRÊA, R. N. Viola caipira: das práticas populares à escritura da arte. 2014. 285 f. Tese (Doutorado em Musicologia), Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

COUTINHO FILHO, F. *Violas e repentes:* repentes populares, em prosa e verso – pesquisas folclóricas no nordeste brasileiro. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora Leitura S/A, 1972.

TAUBKIN, M. *Violeiros do Brasil.* São Paulo: Editora Myriam Taubkin, 2008. (Série Projeto Memória Brasileira)

VILELA, I. *Cantando a própria história:* música caipira e enraizamento. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013.

Anexos: Imagens



Figura 1: Viola de dez cordas comum.



Figura 2: Viola dinâmica.



Figura 3: Adelmo Arcoverde com viola dinâmica, 2016. Fonte: Arquivo pessoal.



Figura 4: Grupo Bando de Violas, apresentação no Conservatório Pernambucano de Música em dezembro de 2015. Integrantes, da esquerda para direita: Paulo Matricó, Fernando Arroyo, Igor Sá, Adelmo Arcoverde, Laís de Assis e Eduardo Buarque (foto de Fred Pereira)

Tudo que fica da infância ou o carnaval do bloco Pirulito

Laurisabel Maria de Ana da Silva
Universidade Federal da Bahia
silvalaurisabel@gmail.com

Laila Andresa Cavalcante Rosa
Universidade Federal da Bahia
lailarosamusica@gmail.com

Resumo: O presente trabalho, um recorte de pesquisa de doutorado ainda em andamento, se propõe a, através de memórias musicais e corporais trazidas da minha infância conectadas ao carnaval do Nordeste de Amaralina, construir uma discussão sobre possibilidades de ocupação de espaços geográficos e espacialidades (SANTOS, 1982), tecendo paralelos com alguns conceitos como o de bairro (LECIONE, 2008) e de gêneros musicais tais como o galope, utilizando o histórico do bairro e uma descrição de um desfile do bloco Pirulito, o mais antigo dos festejos do bairro.
Palavras-chave: Etnomusicologia. Cidade. Bairro. Carnaval. Música negra na diáspora.

Everything that Comes From the Childhood or the Carnival of the Bloco Pirulito

Abstract: The present work is a clipping of doctoral research still in progress and proposes to construct a discussion about some concept as neighbourhood (LECIONE, 2008) and geographical space and its occupation (SANTOS, 1982) through musical and corporal memories that belongs to my childhood linked with Nordeste of Amaralina's carnival. To do so, I connect definitions of the term "neighbourhood" found in dictionaries, musical genre as "galope", the history of this neighbourhood and a description of a parade of the "bloco" Pirulito, the oldest of this carnival.
Keywords: Ethnomusicology. City. Neighbourhood. Carnival. Black music in the diaspora.

1. Introdução

São infâncias diversas as vividas nos diferentes espaços dentro de uma cidade, muito embora sejam vistas de maneira homogênea em alguns momentos pelo senso comum; para melhoria dessa percepção, elas – as infâncias – podem ser pensadas em torno das mais diversas definições (LECIONE, 2008). A minha, a de uma criança nascida, crescida e educada no Nordeste de Amaralina, bairro popular e marginalizado – em algumas ocasiões – de Salvador foi particular àquele universo. Eu ainda pude brincar nas ruas que tinham menor tráfego de veículos e que permitiam às mães "ficarem de olho" nas/os filhas/os delas e nas/os das outras, afinal a solidariedade é uma das características da subalternidade, como bem disse em uma ocasião Laila Rosa (2018).

Devo me reconhecer meio fora de órbita, fora de lugar, porém totalmente inserida. Isso porque, além de tudo, mesmo dentro de cada bairro existem localidades que caminham de maneira diferente umas das outras. Isso pode ser explicado, em certa medida através do conceito de Formação social e econômica (SANTOS, 1982) que auxilia na compreensão da constituição

de cada pedaço desses lugares, considerando suas peculiaridades. Isso não seria diferente no meu lugar e lugar de mais de quarenta e nove mil pessoas, segundo João Gabriel Rosa Vieira (2010) em levantamento para o Instituto CAENA. O que me levou a pensar se existiria um conceito de bairro no qual o Nordeste de Amaralina pudesse se encaixar, mesmo estando em uma cidade onde os bairros só foram delimitados oficialmente em 2017. Essa busca, contudo, não pode ignorar que "o conceito se modifica, se altera e se renova" (LECIONE, 2008, p. 111) e que, por esse motivo, talvez seja preciso construir um que encaixe essa localidade.

Nesse caminho encontrei definições em Aulete (1958, p. 607) para quem bairro é "cada uma das partes principais em que se divide uma cidade". Definição ratificada por Aurélio (2004) que acrescenta a definição de vila, aglomerado populacional que pode fazer parte desta mesma divisão. Neste sentido, apesar do caráter generalizante destas definições, o Nordeste poderia ser pensado da mesma maneira, ao menos em seus primeiros tempos, já que os primeiros registros de sua povoação dizem respeito às vilas formadas por pescadores que tinham relação com a colônia de pesca do Rio Vermelho (Associação de Moradores do Nordeste de Amaralina, 2014).

Ainda em busca de definições que possam auxiliar a compressão de como o espaço geográfico que abriga o bairro pode ser conceituado, trago a contribuição encontrada no Dicio, dicionário online da língua portuguesa que acrescenta à definição de bairro duas palavras: arrebaldes e a que me deixou "com uma pulga atrás da orelha": subúrbio. Perguntei-me se bairro e subúrbio podem de fato ser pensados como equivalentes e se esses dois adjetivos podem ser usados em referência ao Nordeste. Se pensadas seguindo os passos realizados por Costa (2013) para discutir territorialidades a partir dos trajetos feitos pelo tecnobrega na cidade de Belém, como certeza. E é nesta direção que vamos seguir então.

2. Mas, e que bairro é esse?

O Nordeste de Amaralina, assim como os bairros de Jurunas e Guamá em Belém, cresceu às "margens" da cidade de Salvador, quer geográfica quer socialmente, afastado do centro e abriga desde seu início população negra e pobre, inicialmente na figura de pescadores e suas famílias, como dito anteriormente. Este primeiro povoamento, datado do início do século XX, fazia parte do Loteamento Ubaranas que foi autorizado pela prefeitura da época (BRITO, 2013). Posteriormente, o bairro recebeu uma outra leva de moradoras/ores vindos dos bairros de Ondina e Barra, após o processo de desapropriação que possibilitou a abertura da atual Avenida Centenário. Maria das Dores de Ana da Silva vivenciou este processo. Ela e a família

compraram uma casa próxima ao final de linha de ônibus do bairro com o dinheiro que foi pago de indenização. “A casa da palmeira alta na frente?”, perguntam algumas pessoas quando falo dela. Ela ainda está lá. É a casa das lembranças da minha infância no bairro.

A essa casa se somaram tantas outras e hoje o bairro tem cerca de 15 mil domicílios – dessas ainda resistem algumas antigas casas do primeiro período de povoamento do bairro. A chefia está distribuída entre homens e mulheres quase igualitariamente – 52% homens, 48% mulheres, 88% negras/os – e essas pessoas vivem com a média de um salário mínimo por mês (VIEIRA, 2010). Não encontrei dados oficiais sobre o número de crianças, adolescentes e jovens morando ali. Porém, é certo que o crescimento e o desenvolvimento do bairro fizeram com que a maneira de se acomodar no espaço se modificasse e que se modificassem também as maneiras como as pessoas se apresentam, performatizam através dele, incluindo nessa questão o aumento do número e, consequentemente, da representatividade de crianças, adolescentes e jovens; também mudou a maneira como se vivem as infâncias no bairro. Um dos espaços onde se pode observar esse aspecto é o carnaval produzido no bairro: como se apresentam as músicas que se ouve por suas ruas durante todo o ano, a música que anima a festa pelas ruas do bairro e as infâncias que brincam nelas nesse período?

3. Mas, que carnaval é esse?

Os meses de fevereiro no bairro são povoados por diferentes músicas e práticas culturais desde o início de sua urbanização. Maria das Dores de Ana da Silva lembra que quando chegou à localidade na década de 1960 já havia o grito de carnaval na rua Gilberto Novis, conhecida como Ladeira do Nordeste, comandado por Gustavo, antigo morador do bairro que costumava organizar diversos eventos. Segundo ela “armava um palanque ali na ladeira. Era o grito de carnaval de Gustavo”.

As escolas de samba Diplomatas de Amaralina e Acadêmicos do Samba, criações de João Amaral e Hildebrando Conceição de Oliveira, respectivamente, também moradores do bairro, realizavam seus desfiles no Nordeste: “Ia até o final de linha, o povo cantando e dançando. Tinha o rei e a rainha e alguns figurantes. E era a pé. Não tinha carro, não tinha nada. Que eu me lembre, não tinha alegoria. Tinha era a bandeira, o estandarte da escola” (Maria das Dores de Ana da Silva). “A primeira coisa antes de a gente ir pra cidade era formar as escolas pra todo mundo ver.” (Hildebrando Conceição de Oliveira).

Após esse período, já na década de 1980, vieram as apresentações do Samba Riba e do Samba Elite. Ambas agremiações desfilavam pelas ruas dos bairros, músicos das batucadas

no chão, cantores nos carros de som e o bairro (quase) todo atrás. Eu lembro de mim criança, na porta de casa, sambando alegremente ao som desses dois blocos, vendo várias/os vizinhas/os de minha idade fazendo o mesmo. Percebia o sentido de comunidade fortalecido nestes momentos, como sinto hoje a cada término de carnaval no bairro, inclusive nas meninas e meninos que podiam ocupar as ruas do bairro onde moravam/moram dançando. Percepções que podem vir da identificação das/os moradoras/ores do bairro com os gêneros musicais executados durante a festa, comumente conectados à cultura afro-brasileira, e ameríndia (COSTA, 2013). Mas, e como este carnaval de escolas de samba, gritos e batucadas se transformou no carnaval de blocos e trios elétricos de hoje?

Como lembrei anteriormente, os festejos carnavalescos no bairro foram diminuindo de intensidade durante fins da década de 1980 e toda a década de 1990. Fazia falta ouvir as batucadas e suas canções, ver os foliões, dançar na porta de casa... Porém, como "não há mal que sempre dure, nem bem que nunca se acabe", como diria minha avó, a festa voltou a ganhar força no fim da primeira década de 2000, com a criação do bloco Pirulito. Seu criador, Marivaldo Nascimento Cruz, conhecido no bairro como Pixito, conta que a fundação do bloco se deu por demanda das pessoas que habitam a localidade. Mas disso falaremos melhor mais adiante.

A partir dessa época, a festa ganhou mais e mais adeptas/os e diversas agremiações carnavalescas trazendo diferentes estilos e gêneros em suas performances. Blocos como o Sedução do Samba, 100 Miséria, As Direitinhas, Os Tolhas e tantos outros hoje desfilam no bairro durante o período de carnaval.

Comecei a observar mais atentamente o carnaval do bairro em 2014, quando notei a chegada de microtrios onde antes predominavam batucadas, fanfarras e blocos de chão, como o Samba Riba e o Samba Elite, descritos na sessão anterior. Entre os anos de 2004 e 2017 o número de grupos participantes da festa saltou de um para 60.

Segundo dados coletados por mim, no ano de 2015 – ainda sem a oficialização dos festejos do bairro pela prefeitura da capital e a consequente transformação das ruas do bairro em circuito durante a realização do carnaval –, desfilaram 22 atrações durante oito dias, entre blocos com trio elétrico, batucadas e trios sem corda. No ano de 2018, referência para esta análise, 71 atrações desfilaram durante os sete dias de festa, segundo a programação oficial. Entre eles, ao menos quatro são blocos infantis: Pirulito, Balãozinho, Furacão Kids e Os Toalhinhas que escolheram diversos gêneros musicais para animar seu público. Para esta

reflexão selecionei como exemplo o mais antigo e o primeiro também a adotar o trio elétrico, o bloco Pirulito. Vamos lançar os olhares sobre ele então.

4. É quando se volta ser criança...

Domingo de manhã, quinto dia de festa no bairro e eu, de pijama, estou na sacada do prédio observando um mar de crianças e seus responsáveis – mães, em sua maioria – cantando e dançando ao som de Super Fantástico, sucesso gravado nos anos 1980 pela Turma do Balão Mágico. É o bloco Pirulito, que sai da concentração, na entrada do Sítio Caruano, localidade onde mora seu fundador, tomando o circuito Mestre Bimba de alegria.

O bloco foi fundado, segundo Marivaldo Nascimento Cruz, atendendo a pedidos de moradoras/ores que queriam um espaço onde pudessem levar suas filhas/filhos para "pular" carnaval. Em 2018, a agremiação contou com 600 associadas/os – 1.200 pessoas, se forem contadas/os as/os responsáveis – desfilando com o tema "Floresta Encantada".

Ainda segundo Marivaldo, banda e repertórios são escolhidos pelo seu vice-presidente, que convidou pelo segundo ano consecutivo a banda Pequenos Astros para animar as/os foliãs/ões. A banda composta por baixo, teclado e vocais, costuma executar um repertório de música popular brasileira envolvendo diversos gêneros durante o percurso, desde composições próprias, passando pelo repertório dito infantil até os grandes sucessos de "axé music" e pagode baiano.

Através da análise de vídeos de apresentações do bloco e áudios de bandas baianas da década de 1980 pude perceber que estes arranjos são adaptados para o desfile do bloco utilizando células rítmicas próximas às do assim denominado galope. Citado por Gerard Béhage (2006) como gênero de canção incorporado ao escopo do que chamamos MPB, e por Ianá Souza Pereira (2010) como um dos gêneros musicais compositores do "axé music", tem acentuação binária, próxima à marchinha e foi popular no carnaval de Salvador na década de 1980, tendo entre seus compositores Carlos Pitta e Sérgio Godinho.

Entendendo que "o popular não fala somente das culturas indígenas ou do campo, mas também da trama espessa da mestiçagem e das deformações do urbano e do massivo [...]" (MARTÍN-BARBERO, 1991)[1], a apropriação desse gênero musical pela banda na execução dos seus arranjos pode ser vista por pelo menos dois prismas: 1) a experiência carnavalesca do bairro, pode ser identificador e conector de seu carnaval entre os outros, seja no tempo, nos sons ou na maneira de estar no espaço, demonstrando "[...] um mundo interconectado e pessoas interessadas em mais exploração, inspiração e inovação que em conservação da tradição"

(KOTARBA; VANNINI, 2009, p. 136)[2], 2) a finalidade de ocupação de espaço neste período – com festa e dança – e o modo como isto necessita ser feito seria facilitado pela execução desse gênero musical. Sendo rápido e frenético, o galope se adapta à promoção de alegria, movimento e sentimentos motivadores, unindo corpo e espacialidade (LUHNING; ROSA, 2010; SANTOS, 1982). A presença do teclado na execução do gênero musical e ele próprio podem ser pensados como traços de iconicidade e temporalidade e utilizados como ferramentas analíticas neste aspecto (COSTA, 2013; SEGATO, 1999).

Outro aspecto a ser considerado é a veiculação desses repertórios pelas rádios e televisões. Para além das observações feitas por Theodor Adorno (1986), a indústria cultural possibilita difusão de diversos gêneros musicais em lugares dos quais estes não são originários não tendo presença marcante, força identitária. Assim, levando em consideração que "escolhas musicais são escolhas culturais." (KOTARBA; VANNINI, 2009, p. 7)[3], logo identitárias, este repertório pode ter refletido escolhas que poderiam não ter sido feitas sem o acesso a estações de rádio e Tv. Escolhas estas icônicas, quer falemos de faixa etária, gênero ou elementos raciais, constituintes de "um quadro de referência para a constituição de uma comunidade..." (SEGATO 1999, p. 239), ainda que temporária, como é a comunidade do bloco Pirulito.

5. E então...?

Esta reflexão levanta várias questões para serem discutidas sobre a maneira como o Nordeste de Amaralina se constituiu, ocupando o espaço geográfico em que está e em conexão com o carnaval que agita suas ruas durante os dias de fevereiro e/ou março, como acontecerá no próximo ano. Porém, pode-se perceber que a observação feita por Sandra Lecione (2008) e mostrada no início do texto se concretiza: conceitos mudam e precisam ser adaptados com o passar do tempo e as definições de dicionário que serviram de mote para essa rápida reflexão sobre bairro enquanto espaço geográfico pertencente a uma cidade, seus modos de construção e de ocupação se mostram insuficientes para pensar o Nordeste de Amaralina como tal. Como construir uma definição que abarque uma localidade cuja população tem como uma das formas de estar nesse espaço a realização de uma festa com as proporções já descritas, em uma cidade que já possui um carnaval conhecido mundialmente?

Quanto ao bloco Pirulito, suas escolhas de repertório, por exemplo, suscitam a curiosidade de discutir mais a fundo o galope e seu uso combinado à escolha de certas canções tocadas em um desfile de bloco infantil. Que infância quer se representar através destes

repertórios? A infância das/os acompanhantes ou das crianças para quem o bloco foi idealizado? Que carnaval é esse performatizados pelas/os integrantes da agremiação?

Apesar de tantas questões, já se pode vislumbrar que as/os habitantes do Nordeste de Amaralina – adultos, jovens e crianças – podem ter encontrado boas estratégias para ocupar, se divertir e demonstrar as identidades que transitam no bairro, seus modos singulares de enxergar o carnaval da cidade e os reflexos disso nas suas escolhas musicais.

6. Referências bibliográficas

ADORNO, T. W. Sobre música popular. In: COHN, G. (Org.). *Coleção Grandes Cientistas Sociais.* São Paulo: Ática, 1986. p. 115-146.

AMNA. História do bairro. *Blog da Associação de Moradores do Nordeste de Amaralina*. Salvador: 2013. Disponível em: <http://amnaluta.blogspot.com.br/p/historia-do-bairro.html>. Acesso: 16/5/2018.

ANZALDUA, G. Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo. *Revistas Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 1, p. 229-235, 2000.

BÉHAGUE, G. Perspectivas atuais na pesquisa musical e estratégias analíticas da Música Popular Brasileira. *Latin American Music Review/Revista de Música Latinoamericana***,** v. 27, n. 1, p. 69-78, 2006.

BRITO, L. Antes fazenda, hoje um bairro que abriga outros bairros: o Nordeste de Amaralina. Blog Conhecendo a história do Nordeste de Amaralina, Salvador, 2013. Disponível em: <http://historiadonordestedeamaralina.blogspot.com.br/2013/07/de-fazenda-bairro-nordeste-de-amaralina.html>. Acesso: 25/5/2018.

CALDAS AULETE. Bairro. *Dicionário contemporâneo da língua portuguesa* – Vol. 1. 4. ed. Rio de Janeiro: Delta, 1958. p. 607.

COSTA, T. L. Tecnobrega, territorialidades sonoras e a cultura popular da hipermargem. *Revista Estudos Amazônicos*, v. 10, n. 2, p. 1-45, 2013.

DICIO, dicionário online da língua portuguesa. Disponível em <https://www.dicio.com.br/bairro/>. Acesso: 1/5/2018.

FANON, F. *Pele Negra, Máscaras Brancas.* Salvador: Edufba, 2008.

HARAWAY, D. Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. *Cadernos Pagu*, São Paulo, n. 5, p. 7-41, 1988.

KOTARBA, J.; VANNINI, P. *Understanding society through popular music.* London and New York: Routdlege, 2009.

LAGO, J. M. P. Escrita performática em etnomusicologia: uma proposta presunçosa a partir da minha relação com música. *ANAIS.* VII ENABET*,* Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC, Florianópolis*, 2015.* p. 114-123.

LECIONE, S. Observações sobre o conceito de espaço e urbano. *GEOUSP: Espaço e tempo*, n. 24, p. 109-126, 2008.

LÜHNING, A.; ROSA, L. Música e cultura no Brasil: da invisibilidade e inaudibilidade à percepção dos sujeitos musicais. *Cultura: Múltiplas Leituras*. São Paulo/Salvador, EDUSC/EDUFBA, p. 319-348, 2010.

MARTÍN-BARBERO, J. *De los medios a las mediaciones:* comunicación, cultura y hegemonía. México: Lorenzana, 1991.

MENDES, H. Aos 467 anos, Salvador é cidade sem bairros oficializados por lei. Disponível em: <http://g1.globo.com/bahia/aniversario-de-salvador/noticia/2016/04/aos-467-anos-salvador-ainda-e-uma-cidade-sem-bairro-oficializado-por-lei.html>. Acesso: 13/12/2018.

PEREIRA, I. S. Axé-Axé: o megafenômeno baiano. *Revista África e Africanidades*, v. 08, 2010.

Programação carnaval nos bairros 2018 Salvador. Disponível em: <http://carnavalsalvadorbahia.com.br/carnaval-nos-bairros>. Acesso: 29/5/2018.

SANTOS, M. Sociedade e espaço: formação espacial como teoria e como método. In: SANTOS, M. Espaço e sociedade: ensaios. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1982. , p. 1-16.

SEGATO, R. Okarilé: uma toada icônica de Iemanjá. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, v. 28, p. 237-253, 1999.

SILVA, L. M. A. Entrevista de Maria das Dores de Ana da Silva, 2013. Salvador. Áudio. Bairro Nordeste de Amaralina.

SILVA, L. M. A. Entrevista de Marivaldo Nascimento da Cruz, 2017. Salvador. Áudio. Bairro Nordeste de Amaralina.

SILVA, L. M. A. Entrevista de Hildebrando Conceição de Oliveira, 2018. Salvador. Áudio. Bairro Nordeste de Amaralina.

VIEIRA, J. G. R. *Relatório de informações – Censo 2010:* bairros Santa Cruz e Nordeste de Amaralina. Disponível em: <http://www.caena.org.br/images/documentos/Relatorio_SantaCruzNordesteAmaralina.pdf>. Acesso: 25/5/2018.

Nota

[1] "[…] lo popular no habla únicamente desde las culturas indígenas o las campesinas, sino también desde la trama espesa de los mestizajes y las deformaciones de lo urbano, de lo masivo[…]."

[2] "This is a view of authenticity that perhaps had some validity in a distant, modern world but one that is becoming increasingly utopian, elitist, and unmindful of the greater mobility, speed of change, and degree of transience of an interconnected globe and peoples interested more in exploration, inspiration, and innovation than conservation of tradition."

[3] "Musical choices are cultural choices."

Fotografias:



Foto 1: Anúncio de vendas de abadá do bloco Pirulito, mostrando o símbolo do bloco, ano 2018.
Fonte: Laurisabel Maria de Ana da Silva.



Foto 2: Bloco Pirulito chegando à dispersão, ano 2018.
Fonte: Laurisabel Maria de Ana da Silva.

O choro é livre: uma etnografia fílmica do grupo Choro da Glória

Leandro Montovani da Rosa
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro
leomontovani@edu.unirio.br

Nira Azibeiro Pomar
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro
nirapomar@edu.unirio.br

Resumo: Este artigo relata as experiências de dois etnógrafos iniciantes durante o processo de produção da etnografia fílmica "O choro é livre", sobre o grupo Choro da Glória e suas relações de trabalho. Fundamentado no trabalho de autores da área do Filme Etnográfico, tem por objetivo expor os caminhos e as dificuldades da realização, desde a concepção até a finalização do filme.

Palavras-chave: Etnografia. Filme etnográfico. Música. Choro (gênero musical). Relações de trabalho.

The cry is free: a filmic ethnography of Choro da Glória Ensemble

Abstract: This article reports the experiences of two novice ethnographers during the production process of the filmic ethnography "The Cry is Free", about the Choro da Glória ensemble and their work relationships. Based on the work of authors in the Ethnographic Film area, it aims to expose the paths and difficulties of the movie's realization, from conception to finalization.

Keywords: Ethnography. Ethnographic film. Music. Choro (musical genre). Work relationships.

1. Introdução

Receber a notícia nas primeiras aulas de que a avaliação final da disciplina será a confecção de um filme, por si só, já é algo impactante. Receber a notícia de que esse filme teria que ser etnográfico, naquele momento parecia inconcebível. Nunca havíamos feito um filme etnográfico ou mesmo uma etnografia. Embora já tivéssemos assistido a alguns filmes e lido textos a respeito, éramos totalmente novatos e inexperientes nessa área: nosso conhecimento era apenas teórico. Somado a isso, havia a ideia do *senso comum* sobre filmes, que Steven Feld captou muito bem quando falou sobre "[...] dois fortes mitos culturais – que o filme é entretenimento e que é um artigo de exibição imbuído de significado intrínseco" (FELD, 2016, p. 248).

A câmera vem sendo utilizada como recurso na Antropologia Visual desde meados do século XIX (RIBEIRO, 2005, p. 614). Inicialmente com a fotografia, a evolução desse campo de estudos acompanhou o desenvolvimento das tecnologias: a revolução digital provocou mudanças no próprio modo de fazer pesquisa antropológica. O interesse no filme como meio de apresentação e pesquisa na Etnomusicologia é perceptível desde os anos 1960 (FELD, 2016, p. 240).

Na área do cinema, o termo "filme" costumava ser utilizado quando o material de suporte para captação de imagens era a película, diferenciando-se dos "vídeos", captados em meio eletrônico. Com o suporte digital, as nomenclaturas se tornaram obsoletas. Não encontramos na literatura definições satisfatórias que diferenciem filme e vídeo etnográfico.

A opção por utilizar o termo "etnografia fílmica" no título e em outros momentos no texto veio após a leitura do título de um dos tópicos de "Antropologia e Filme Etnográfico: um *travelling* no cenário literário da antropologia visual", de Clarice Peixoto (1999). Embora ela não explique em maiores detalhes essa opção semântica, a hierarquização da palavra "etnografia" diante da palavra "filme" nos pareceu coerente neste caso. Além disso,

> como etnografia fílmica entenderemos o material audiovisual gerado a partir de uma investigação antropológica e, geralmente, produzido diretamente pelo investigador durante seu trabalho de campo. Desta maneira, a filmagem faz parte do processo de descoberta do etnógrafo, contribui em sua captação de regularidades, em sua formulação de hipóteses e à própria sistematização de resultados (PIERA, 1997, p. 134; tradução nossa)[1].

Como não havíamos iniciado as pesquisas de campo dos nossos projetos, optamos por nos unir em torno de outra temática. Inicialmente, faríamos um trabalho em trio sobre velhos chorões de um bairro específico da cidade. Porém, por problemas de agenda de uma das pessoas envolvidas, o projeto acabou não indo em frente. Surgiu então a ideia de manter a filmagem sobre um grupo de choro[2] do Rio de Janeiro, cujas características particulares nas relações de trabalho se destacavam e mereciam nossa atenção – e cuja escolha não se deu por acaso. Havia algumas circunstâncias favoráveis. A primeira delas é que um de seus integrantes está em outra linha do mesmo programa de pós-graduação que fazemos parte, o que facilitou bastante sua compreensão do trabalho que teríamos que realizar e contribuiu para ser nosso interlocutor principal junto ao grupo. A segunda é que um de nós já nutria boas relações de amizade e de trabalho com seus integrantes, o que facilitou os trabalhos de campo.

2. Metodologia

Após o contato inicial, era preciso estabelecer os caminhos metodológicos e procedimentos a seguir. Sabíamos, em teoria, o que pretendíamos: fazer um filme etnográfico sobre as relações de trabalho de um grupo de choro.

Nossa breve experiência etnográfica teve uma dinâmica de três encontros presenciais com os integrantes do grupo, somados a uma entrevista previamente feita com nosso principal interlocutor. Desses encontros, filmamos duas apresentações em locais distintos e, no terceiro e último, realizamos uma entrevista mais direcionada ao foco do filme: as relações de trabalho do grupo.

Para as entrevistas, utilizamos um gravador Zoom H1 com um microfone de lapela, uma câmera Canon 600D fixada em um tripé e imagens tomadas no *smartphone* Samsung J5 Prime. O programa utilizado para a edição foi o Adobe Premiere Pro 2018.

3. Choro da Glória

Diego Terra e Lucas Porto eram vizinhos no bairro da Glória, na cidade do Rio de Janeiro, e perceberam que a região era morada de vários outros músicos ligados ao choro. Através de um *chat* de uma rede social, convidaram mais de quarenta músicos para iniciar uma roda de choro. Realizada semanalmente a partir de abril de 2014, a roda reunia informalmente músicos do bairro e da cidade, e logo começou a atrair um grande público, o que levou o bar a solicitar uma formalização do grupo e a definição de integrantes fixos para evitar "furos"[3].

Prezando pela qualidade da roda e da música, a garantia de um "time mínimo" também era vantajosa para os próprios músicos. Assim, em 2015, nasce o quinteto Choro da Glória, formado por Diego Terra (saxofones), Rodrigo Milek (clarinete e clarone), Lucas Porto (violão 7 cordas), Bernardo Diniz (cavaquinho) e Anderson Balbueno (pandeiro). O sucesso de público e toda a repercussão positiva que conseguiam eram bastante incomuns para um recém-criado grupo de choro. Reuniam em torno de suas apresentações semanais um público médio de quinhentas pessoas. Criaram um verdadeiro *point* de choro para outros músicos e amantes do gênero.

Os feitos tornam-se ainda mais impressionantes, porque tudo isso ocorreu durante quatros anos seguidos. Eles conseguiram transformar um pequeno bar, com praticamente nenhuma estrutura para eventos com música ao vivo, em um dos lugares mais procurados nas noites de quarta-feira da cidade. Com a crescente notoriedade e o consequente envolvimento de

um público cada vez maior, a roda de choro tomou proporções que se tornaram incompatíveis com um bairro residencial, gerando reclamações na vizinhança e obrigando o grupo a deixar seu berço em busca de um espaço que pudesse comportar o evento semanal.

A decisão por buscar um novo local ocorreu durante o ano de 2018, quando passaram a procurar outros bares no mesmo bairro (Glória). Ficaram atuando de forma itinerante por cerca de dois meses, até que finalmente (re)encontraram um lugar onde já haviam se apresentado anteriormente e que atendia às suas demandas. Era um lugar próximo do anterior, o que não acarretaria maiores problemas de logística para seu público, possuía uma melhor estrutura para a realização de música ao vivo e poderia continuar existindo como evento gratuito, mantendo a mesma data da semana e horário do local anterior. Neste lugar, apresentaram-se por cerca de três meses.

Inicialmente, quando comunicamos a intenção da realização desse trabalho, perguntamos se havia algum problema que o grupo estivesse enfrentando nesse novo local. Naquele momento, a resposta foi negativa. Porém, poucos dias depois, nosso interlocutor relatou que, durante uma apresentação, um músico do grupo pediu para que as pessoas perto da roda falassem mais baixo, por uma questão de respeito com os músicos e o público. O pedido gerou repercussão negativa nas redes sociais do grupo, com algumas pessoas falando coisas que não aconteceram. Pensamos, então, que esses infortúnios de rede social pudessem ser o foco a ser retratado, tendo em vista que este é um problema contemporâneo que ainda não se sabe como lidar.

No entanto, entre o relato desse acontecimento e o início de nossa filmagem, algumas semanas se passaram e surgiu um problema de cunho político, que consideramos de maior relevância. Devido ao momento de tensão eleitoral[4], infelizmente o grupo se tornou vítima de mais uma dessas situações de intolerância política do período turbulento que o país atravessava. Estávamos convictos que esse ocorrido seria nosso novo foco de pesquisa. Ledo engano!

4. A história que o nosso trabalho não conta e estória[5] que a nossa etnografia fílmica conta

Iniciamos a pesquisa entrevistando nosso principal interlocutor a fim de obter mais detalhes sobre o quinteto e o que de fato havia ocorrido neste último local onde estavam se apresentando. Foi-nos relatado que tudo começou devido ao não pagamento de um cachê previamente combinado entre os donos do espaço e os músicos. Este evento foi realizado em

parceria com um grupo de samba e contou com a presença de um cantor convidado, que certamente ajudaria como atrativo na divulgação, aumentando o interesse do público. O evento ocorreu pouco antes da votação do segundo turno da eleição presidencial de 2018. Durante a apresentação, o cantor convidado se manifestou politicamente em favor de um candidato, algo que gerou desconforto nos donos do local, eleitores declarados do outro candidato.

A retaliação veio no momento do pagamento do cachê que deveria ser dado ao cantor convidado. Com esse ocorrido, os músicos dos dois grupos não sentiram mais interesse em permanecer trabalhando naquele local e emitiram textos de esclarecimentos em suas redes sociais, comunicando o acontecimento e a decisão pelo fim das apresentações naquele local. Esses comunicados causaram uma grande repercussão, o que acabou criando uma rede de solidariedade em favor dos músicos afetados.

Após quatro anos de rodas semanais, o Choro da Glória, pela primeira vez, ficou duas semanas sem tocar. Neste ínterim, recebeu o apoio e o carinho do público através das redes sociais, que se tornaram canal oficial de relação e comunicação com o público. Através das redes, o grupo recebeu diversos convites para trabalhar em novos lugares, como o espaço La Carmelita, na Lapa, onde acompanhamos a retomada das atividades do grupo.

Optamos por chegar antes dos músicos para mapear o espaço e definir os melhores locais para captação de imagens, garantindo "que a filmagem anteceda o início do evento" (CEZAR, 2007, p. 181). Infelizmente, o local não possuía uma estrutura favorável a filmagens, o que nos fez escolher capturar imagens do processo de preparação extra que os músicos enfrentam em seu local de trabalho e quase sempre é invisível aos olhos do público. Os músicos tiveram alguns problemas técnicos nesse dia: cabos com mau contato, microfones e canais insuficientes para atender aos amigos que deram "canjas", além de uma forte chuva que começou no início da apresentação, impossibilitando a saída e a chegada de pessoas ao local.

A segunda sessão de filmagens ocorreu uma semana depois numa tradicional casa de samba do centro da cidade, o Trapiche Gamboa. Neste evento, diferente do primeiro que filmamos, o Choro da Glória dividiria a apresentação com o mesmo grupo de samba do espaço em que tiveram problemas. O local possibilitou maior captura de imagens e contato com os músicos, onde inclusive descobrimos que o rumo do nosso trabalho, até aquele momento, causava desconforto em um deles, que manifestou isso dizendo que o ocorrido já era "passado". Percebendo sua insatisfação, por uma questão ética, concordamos em tirar o foco da questão política do nosso trabalho.

Com o material produzido até então, passamos uma tarde inteira assistindo às filmagens e ouvindo as entrevistas, decupando e selecionando os recortes que conduziriam a narrativa. Foi quando nos demos conta das singularidades profissionais que o grupo vinha nos relatando e optamos por este novo foco.

Na montagem, surgiram outros desafios, como a qualidade técnica do material bruto e a importância de construir e conduzir uma narrativa, pois "nenhum filme é um simples reflexo da realidade, mas corresponde a uma narrativa de uma dada realidade, observada e reconstruída por um olhar e uma linguagem particulares" (ALTMANN, 2009, p. 66). Em nosso caso, era uma combinação de olhares, envolvendo pelo menos sete pessoas nessa negociação: nós e o quinteto.

Partimos para entender as características de gestão profissional do grupo e, após algumas conversas, descobrimos a existência de uma "caixinha" – a reserva de uma quantia fixa calculada sobre os ganhos semanais, além de 10% sobre qualquer cachê extraordinário. Embora não seja uma iniciativa comum entre os músicos da cidade, a "caixinha" possibilita, entre outras coisas, compra e manutenção de equipamentos, viagens, participação em festivais, impulsionamento de divulgações nas redes sociais. Por não termos conhecimento de nenhum outro grupo de choro desta cidade que tenha tal recurso gerencial para custear a produção e a manutenção do próprio trabalho, essa característica singular se tornou o novo mote para a construção da nossa etnografia fílmica. Decidimos então, que faríamos mais um encontro com objetivo de colher, além de suas impressões sobre as duas últimas apresentações, mais detalhes sobre essa prática. Foi também neste encontro, que se realizou no Grégora Arte Café, no bairro da Glória, que finalizamos as filmagens para o trabalho.

Conversamos sobre a situação de transitoriedade de local que estavam enfrentando naquela ocasião e pudemos obter mais informações desse mecanismo eficiente de gestão coletiva. Outra questão relevante que tratamos nesse encontro foi sobre a atenção que eles dão às suas redes sociais, que atingem aproximadamente oito mil pessoas. Além de manter uma regularidade nas postagens, divulgando vídeos de apresentações anteriores, divulgações de eventos, projetos, agendas, *live stream*, utilizam para fins de contatos diversos, inclusive profissional. Enfim, questões que poderiam passar despercebidas no cotidiano, para eles são tratadas com muita seriedade e profissionalismo.

5. Considerações finais

Boa parte dos registros não entrou no corte final do filme. Percebemos a edição como a construção de um texto, um quebra-cabeça em que as peças precisam se encaixar no lugar certo, numa narrativa que faça sentido. “Se um filme não tem uma estrutura narrativa, ou se ele é muito difícil de interpretar, há então o risco de que o filme vá se deparar com uma sequência de vinhetas incompreensíveis e o público em breve ficará desinteressado” (HENLEY, 2016, p. 59). Mais do que atrair o interesse do público, nosso propósito desde o início era dar voz ao grupo, interferindo minimamente em suas falas com os recortes da edição.

Entretanto, sabemos que o filme etnográfico não é a própria realidade: “Um filme é antes de tudo uma *re-presentação* sobre pessoas, objetos, ações” (CEZAR, 2007, p. 182). Representar, reapresentar, apresentar novamente. A reapresentação do Choro da Glória em nosso filme contou com o aval do grupo. A escolha das cenas e falas foi estrategicamente pensada para dar fluidez ao texto dos interlocutores, tecendo com as palavras um único e contínuo discurso. Concluída a edição do filme, enviamos o *link* de acesso para os integrantes assistirem, avaliarem, opinarem e autorizarem sua exibição. A única sugestão enviada por eles foi a inclusão, na versão final, dos créditos de autoria das composições que fizeram parte da trilha sonora.

O entrosamento do grupo, além de ser visível, foi mencionado nas entrevistas. Isto não significa, em hipótese alguma, que o grupo concorde em tudo. Porém, durante as filmagens, discordâncias não foram expostas perante a câmera, exceto em tom de brincadeira. Por exemplo, quando um dos integrantes fala que o grupo se considera uma sociedade, que comunga do amor pela música e que o trabalho não é apenas um “ganha-pão”, outro rapidamente contesta: “Ué, mas não era só um ganha-pão?”.

Sobre o título do nosso filme e deste artigo, a ideia surgiu logo após a entrevista inicial que fizemos com nosso interlocutor principal, quando tomamos ciência dos pormenores do problema de intolerância política. A expressão “o choro é livre”, atualmente em voga, vem sendo utilizada em discussões que vão desde questões esportivas quanto políticas, e pareceu uma escolha natural para este trabalho sobre um grupo de choro. E foi assim, durante o processo de confecção do trabalho, que as palavras de Marisa Peirano ganharam vida:

> [...] fica claro que a pesquisa de campo não tem momento certo para começar e acabar. Esses momentos são arbitrários por definição e dependem, hoje que abandonamos as grandes travessias para ilhas isoladas e exóticas, da potencialidade de estranhamento, do insólito da experiência, da necessidade de examinar por que alguns eventos,

> vividos ou observados, nos surpreendem. E é assim que nos tornamos agentes na etnografia, não apenas como investigadores, mas nativos/etnógrafos (PEIRANO, 2014, p. 379).

Dúvidas e dificuldades surgiram e foram superadas, assim como os tropeços próprios de principiantes, como deixar a mão na frente da câmera durante a filmagem, por exemplo. Foi uma etnografia breve, uma experiência etnográfica e fílmica que permitiu diminuir nossa inexperiência na área e contribuiu para o aprendizado pessoal e interpessoal, através do trabalho em equipe e das negociações de pontos de vista, tanto na edição do filme como na construção deste texto.

Para finalizar, "Talvez, o mais importante seja experimentar o que é fazer um filme e escrever sobre essa experiência: descobrir quais as ideias obtidas a partir do processo de pesquisa de campo com a câmera, edição e montagem do filme" (CEZAR, 2007, p. 187). Dessa forma, após todo esse processo de aprendizado de meses em sala de aula e de algumas semanas de pesquisa de campo, podemos afirmar que realizamos nossa primeira etnografia. E ela foi uma etnografia fílmica!

6. Referências bibliográficas

ALTMANN, E. Verdade, tempo e autoria: três categorias para pensar o filme etnográfico. *Revista Anthropológicas*, Recife, ano 13, v. 20, n. 1-2, p. 57-79, 2009.

CEZAR, L. S. Filme etnográfico por David MacDougall. *Cadernos de Campo*, São Paulo, n. 16, p. 179-188, 2007.

FELD, S. Etnomusicologia e comunicação visual. Tradução de Erica Giesbrecht. *GIS – Gesto, Imagem e Som*, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 239 -279, jun. 2016.

HENLEY, P. Narrativas: a verdade velada do documentário etnográfico. In: BARBOSA, A. et al. (Orgs.). *A experiência da imagem na etnografia*. São Paulo: Terceiro Nome, 2016. p. 59-86.

MACDOUGALL, D. De quem é essa estória? *Cadernos de Antropologia e Imagem*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 2, p. 93-105, 1997.

PEIRANO, M. Etnografia não é método. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 20, n. 42, p. 377-391, jul./dez. 2014.

PEIXOTO, C. E. Antropologia e filme etnográfico: um travelling no cenário literário da antropologia visual. *Revista Brasileira de Informação bibliográfica em Ciências Sociais*, Rio de Janeiro, n. 48, p. 91-115, jul./dez. 1999.

PIERA, E. A. Representación y cine etnográfico. *Quaderns de l'Institut Català d'Antropologia*, Barcelona, n. 10, p. 125-165, 1997.

RIBEIRO, J. S. Antropologia visual, práticas antigas e novas perspectivas de investigação. *Revista de Antropologia*, São Paulo, v. 48 n. 2, p. 613-648, 2005.

Notas

[1] "Como etnografía fílmica entenderemos el material audiovisual generado a partir de una investigación antropológica y, generalmente, producido directamente por el investigador durante su trabajo de campo. De esta manera, la filmación forma parte d'el proceso de descubrimiento del etnógrafo, contribuye a su captación de regularidades, a su formulación de hipótesis ya la propia sistematización de sus resultados" (PIERA, 1997, p. 134).

[2] A palavra Choro usada ao longo do texto refere-se ao gênero de música popular, provavelmente originário da cidade do Rio de Janeiro no fim do século XIX, e considerado o mais antigo dos gêneros musicais urbanos do país.

[3] As expressões entre aspas são transcrições literais dos termos utilizados pelos entrevistados.

[4] Nas eleições presidenciais de 2018, a polarização política ganhou ares extremos devido às ideologias quase antagônicas representadas pelas candidaturas de Fernando Haddad (Partido dos Trabalhadores – PT) e Jair Bolsonaro (Partido Social Liberal – PSL).

[5] Ver em "De quem é essa estória?", de David MacDougall (1997).

Bendito e louvado seja: os benditos como elemento de construção da romaria de São Severino do Ramos/Paudalho-PE

Leonardo Ferreira da Silva[1]
Universidade Federal da Paraíba
leoferreira87@hotmail.com

Eurides de Souza Santos[2]
Universidade Federal da Paraíba
euridessaontos@gmail.com

Resumo: O presente artigo refere-se a uma pesquisa de mestrado em andamento, cujo tema central é a relação entre a música, representada pelo canto coletivo denominado bendito, e a construção das romarias ao Santuário de São Severino do Ramos, na cidade de Paudalho-PE. A partir de uma perspectiva etnomusicológica de pesquisa, busca-se compreender de que forma e em que medida a entoação dos benditos contribui no processo de construção dessa romaria. O referencial teórico-metodológico está alicerçado na literatura da etnomusicologia, antropologia, das ciências e antropologia da religião. Com base na abordagem etnográfica, alicerçada na pesquisa de campo com a observação participante e o uso de entrevistas, venho concluindo que a música exerce múltiplas funções dentro das romarias, sendo, dessa forma, um elemento indispensável para a realização desses rituais.

Palavras-chave: Benditos de romaria. Religiosidade popular. Romaria. Romaria de São Severino do Ramos.

Abstract: The present paper refers to a master's degree research in progress, whose central theme is the relationship between music, represented by the collective song called bendito, and the construction of the pilgrimages to the Santuário de São Severino do Ramos, in the city of Paudalho-PE. From an ethnomusicological perspective of research, it is sought to understand in what form and to what extent the intonation of the benditos contributes in the process of construction of this pilgrimage. The theoretical-methodological framework is based on the literature of ethnomusicology, anthropology, sciences and anthropology of religion. Based on the ethnographic approach, grounded in the field research with the participant observation and the use of interviews, I conclude that music exerts multiple functions within the pilgrimages, being, therefore, an indispensable element for the accomplishment of these rituals.

Keywords: Benditos of pilgrimage. Popular religion. Pilgrimage. Pilgrimage's São Severino do Ramos.

1. Introdução

Entre os dias 23 e 24 de março de 2018 tive a oportunidade de fazer uma romaria a São Severino do Ramos, saindo da cidade de Maceió, capital do Estado de Alagoas e distante cerca de 278 km da cidade de Paudalho, no Estado de Pernambuco. O relógio marcava, aproximadamente, 21h43 quando o ônibus da romaria, chefiada[3] pelo Senhor Elias Cordeiro "pegou*"* a estrada em direção ao Santuário de São Severino.

Após todos os romeiros estarem bem acomodados em suas poltronas, o chefe da romaria se dirigiu ao centro do ônibus e proferiu uma mensagem para seus romeiros desejando

uma boa romaria a todas e a todos. Deu algumas instruções e fez uma reflexão sobre a importância da fé nos dias de hoje. Finalizando sua mensagem, Seu Elias, então, deu início a algumas orações: o Pai e nosso, Ave Maria e a oração do Santo Anjo. Após as orações, pediu aos romeiros que pegassem os seus cadernos de benditos. A romeira Dona Maria Cícera do Rego[4], que estava ao meu lado, logo pegou o seu caderno com diversos benditos escritos a mão em caneta de cor azul.

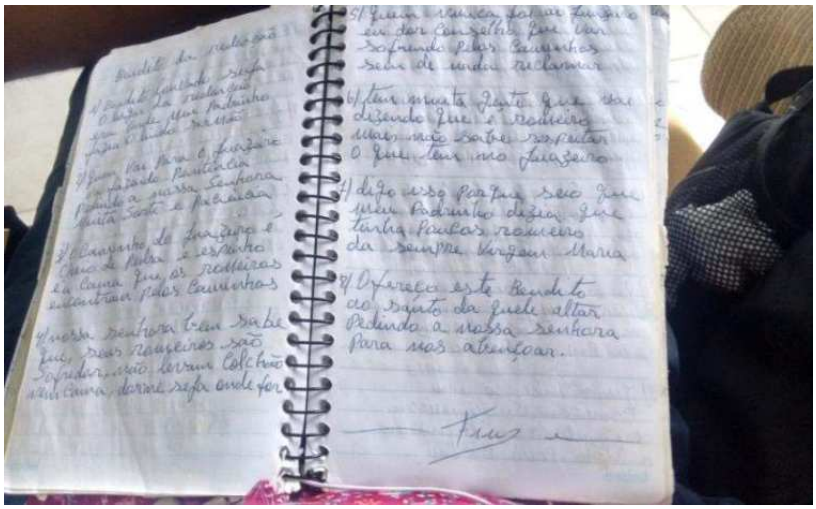
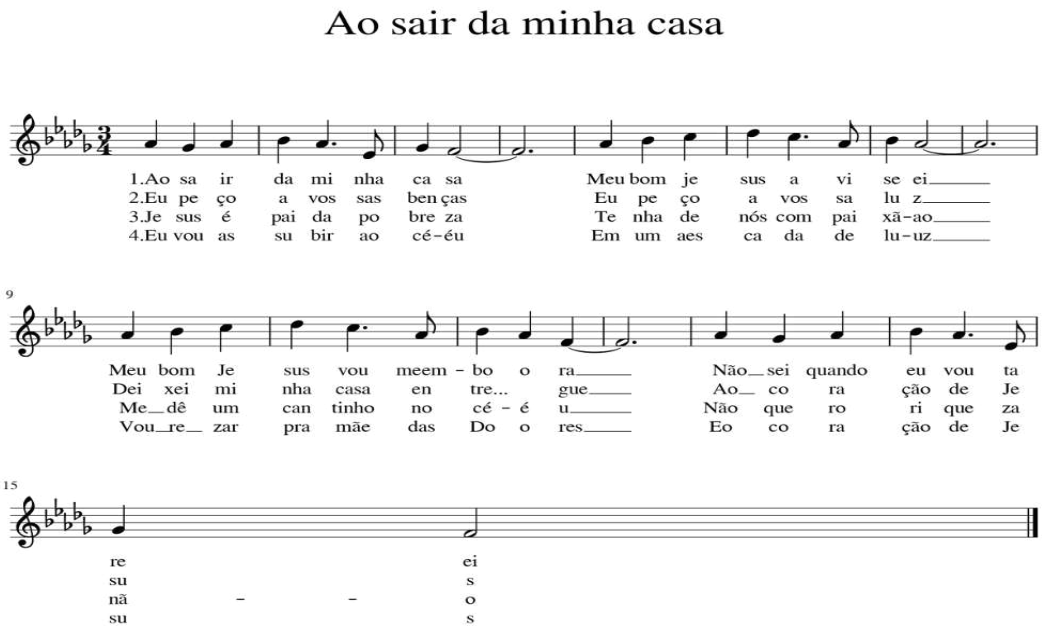


Figura 3: Caderno de benditos da romeira Cícera. (Foto de campo, por Leonardo Ferreira da Silva.)

Alguns romeiros dormiam, mas um grupo expressivo seguiu o pedido do chefe e se preparou para dar início à entoação dos cantos. Seu Elias, então, "puxou" o primeiro bendito e os romeiros responderam repetindo a cada dois versos:



Após o chefe da romaria, outros romeiros, inclusive dona Cícera, passaram a "puxar" diversos benditos. E assim, entre momentos de cantoria e silêncio, conversas, compartilhamentos de alimentos e água, sono, momentos de alegria e momentos de profunda contrição, a romaria seguiu até seu destino final: o santuário de São Severino do Ramos.

O Santuário de São Severino do[5] Ramos está entre os vários espaços sagrados de romaria existentes no Brasil. Trata-se de um centro devocional de relevante expressão da religiosidade popular. A já tradicional romaria de São Severino acontece no antigo Engenho de Ramos, localizado a 3 km do centro da cidade de Paudalho, Zona da Mata Norte do Estado de Pernambuco. Local que, segundo o intelectual pernambucano Mauro Mota, teve na infância do antropólogo Gilberto Freyre a influência que o levaria à sua sociologia e à sua antropologia:

> Sem a importância de Juazeiro do Norte, com o Padre Cícero, ou de Bom Jesus da Lapa, São Severino dos Ramos forma um núcleo de catolicismo popular, de romarias, de superstições, que teve, na infância de Gilberto Freyre, a influência que ele conduziria à sua Sociologia e à sua Antropologia (MOTA, 1983, p. 207).

A imagem do mártir São Severino encontra-se num altar dentro de uma capela devotada a Nossa Senhora da Luz, nas terras do Engenho. A história da origem da imagem e a própria história do mártir São Severino é carregada de controvérsias e dúvidas. A versão mais difundida é trazida por Soares (1990). De acordo com este autor, segundo reza a tradição local, uma das proprietárias do antigo Engenho tinha um filho sacerdote. O religioso teria feito uma

viagem à Europa de onde trouxe consigo uma imagem de um santo e a deu de presente à sua mãe. Era exatamente a imagem do mártir São Severino, que, posteriormente, passou a ser chamado de São Severino do Ramos.

Ainda segundo Soares (1990), São Severino teria sido um soldado do imperador Maximiano Hércules, que governou Roma de 286 a 305. O tal imperador seria um implacável perseguidor dos adeptos da doutrina cristã. São Severino, que era um fervoroso adepto do cristianismo, deixou de prestar serviços ao tal imperador. Para fugir da perseguição imposta pelo imperador, o mártir se retirou para Itália, onde foi perseguido pelas tropas de Maximiano e preso. Tendo se recusado a renegar a fé cristã, São Severino teria sido morto em 304 e se tornado um mártir da doutrina cristã. "É a imagem desse glorioso santo martirizado pelo imperador romano que os crentes veneram na capela do Engenho Ramos e dele recebem constantes graças" (SOARES, 1990, p. 109).

Os primeiros relatos de graças alcançadas e milagres atribuídos ao mártir São Severino de meados do século XIX. Mário Melo (apud MARINHO, 2008, p. 87) traz o relato de um milagre atribuído ao santo no ano de 1854:

> [...] no mês de junho daquele ano [1854] uma enchente do rio Capibaribe causou muitos estragos e mortes na região. No povoado de Rosário de Cima, hoje Rosarinho, povoado de Paudalho, a cheia arrebatou uma casa em cujo telhado havia se abrigado uma mulher com seus cinco filhos. Vendo todos os seus filhos serem arrastados e morrerem tragados pelas águas, invoca o patrocínio de São Severino, desfalece de dor, e acorda salva em terra firme.

Não se sabe ao certo a origem da devoção a São Severino, mas de acordo com Marinho (2008) a proliferação da devoção ao mártir ocorreu no início do século XX com a ampliação e reforma da capela de nossa Senhora da Luz, ocasião em que a imagem do mártir passou a ter um altar próprio.

Outro fator que foi fundamental para a estabilização da devoção a São Severino, ainda de acordo com Alba Marinho (2008), foi a construção da linha férrea que passou a ligar Recife a Paudalho, facilitando assim o acesso ao antigo Engenho.

Atualmente, sempre aos domingos a romaria de São Severino atrai romeiros de várias cidades de Pernambuco e de vários estados vizinhos, principalmente Alagoas, Paraíba e Rio Grande do Norte. Este centro de devoção conta com um fluxo contínuo de romeiros, tendo um significativo aumento a partir do mês de setembro, chegando ao ápice no domingo de Ramos, data muito especial no calendário católico que marca a entrada triunfal de Cristo em

Jerusalém e acontece no domingo, uma semana antes da páscoa. Neste dia, estima-se que a multidão de romeiros atinja 30 mil pessoas[6].

Neste universo, marcado por grande complexidade e dinamicidade, o meu interesse central são os benditos cantados pelos romeiros que frequentam e fazem esta romaria. Todavia, não bastam apenas os benditos em si, mas este fazer musical na sua relação com a construção da romaria de São Severino. Procurarei demonstrar, ainda em caráter preliminar, de que forma e em que medida a entoação dos benditos contribui com o processo de construção e desenvolvimento desta romaria.

2. Romaria: buscando um conceito

A romaria, bem como as diversas práticas religiosas de deslocamento (procissões, jornadas religiosas, peregrinação a Meca, entre outras) tem como característica o *paradigma da peregrinação*. Este paradigma é a própria essência dos rituais romeiros. Durante as romarias, romeiras e romeiros precisam peregrinar em busca de viver uma experiência bem diferente do mundo cotidiano em que vivem a maior parte de suas vidas. Esta experiência é marcada pelas manifestações *hierofânicas*[7] que estes sujeitos vivem durante as romarias. Manifestações essas, que se efetivam na aproximação e no contato direto dos devotos com os santos de sua devoção.

O desejo de estar perto do santo, de acessar a sua morada é um dos elementos mais característicos das práticas peregrinas. Frozoni (2012) elucida bem esta questão:

> Um dos elementos mais característicos e inerentes às peregrinações é o desejo de estar perto do santo, da sua morada. Para que este encontro aconteça, é preciso se deslocar, colocar-se a caminho. É esta aspiração de estar próximo ao centro sagrado que transforma o ser humano em *homo peregrinus*, isto é, em homem peregrino (FROZONI, 2012, p. 42).

No caso específico da romaria, a característica fundamental está no deslocamento com o objetivo de ir ao encontro do sagrado, simbolizado principalmente, pelos santos. Diferenciando-se, por exemplo, da procissão, cujo fundamento está no deslocamento com o sagrado. Como esclarece Brandão (1998, p. 87):

> Mas os católicos, dramáticos e encenificadores, precisam deslocar o sagrado continuamente e precisam deslocar-se a ele. Precisam tornar dramas em memórias de dramas uma coisa e outra. Eis que temos então na tradição católica: *romaria* [grifo meu] (peregrinação) – deslocar-se em busca do sagrado; procissão – deslocar-se com o sagrado; missa – colocar-se dramaticamente diante do sagrado.

O conceito de ritual trazido por Turner (2005) elucida bem esta característica das devoções romeiras. Para o autor, rituais são comportamentos formais codificados, que se realizam fora da rotina, tendo como referência a crença em seres e em poderes místicos. Sendo assim, podemos conceber a romaria como um ritual peregrinatório que retira os romeiros de sua cotidianidade e os levam aos ambientes sagrados onde vivem as experiências devocionais a partir de um encontro transcendental com o santo que é objeto de sua devoção.

A romaria, assim como outras práticas típicas do catolicismo popular, se caracteriza pela devoção aos santos. A representação simbólica dos santos, alvos de diversos atos devocionais, é dada, sobretudo, pelas imagens (ícones). A devoção se constitui como um ato de dedicar-se a uma divindade um sentimento religioso. Azzi (1994) afirma que a devoção ao Santo [ou Santa] constitui para o fiel uma garantia do auxílio celeste para suas necessidades. "A lealdade ao Santo manifesta-se, sobretudo, no exato cumprimento das promessas feitas" (AZZI, 1994, p. 296). O pagamento das promessas feitas pelos devotos é simbolizado pelos ex-votos entregues aos santos dentro dos santuários ou em qualquer outro ambiente sacralizado.

Todavia, não dá para enquadrar a devoção apenas como sendo uma relação de escambo entre os devotos e os Santos. Ela é, sobretudo, o estabelecimento de um elo profundo, íntimo e durável entre o devoto e o santo (ou santa). A devoção é criada a partir do momento em que o devoto assume um voto com o santo. O voto é o símbolo desta relação e ele não pode ser reduzido apenas a uma relação de troca. Trata-se de um estabelecimento de um elo profundo, íntimo e durável entre o santo e o devoto. Sendo, pois, um dos principais elementos mobilizados das práticas romeiras.

3. Os benditos

Dentre os elementos que constituem uma romaria, a música, representada, sobretudo, pelo canto coletivo intitulado bendito, ocupa uma posição imprescindível. Para Frozoni (2014), os benditos são elementos indispensáveis nos rituais romeiros, sobretudo no nordeste do país:

> Dentro da linguagem da piedade popular, o *canto e a música* constituem elementos indispensáveis e de grande importância. Através deles os romeiros expressam sua fé, a sintonia com a sua própria cultura, sua ligação com a vida e sua compreensão dos mistérios cristãos (FROZONI, 2014, p. 6).

Os benditos podem ser definidos como cantos de tradição oral cantados em terços, novenas, cerimônias fúnebres, procissões e *romarias*. Trata-se de um dos gêneros vocais mais

significativos do universo da religiosidade popular. Os benditos são, na grande maioria das vezes, cantados a capela.

Os benditos, assim como grande parte dos cantos religiosos populares brasileiros, se caracterizam pela forma responsorial[8], tendo em boa parte das vezes o seu refrão repetido em intervalos de terças. Santos (2001, p. 105) esclarece que, sendo responsorial, este canto tem um caráter de canto participativo. No entanto, a mesma autora afirma que é comum a entoação individual deste canto durante os afazeres domésticos dos devotos, nas roças e em ambientes de trabalho, sobretudo no contexto sertanejo.

Uma das características marcantes nos benditos é a fórmula poética "bendito e louvado seja" que geralmente dá início ao canto. Provavelmente o nome bendito advém desta fórmula, que está presente em grande parte desses cantos. Outra característica bastante importante que também aparece com grande frequência nos benditos é a fórmula finalizadora "ofereço este bendito" que, geralmente, encerra o canto. Outra questão também importante nos benditos são as estrofes estruturadas em quadras com rimas nos versos pares. Tendo cada estrofe uma forma ABCB. A primeira estrofe do bendito "Ao sair da minha casa", exposto acima, esclarece bem esta estrutura métrica constitutiva dos benditos: *Ao sair da minha casa/meu bom Jesus avisei/Meu bom Jesus vou embora/Não sei quando eu voltarei*, com as rimas nas palavras *avisei* e *voltarei*.

As características musicais deste bendito também são presentes em grande parte deste canto sacro popular. Sendo a sua melodia bastante simples composta, basicamente, por intervalos de terças e por graus conjuntos. O âmbito melódico é pouco extenso, compreendendo um intervalo de sétima maior, o que não traz grandes dificuldades para o canto.

4. A música no universo da romaria de São Severino do Ramos: algumas considerações

A imersão nas práticas musicais dos romeiros de São Severino do Ramos, a partir da abordagem etnográfica alicerçada no trabalho de campo, tem sido uma experiência fundamental para o desenvolvimento desta pesquisa. "O trabalho de campo é experiência, e a experiência de pessoas fazendo música é o cerne do método e da teoria etnomusicológica"[9] (COOLEY; BARZ, 2008, p. 14; tradução minha). Além disso, o diálogo com a literatura de uma gama de áreas de conhecimento, sobretudo, no campo da etnomusicologia, tem sido igualmente importante na busca por entender melhor a relação entre a música e as práticas romeiras.

Das primeiras percepções, venho concluindo que a *performance* musical, consubstanciada, sobretudo, pelo canto dos benditos, exerce múltiplas funções no desenrolar dos rituais romeiros e, desta forma, para compreender de que forma e em que medida a música contribui no desenvolvimento das romarias, será preciso descortinar todas essas funções que a música exerce durante o acontecimento romaria. A música está presente em todas as etapas da peregrinação, exercendo uma função estruturante do ritual.

Giuliana Frozoni (2012) traça um roteiro ou ordinário da romaria que é caracterizado pela saída, o caminho (viagem) em direção ao centro de devoção, passando pela experiência fundamental de permanência no local de devoção para fins diversos como a entrega dos votos, pedidos, orações, experiências hierofânicas, a despedida e o retorno para casa.

Assim como Frozoni (2012) concluiu, também venho concluindo que todo este roteiro é sistematizado pela música e que existe um conjunto de benditos para cada um desses momentos do itinerário romeiro.

Além disso, a música é um elemento no qual os romeiros re(criam) a sua identidade. Durante o acontecimento romaria, os romeiros não são identificados apenas por suas vestimentas ou por sua maneira peculiar de exercer a sua devoção, mas também pela música que faz:

> O canto, na romaria, é também um elemento que cria [expressa, afirma, renova] identidade no romeiro. Estes podem ser identificados não só pela sua vestimenta, pelo uso do chapéu, mas também pela música que entoam (FROZONI, 2013, p. 115).

Pelo canto, os devotos romeiros acionam uma conexão direta com o santo pelo som e pelas narrativas verbais trazidas nas letras dos benditos. Para os romeiros, o canto dos benditos adquire uma função simbólica.

> Não há dúvida que a música tem uma função simbólica nas culturas humanas no nível dos significados afetivos ou culturais. Homens [e mulheres] de todos os lugares atribuem certos papéis simbólicos à música que a conectam com outros elementos de suas culturas (MERRIAM, 1964, p. 246; tradução minha)[10].

Esta música, então, torna-se um poderoso instrumento de ligação com o divino, o transcendente. Destarte, afirmo, com certa segurança, que a música não é um elemento facultativo ou periférico dos rituais romeiros, mas um componente imprescindível para as construções e o desenrolar das romarias.

5. Referências bibliográficas

ARAÚJO, S. S. *Paudalho:* terra dos engenhos. Avellar Gráfica e Editora, 1990.

AZZI, R. A espiritualidade popular no Brasil: um enfoque histórico. *Grande Sinal* – Revista de Espiritualidade, Ano XLVIII, 1994.

BRANDÃO, C. R. *Memória Sertão:* cenário, cenas, pessoas e gestos no sertão de João Guimarães Rosa e Manuelzão. São Paulo: Cone Sul; Uberaba: Ed. UNIUBE, 1998.

COOLEY, T.; BARZ, G. *Shadows in the field:* new perspectives for fieldwork in ethnomusicology. 2. ed. Oxford University Press, 2008.

ELIADE, M. *O sagrado e o profano:* a essência das religiões. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

FROZONI, G. *Vamos todos para a Lapa visitar o Bom Jesus:* o itinerário da Romaria a partir dos benditos cantados pelos romeiros do Bom Jesus da Lapa-BA. 277f. Dissertação (Mestrado em Ciências da Religião), Programa de Pós-graduação em Ciências da Religião, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2012.

MARINHO, A. L. S. *O sagrado na teia das redes geográficas do turismo em Pernambuco:* um estudo sobre o Santuário de São Severino Paudalho – Pernambuco. 175f. Dissertação (Mestrado em Geografia), Programa de Pós-graduação em Geografia, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2008.

MERRIAM, A. *The Anthropology of music.* Evanston: Northwestern University Press, 1964.

MOTA, M. A gênese de casa-grande e senzala. *Cia e Tróp*, Recife, v. 11, n. 2, p. 205-211, jul./.dez, 1983.

PEREIRA, A. I. O santuário de São Severino dos Ramos: características de uma devoção na diocese de Nazaré. 122f. Dissertação (Mestrado em Ciências da Religião), Programa de Pós-graduação em Ciências da Religião, Universidade Católica de Pernambuco, Recife, 2014.

SANTOS, E. S. Sincronizando mundos diversos: um estudo do canto participativo na romaria de Canudos. 181 f. Tese (Doutorado em etnomusicologia), Programa de Pós-graduação em Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2001.

SEEGER, A. Etnografia da Música. Tradução de Giovanni Cirino. *Cadernos de Campo*, São Paulo, n. 17, p. 237-260, 2008.

STEIL, C. A. *O sertão das romarias:* um estudo antropológico sobre o santuário de Bom Jesus da Lapa – Bahia. Petrópolis: Vozes, 1996.

TURNER, V. *Floresta de Símbolos:* aspectos do ritual Ndembu. Rio de Janeiro: Eduff, 2005.

Notas

[1] Possui graduação em Licenciatura em Música pela Universidade Federal de Pernambuco (2012), mestrando em Música, subárea de Etnomusicologia pela Universidade Federal da Paraíba. É membro do grupo de pesquisa em

Etnomusicologia da UFPB, coordenado pela etnomusicóloga Dra. Eurides de Souza Santos. Tem experiência na área do ensino da música na Educação Básica, com ênfase na formação coral infantil.

[2] Possui graduação em Licenciatura em Música pela Universidade Federal de Pernambuco (1991), mestrado em Música pela Universidade Federal da Bahia (1996) e doutorado em Música pela Universidade Federal da Bahia (2001). Atualmente é professora Associada 3 da Universidade Federal da Paraíba. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Artes, atuando principalmente nos seguintes temas: Música, Etnomusicologia, Cultura popular, Música popular e performance.

[3] O(a)s chefes de romaria são figuras centrais dentro deste universo. São eles/elas que articulam todo o processo de realização da viagem: fretam o transporte, recolhem o dinheiro dos romeiros, decidem o roteiro da viagem e, juntamente com outros romeiros, geralmente os mais experientes, puxam os cantos e orações durante todo o processo da romaria.

[4] Dona Cícera me foi apresentada por um colega que conheci durante a minha graduação em Licenciatura em música na UFPE. A romeira havia trabalhado como doméstica na casa dele. Foi através dela que conheci o chefe da romaria e os demais romeiros. Ela também foi uma figura-chave para a realização deste trabalho de campo nesta romaria.

[5] O uso da preposição "do" no singular, deve-se ao fato de o termo referir-se ao substantivo Engenho que está implícito na frase: São Severino do [Engenho] Ramos.

[6] Esta informação me foi passada pelos próprios romeiros e agentes da igreja durante a minha visita ao local no dia da romaria do domingo de Ramos em abril de 2017.

[7] Conceito cunhado por Mirceia Eliade, hierofania significa a manifestação do sagrado (ELIADE, 1993).

[8] O canto responsorial é um tipo de canto coletivo que tem como principal característica a ideia da pergunta e resposta. Ou seja, um cantor solista ou um pequeno grupo "puxa" o canto e em seguida o seu refrão é repetido pelo coro. No caso dos benditos, a resposta se dá de várias formas: através de um mote (motivo) que é repetido sempre ao fim de cada estrofe, a repetição dos dois últimos versos de cada estrofe ou até mesmo a repetição de dois em dois versos de cada estrofe, entre outras formas.

[9] *Fieldwork is experience, and the experience of people making music is at the core of ethnomusicological method and theory*.

[10] Tradução de "*There is no question but that music serves a symbolic function in human cultures on the level of affective or cultural meaning. Men everywhere assign certain symbolic roles to music which connect it with other elements in their cultures*" do livro *The Anthopology of music*, de Alan Merriam.

Da prática ao pátio: os processos de ensino e aprendizagem dos cantos Timbira

Lígia Raquel Rodrigues Soares
Universidade Federal do Tocantins
ligiarrsoares@gmail.com

Odair Giraldin
Universidade Federal do Tocantins
giraldin@uft.edu.br

Resumo: Neste texto apresentamos uma discussão etnográfica do processo de formação de novos cantores e cantoras Timbira. Argumentamos que o cantar tem uma centralidade no modo de ser Timbira e por isso há uma preocupação social para a formação dos aprendizes, os quais, para se tornar cantores e cantoras, precisam preparar seus corpos com resguardos alimentares e sexuais para poderem adquirir o conhecimento, que não será apenas memória, mas conhecimento intracorporal que será adquirido pelo ouvir os aconselhamentos dos mestres, pela prática constante através de treinos diários. Assim, esse conhecimento se manifestará extracorporalmente durante as realizações de performances.

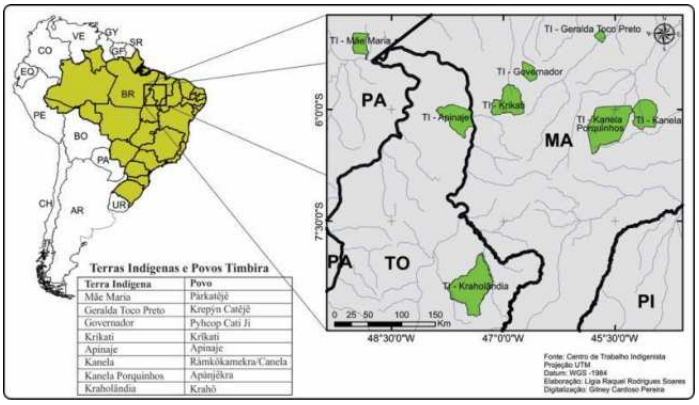
Palavras-chave: Timbira. Cantos. Conhecimentos. Aprendizagem. Formação.

Abstract: In this paper, we show an ethnographic discussion about the process of training news male and female singers. We argue that the sing is a pivot in the Timbira way of life. And so that, there are a social concern to training that news apprentices, who, in order to become new singers, needs prepare theirs body with food and sexual guards to acquire the knowledge, which will be not memory, but intracorporal knowledge that will be acquired by the daily listening the master's counseling, the persistent daily practices. And so, that knowledge will manifest extracorporeally at the chants performances.

Keywords: Timbira. Sings. Knowledge. Apprenticeship. Formation.

1. Introdução

Os repertórios musicais dos povos Timbira são extensos e difíceis de quantificar. Uma primeira classificação mais específica sobre o tema e seus repertórios foi desenvolvida por Soares (2015), em estudo que tem como foco pesquisas sobre os Ràmkôkamẽkra/Canela. Este é apenas um dos povos Timbira[1] que abordaremos neste artigo (ver figura).



Terras Indígenas e Povos Timbira

Terra Indígena	Povo
Mãe Maria	Pàrkatêjê
Geralda Toco Preto	Krepỳn Catêjê
Governador	Pyhcop Cati Ji
Krikati	Krĩkati
Apinaje	Apinajé
Kanela	Ràmkôkamekra/Canela
Kanela Porquinhos	Apànjêkra
Kraholândia	Krahô

Entre os Timbira, cantar é uma marca primordial a qual é utilizada por esses povos para demarcar a sua identidade mais profunda. Em uma reunião com vários membros dos povos Timbira, foi possível escutar de um velho cantador a seguinte frase: “Você é Timbira? Então canta aí!”. Ele estava se dirigindo a um ancião Krẽnyê, que se assumia como um membro de um povo Timbira[2].

Devido a essa centralidade do cantar na perspectiva Timbira, ele é uma marca expressiva no processo da formação dos jovens. Em todos os rituais de iniciação e formação, um dos pontos cruciais é a preparação de novos cantores e cantoras, sendo este também um investimento de forma intensa dos núcleos familiares.

A relação entre sons e movimentos (danças e performances) é de grande importância na relação de ensino/aprendizagem. Os cantos permeiam relações de comunicações entre diferentes seres do universo em momentos importantes na construção e preparação de corpos e pessoas bonitas, fortes e sábias (ROLANDE, 2017).

Alguns desses rituais têm como ponto central a formação e o estímulo de cantores e cantoras das mais diversas formas. Podemos citar os rituais de iniciação e formação masculinos, *Pepjê*, *Kêtuwajê* e *Pepcahàc* respectivamente entre os Ràmkôkamẽkra/Canela, Apỳnjekra/Canela e Krahô, e também os rituais de Ihkrere e Wyhty, entre os Krĩkati e os Pyhcop Catiji/Gavião. Nos rituais Pepjê, Kêtuwajê e Pepcahàc, tem-se como um dos pontos centrais a premiação de jovens cantores e cantoras, como forma de estimular o interesse e o aprendizado por parte dos jovens para a prática do canto (CANELA; SOARES, 2017 e 2018).

2. Objetivos

É nessa perspectiva da importância do investimento de formar cantores e cantoras que decidimos construir um artigo que aborde os processos de ensino e aprendizagem dos jovens

Timbira a partir dos inúmeros relacionamentos com os seus mestres, com o maracá, com os resguardos e as diferentes técnicas utilizadas para o aprendizado e para as apresentações realizadas no pátio, publicizando dessa forma as suas performances musicais (SEEGER, 2004 e 2008) e a sua coragem em se apresentar em público.

3. Reflexões teóricas e etnográficas

Desde cedo os jovens são observados durante as reclusões rituais, sejam naquelas individuais (*Kêtuwajê* e *Ihkrere*) ou coletivas (*Pepjê* e *Pepcahàc* ou *Wyhty*). Nas reclusões os jovens aprimoram seus corpos para algumas funções essenciais como membro daquela coletividade, dentre elas a de cantador. Durante a reclusão o jovem prepara o seu corpo, através dos resguardos alimentares e sexuais, com a finalidade de sintonizar o seu corpo com algumas das principais especialidades (cantador, *caj* [xamã], corredor, caçador). A reclusão e posteriormente os resguardos, preparam o corpo do jovem cantador a se emparelhar com outros elementos importantes no processo de formação do corpo e da mente do cantador. Existe a compreensão de que para alguém poder acessar conhecimentos sobre elementos do mundo, precisa fazer resguardos para que seu corpo entre em sintonia (emparelhamento) com esses elementos e, assim, compartilhar agenciamentos. Um exemplo de emparelhamento é o que ocorre com o aprendiz de caçador. Ele começara a fazer resguardos corporais nos rituais de iniciação. Posteriormente, será instruído a utilizar diversos tipos de vegetais para banhos, para esfregar no corpo, para tomar como chá, de tal forma que seu corpo perde os odores típicos dos humanos e o emparelha com as caças que passam a vê-lo como em uma relação entre consanguíneos, de tal forma que as caças não temem o encontro com o caçador. O mesmo raciocínio está presente no aprendizado dos cantos, pois o aprendiz emparelha seu corpo com o canto, com os instrumentos e com a performance necessária.

Essa preparação dos jovens aprendizes, através de preparar seus corpos, é que nos permite vislumbrar o argumento de Marcela S. Coelho de Souza (2010) de que não há apenas "o" conhecimento enquanto um conjunto de saberes existentes, coisificados e que podem ser intelectualmente acessados e memorizados por qualquer interessado. Entre os povos indígenas, o conhecimento é incorporado, no sentido de que o processo de aquisição do conhecimento passa pelo processo de preparação corporal e de processo de execução prática e de imitação, uma vez que se trata de um processo intersubjetivo e não apenas objetivo. Assim, o conhecimento não será memória, mas conhecimento intracorporal que se manifestará extracorporalmente durante as realizações de performances. Nesse sentido, o conhecedor dos cantos é assim reconhecido não apenas porque os trazem na sua mente, mas porque trazem os

cantos como um efeito em seu corpo que conhece e é conhecido, expresso quando os executa nas suas performances. E, para o aprendiz, o aprendizado esta em sintonizar seu corpo com vistas a torná-lo continuidade deste efeito (SOUZA, 2016, p. 198).

O interesse do aluno pelo aprendizado, sua disciplina nos resguardos e os treinos constantes, são sinais de que o aprendiz poderá vir a ser um grande cantador. Os Timbira, assim como quase todos os povos indígenas, apontam que o interesse é o ponto fundamental para o aprendizado. Ou seja, no aprendiz está centrada toda a perspectiva com relação aos conhecimentos possíveis de adquirir. Como destaca Giraldin (2010) em discussão sobre ensino/aprendizagem de uma forma geral, o processo está centrado no protagonismo do aprendiz. Mas para isso acontecer é necessário que o aprendiz tenha contato com um *mẽ hõ pahhi increr catê*, um mestre dos cantos ou, então, com uma mestra cantora *hõkrepôj* que saiba os mais diferentes repertórios para que seja instruído de forma correta com relação ao ordenamento, à sequencialidade, além das letras e das performances corporais presentes nos conhecimentos musicais. A esse interesse e protagonismo, juntam-se os resguardos que proporcionam a preparação do corpo, além de um comportamento adequado enquanto cantor, que somam vigor físico, disciplina, respeito e coragem para apresentar-se publicamente, sobretudo diante do coro de cantoras no pátio.

O aprendiz, diante desse contexto, torna o aprendizado algo constante em sua vida. Em todos os dias são reservados momentos para esse aprendizado. Como povos de tradição oral, a memorização é importante para o aprendizado. Mas se no passado usava-se apenas a memorização pelo esforço de executar constantemente, hoje o aprendiz pode recorrer à escrita das letras das músicas no caderno; à gravação em celular ou gravador digital e à escuta constante. Mas isso não exclui o treino no cerrado, sozinho, executando os cantos e o manuseio do maracá e também a apresentação do seu aprendizado aos seus avós, recitando a letra da música e, por vezes, mostrando a performance a ser realizada. Essa relação se dá preferencialmente com os avós, ou com o tio nominador, porque esses são os professores por excelência de seus netos, assim como de seus sobrinhos que possuem o mesmo nome. Mas ter uma boa memória é essencial entre os Timbira e, para alcançar isso, em alguns desses povos há conhecimentos sobre infusões ou práticas que auxiliam nesse processo de memorização, como o uso de penas de papagaio atrás da orelha e a utilização de dentes de tatu peba dentro do maracá.

O *mẽ hõ pahhi increr catê* (mestre cantor) dos cantos sempre está à disposição daqueles que o procuram com o desejo de aprender sobre os cantos. Ocasionalmente pode até

ocorrer pagamento, mas se este *pahhi f*or seu avô, ou outro parente que idealmente é seu professor, como, por exemplo, o tio nominador, dificilmente esses pagamentos irão ocorrer. Mas pode acontecer de um parente realizar um pagamento para um outro parente com vias a ensinar um filho ou um neto.

Os treinamentos do jovem aprendiz se tornam constantes nessa fase. Durante esse período o tio nominador do rapaz, que está em processo de aprendizado, prepara para ele um *cuhtõj* (maracá). Esse período é marcado especialmente pelos resguardos. Deve-se evitar ingerir carnes de algumas caças consideradas inadequadas para quem está em processo de aprendizado dos cantos, assim como também não deve ingerir o caldo de ensopado dessa caça. Além disso, há também o uso de uma pena de asa de papagaio, que ele deve sempre trazer sobre a orelha e com ela coçar o ouvido sempre que tiver necessidade. Com isso, espera-se o efeito simpático de memorização da ave, considerada muito capaz em memorizar.

Para os cantos de pátio, os aprendizes costumam, neste período do processo de aprendizagem, não ficar entre os jovens que dançam no pátio junto com o cantor. Os interessados em aprender ficam no pátio, porém mais ao longe, ouvindo e memorizando os cantos e as performances dos cantores que estão se apresentando.

No período de investidura com os cantores e cantoras, ocorrem muitos testes no pátio para ambos (CANELA; SOARES, 2017 e 2018). Esse momento é marcado pela confecção e uso de ornamentos para os iniciantes. No caso dos cantores são confeccionados ornamentos de palha de buriti, para usar como testeiras e braceletes. Após passarem por essa fase inicial, mas exatamente ao se tornarem *mẽ hõ pahhi increr catê e hõkrepôj* (cantoras mestras) são confeccionados outros ornamentos com linha de algodão e/ou miçangas destinados a cantores/as profissionais.

Esses são os momentos de aprendizados na prática para esses jovens, momento de perder a vergonha e demonstrar sua coragem ao se apresentar em público. Nesse momento todos os olhares estão voltados ao jovem aprendiz e ao seu desempenho. Os conselhos são constantes durante esse momento e geralmente são dados pelos *mẽ hõ pahhi increr catê e pelas hõkrepôj* (cantoras mestras). Tais conselhos são escutados com muita atenção e levados enquanto experiências práticas para as próximas apresentações. Na maioria das vezes os jovens iniciantes executam cantos no pátio da aldeia como forma de estimular a diversão (*increr cahàc*).

A prática da escuta é uma constante entre mestre cantor/cantora e aprendiz. Atualmente os jovens iniciantes (cantor/cantora) na maioria dos casos possuem aparelhos celulares ou gravadores que os auxiliam nesse processo de aprendizado. Essa é uma prática que

tem se tornado recorrente entre os jovens aprendizes. Esse tipo de prática auxilia os jovens a possuírem outros momentos de escuta dos seus mestres e também de mestres antigos, já falecidos, através de registros de áudios existentes nos arquivos de pesquisadores e no Centro Timbira de Ensino e Pesquisa Pënxwyj Hëimpëjxà (CTEPPH)[3]. Diante de tais gravações os jovens interessados, escutam de forma constante, até que o repertório esteja fluente em sua memória. Após já ter o domínio do repertório, o jovem segue ao seu mestre/mestra e apresenta, demonstra o seu domínio musical e em seguida recebe elogios, repreensões (estas de forma muito cautelosas por parte do mestre) e conselhos sobre o que ainda precisa melhorar e em seguida é guiado pelo mestre/mestra para a sua próxima lição.

Durante o período de aprendizado, longos momentos de treinamento de um determinado repertório são realizados no meio do cerrado ou em outro lugar que ofereça momentos de isolamento ao jovem aprendiz. Quando se trata de um aprendiz do sexo masculino, este utiliza esse momento para treinar o manuseio do maracá.

O teste final do seu mau ou bom desempenho do aprendiz com relação a sua performance musical é efetuado no pátio (local público onde ocorre as reuniões importantes da aldeia). Neste local toda a comunidade estará atenta à apresentação pública do/a jovem. No caso do jovem aprendiz, as mestras femininas aprovam ou desaprovam o jovem cantador durante a sua performance no pátio. Geralmente, elas falam sobre a atuação dele no pátio, o incentivam, o corrigem, brincam com ele dizendo onde ele precisa melhorar, onde ele errou. Todas as falas femininas vão demostrando o quanto elas têm um grande domínio sobre o cantor e isso permite a elas provocações, mesmo quando se trata de um mestre dos cantos. As brincadeiras se estendem a cada erro executado e a cada performance musical bem-sucedida. Por isso a coragem a coragem é uma palavra recorrente para quem vai se apresentar no pátio da aldeia.

Quando a aprendiz é uma jovem cantora, ao se apresentar no pátio ela é colocada diante de um cantador experiente que inicia o canto e ela o segue como forma de demonstrar o seu aprendizado, conhecimento e domínio sobre o repertório que ali está sendo executado.

4. Considerações finais

O universo músico-ritual dos Timbira possuem inúmeros repertórios. Esses fazem partes de sistemas cancionais que geralmente estão distribuídos da seguinte forma: rituais de iniciação e formação (*Pepjê*, *Kêtuwajê*, *Pepcahàc*, *Ihkrere* e *Wyhty*), finalização de luto (*Pàrkapê* e *Mẽôkrepoxrundi* dos Apinaje, o *Pàrcahàc* entre os Krahô e o *Pàrpêx* entre os Krĩkati e Pyhcop CatiJi/Gavião), rituais para "alegriar", ensinar e reproduzir (roças, pessoas e o

universo: festa da batata [*Jàt nhõ pĩ*], festa do peixe [*Tep jarkwa*], festa das máscaras [*Côhkrit*], festa da peteca de milho [*Põ hỳ prỳ*] ou do milho branco [*Põ hỳ mpej*]) e outros "pequenos momentos" em que alguns cantos são utilizados como forma de liberar a colheita e o consumo de produtos da roça (milho, mandioca, fava).

Esses repertórios são constituídos por inúmeros cantos que formam conjuntos cancionais e que possuem uma sequencialidade em sua execução. A música é nesse sentido o pivô – chave – da performance na cadeia intersemiótica do ritual como tradução sonora (MENEZES BASTOS, 1978, 2007 e 2017).

Em nossas pesquisas verificamos que todos os conjuntos cancionais desses povos são constituídos por duas partes essenciais – estamos aqui tratando de estrutura dos cantos – que são o *hirõn xà* (um marcador de subida e descida do canto – um ato de envergar o canto) e o *hicõn xà* (um marcador de terminação de um conjunto cancional). Em qualquer conjunto cancional há três tipos de andamentos: *ihkên pôc* (muito lento), *ihkyj kyj* (menos lento) e *ihkên pej* (rápido) – indicando dessa forma uma regularidade da variação entre os contornos melódicos e as linhas rítmicas (MED, 1996), o que demonstra um padrão cancional nos repertórios.

O universo músico-ritual dos povos Timbira é constituído por sequências ordenadas e padronizadas de palavras e atos, como destaca Tambiah (1985), e de sons. Portanto, aprender os cantos implica incorporar os vários conjuntos de informações: sons, estrutura cancionais, performances, letras e movimentos. Além de incorporar/absorver poderes, forças, características associadas a sujeitos agentivos humanos e não humanos (SOARES, 2015). O ato de absorver/incorporar se realiza através da força das palavras executadas através dos cantos, que conecta os sujeitos ao enunciador, provocando o emparelhamento.

5. Referências bibliográficas

CANELA, R. K.; SOARES, L. R. R. Processos e ornamentos: como formar uma nova hõkrepoj (cantora) entre os Ràmkôkamẽkra/Canela. *Revista Articulando e Construindo Saberes*, Goiânia **v. 2, n. 1, p. 240-250, 2017.**

CANELA, R. K.; SOARES, L. R. R. O processo de formação de cantadores Ràmkôkamẽkra/Canela. *Revista Articulando e Construindo Saberes*, Goiânia, v. 3, n. 1, p. 314-344, 2018.

GIRALDIN, O. Indigenous School Education and specific teaching-learning processes: reflections based on particular cases of the Jê tribe. *Revista Brasileira de Linguística Antropológica*, v. 2, n. 2, p. 265-284, 2010.

MED, B. *Teoria da Música*. Brasília: Musimed, 1996.

MENEZES BASTOS, R. J. *A musicológica Kamayurá:* para uma antropologia da comunicação no Alto Xingu. 1. ed. Florianópolis: Ed. da UFSC, 1978.

MENEZES BASTOS, R. J. Música nas sociedades indígenas das Terras Baixas da América do Sul: estado da arte. *Mana: Estudos de Antropologia Social*, v. 13, n. 2, p. 293-316, 2007.

MENEZES BASTOS, R. J. Tradução intersemiótica, sequencialidade e variação nos rituais musicais das terras baixas da América do Sul. *Revista de Antropologia*, São Paulo [Online], v. 60, n. 2, p. 342-355, USP, 2017.

ROLANDE, J. F. *Moços feitos, moços bonitos:* A ornamentação na prática Canela de construir corpos. São Leopoldo: Oikos, 2017.

SEEGER, A. *Why Suyá Sing:* A Musical Anthropology of an Amazonian People. University of Illinois Press, [1987] 2004.

SEEGER, A. Etnografia da Música. *Cadernos de Campo*, São Paulo, n. 17, p. 237-259, 2008.

SOARES, L. R. R. "Eu sou o gavião e peguei a minha caça": O ritual Pepcahàc dos Ràmkôkamẽkra/Canela e seus cantos. Tese (Doutorado em Antropologia Social), PPGAS, Universidade Federal do Amazonas, 2015.

SOUZA, M. S. C. A cultura invisível. *Anuário Antropológico*, Brasília, UnB, v. 35, n. 1, p. 149-174, 2010.

SOUZA, M. S. C. *Conhecimento indígena e seus conhecedores*: uma ciência duas vezes concreta. In: CUNHA, M. C.; CESARINO, P. N. (Orgs.). *Políticas Culturais e Povos Indígenas*. São Paulo: Editora UNESP, 2016.

TAMBIAH, S. J. *Culture, Thought, and Social Action:* An Anthropological Perspective. Cambridge: Harvard University Press, 1985.

Notas

[1] Os povos conhecidos como Timbira são os Krahô (TO), Krĩkati (MA), Apỳnjekra/Canela (MA), Ràmkôkamẽkra/Canela (MA), Pyhcop Catiji/Gavião (MA), Krepỳm Catêjê (MA), Krẽnyê (MA), Pàrkatejê/Gavião (PA).

[2] Essa reunião aconteceu dentro do V Seminário Timbira, realizado no Centro Timbira de Ensino e Pesquisa Pënxwyj Hëimpëjxà (CTEPPH), localizado na cidade de Carolina (MA), em dezembro de 2015.

[3] Durante vários anos, cantores Timbira experientes recebiam gravadores, pilhas e fitas K7 virgens do Centro Timbira de Ensino e Pesquisa Pënxwyj Hëimpëjxà (CTEPPH) que levavam para suas aldeias. Lá gravavam seus cantos. Devolviam essas fitas ao CTEPPH e levavam novas fitas. Esse acervo assim formado foi digitalizado e seu conteúdo minimamente organizado, de forma que os jovens interessados nos cantos de mestres antigos possam ter acesso em arquivos MP3.

Trânsitos e fronteiras na Pan-Amazônia: algumas perspectivas sobre a música em Belém do Pará

Líliam Barros
Universidade Federal do Pará
liliambarroscohen@gmail.com

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

Resumo: A partir de uma visão decolonial assumida pela etnomusicologia no Brasil e tomando como exemplo algumas expressões musicais peculiares de Belém do Pará, buscamos compreender a Pan-Amazônia como uma região caracterizada por fronteiras complexas e dinâmicas, a despeito de um imaginário que não a legitima como lugar de experiências plurais e multissensoriais. Nesta esteira apontamos a possibilidade de se pensar uma etnomusicologia amazônica que tanto esteja próxima de contextos regionais em que a música se encontra quanto atue por meio de redes e de modo colaborativo, colocando-se aberta à investigação e à necessária reflexão sobre os sons, os comportamentos e as concepções que emolduram o saber-fazer musical na Pan-Amazônia.

Palavras-chave: Música. Amazônia. Pan-Amazônia. Pará. Etnomusicologia.

Decolonial Ethnomusicology in Pan-Amazon: on transits and borders in popular music in Belém do Pará

Abstract: Based on a decolonial view assumed by ethnomusicology in Brazil, and taking as example some musical expressions peculiar to the City of Belém, Capital of Pará State, we sought to understand the Pan-Amazon as a region characterized by complex and dynamic boundaries, despite an imaginary that does not legitimize it as place of plural and multisensory experiences. In this sense, we point out the possibility of thinking about an Amazonian ethnomusicology that is close to regional contexts in which music is, as well it acts through networks and in a collaborative way. Besides, may it also be open to research and the necessary reflection on sounds, behaviors and the conceptions that frame the musical know-how in the Pan-Amazon.

Keywords: Music. Amazon. Pan-Amazon. Pará. Ethnomusicology.

1. Introdução

A região da Pan-Amazônia consiste na conjunção territorial fronteiriça ao Brasil que compreende o bioma da floresta amazônica. Os países que fazem parte são: Bolívia, Peru, Colômbia, Equador, Venezuela, Guiana, Suriname, Guiana Francesa. Imaginar a Amazônia como região de fronteira compreende as noções de território, de soberania nacional, de fronteiras culturais, de fronteiras de expansão econômica, de fronteira da biodiversidade, entre outras. Tais noções são discutidas por Nogueira (2014) e colocadas diante da perspectiva de que são construídas de fora da visão dos povos tradicionais, cujas formas de ver o espaço são

constantemente deixadas de lado. Nesse contexto de fronteiras, buscamos compreender dinâmicas de cidades amazônicas tais como Belém do Pará.

Bertha Becker propõe o conceito de "urbe amazônica" ao fenômeno da urbanização na região, admitindo as possibilidades de "surtos econômicos" e de "indústria de inovação" que permitem a continuidade do crescimento e dinâmica de dado cenário urbano, no caso desta última possibilidade, ou de declínio e efemeridade, no caso da primeira, a exemplo do *boom* da borracha no início do século XX. Aliada à compreensão da manutenção das dinâmicas de cidades amazônicas, a geógrafa apresenta o fenômeno da indústria criativa de inovação como um aspecto que permite o crescimento das engrenagens urbanas (BECKER, 2013, p. 53). Esta perspectiva ajuda-nos a refletir sobre o dinamismo cultural, inclusive no âmbito da música, em cidades-metrópoles que são capitais, como Belém e Manaus, por exemplo, ou mesmo em cidades que não são capitais, mas que são culturalmente efervescentes, a exemplo de Santarém, no Pará, e de Parintins, no Amazonas.

O imaginário construído sobre a Amazônia encontra seus fundamentos tanto nas crônicas dos colonizadores, em um primeiro momento, quanto nas narrativas de viajantes naturalistas, posteriormente. O panorama sobre a região era filtrado por meio desses olhares, assim como suas sonoridades passavam pelo crivo do ouvido colonial (GARCÍA, 2012). Na busca por entender a Amazônia como lugar de arte, apresentamos reflexões contemporâneas de pensadores amazônidas sobre arte e cultura regionais. O poeta e pesquisador João de Jesus Paes Loureiro define a região da seguinte maneira:

> Sob o olhar do natural, a região se torna um espaço conceptual único, mítico, vago, irrepetível (posto que cada parte desse espaço não é igual a outro), próximo e, ao mesmo tempo, distante. Seja para os que habitam as margens desses rios, que parecem demarcar a mata e o sonho, seja para os que habitam a floresta, seja ainda para os que habitam os povoados, vilas e as pequenas cidades, que parecem estar muito mais num tempo congelado do que num espaço dos nossos dias (LOUREIRO, 2015, p. 83).

Afonso Medeiros e Lúcia Pimentel propõem o termo "ecossistemas estéticos" (MEDEIROS; PIMENTEL, 2013) na busca por uma compreensão do cenário das artes no contexto amazônico, considerando sua pluralidade interartes:

> Ecossistemas são produtos de uma longa, lenta, laboriosa e delicada maturação que nunca está finalizada. Ecossistemas estéticos podem ser pensados como processos; dinâmicas; mobilidades; equilíbrios precários; organicidades tênues; inteligências em constante estado de adaptabilidade; conluios do aleatório com o intencional; demo/grafias artístico-estéticas; ecoestéticas (MEDEIROS; PIMENTEL, 2013, p. 11).

Tendo em vista o caráter multissensorial de diversas práticas musicais, cumpre observar os eixos de outras artes não verbais que são agregados a estas experiências. Nesse

sentido, o conceito de "ecossistemas estéticos" aliado à compreensão do conceito de "artisticidade ameríndia", este de Menezes Bastos (2013), bem como ao de "cadeia intersemiótica do ritual", também deste último autor, podemos aludir a uma potente cadeia comunicadora de afetos que permeia uma gama de manifestações artísticas de diversos povos amazônidas, incluindo as musicais, que nos interessam especialmente. Behne Martins e Joel Cardoso dialogam com a compreensão das artes na Amazônia sob o prisma dos trânsitos intersemióticos, enfatizando que "as fronteiras que delimitam o universo das artes se tornam, por um lado, cada vez mais tênues, mais indefinidas, e, por outro, paradoxalmente, põem em evidência especificidades que permitem caracterizar com mais precisão os traços identitários que distinguem as expressões artísticas" (MARTINS; CARDOSO, 2012, p. 7). A etnomusicóloga paraense Sonia Chada propõe o conceito de "práticas musicais" como agregador de experiência musical e de diversas outras considerações extramusicais que compõem dado cenário: "A prática musical como um processo de significado social, capaz de gerar estruturas que vão além de seus aspectos meramente sonoros, embora estes também tenham um papel importante na sua constituição é de extrema importância neste contexto" (CHADA, 2007, p. 4). A compreensão do fazer musical multissensorial e interartes dialoga entre os autores mencionados e pode ser um viés para se pensar a complexidade dos múltiplos fazeres das práticas musicais amazônicas.

2. Trânsitos musicais na urbe amazônida: um panorama da cidade de Belém

Cultura, arte e música na Amazônia conectam-se, de maneira mais ou menos uniforme, a dois universos pretensamente contrários: de um lado, e a partir de uma visão colonialista, um universo primitivo, exótico, virgem, isolado e antepassado; e, de outro, um universo que é lugar de experiências plurais, multissensoriais (MEDEIROS; PIMENTEL, 2013), contemporâneas e conectadas ao mundo e ao presente. Contudo, ao menos no que diz respeito a algumas práticas musicais urbanas que temos investigado – adiante referenciadas, a cena urbana de Belém do Pará parece revelar a coexistência entre esses universos, tendo em perspectiva comportamentos, conceitos e sons propriamente ditos (MERRIAM, 1964) que apontam para entendimentos sobre a cidade como território de trânsitos diversos em tempos-espaços.

Possível vestígio remoto de uma Belém musical de trânsitos se encontra, por exemplo, em expressões do teatro popular musicado (MOURA, 1997) tais como o Pássaro Junino, que recebeu o epíteto de "ópera cabocla" (LOUREIRO, 2015) e remonta ao período da

Belle-Époque na Amazônia (SALLES, 1994). Pouco mais adiante no tempo, já na primeira metade do século XX, Belém foi invadida por músicas do Caribe que atravessaram fronteiras tanto por meio de ondas radiofônicas (SOUZA, 1997) quanto via comercialização de discos de vinil chegados à capital paraense em navios de pescadores e comerciantes (SALLES, 1989, 1990). Expressões populares como o carimbó (COSTA, 2015), o brega (COSTA, 2004), a lambada (GARCÍA, 2006; GUERREIRO DO AMARAL; PAZ JUNIOR, 2013) e a guitarrada (CASTRO, 2012) constituem importante exemplário de músicas regionais que, cada uma a seu modo, revela, menos ou mais explicitamente, o seu "ecossistema estético" (MEDEIROS; PIMENTEL, 2013) vinculado ao Caribe, bem como a outros espaços da região, do país e/ou do mundo, dependendo do caso investigado, e, também, aos respectivos tempos dentro dos quais os ecossistemas se desenvolvem.

3. Considerações finais: desafios da etnomusicologia e da educação musical nos mundos musicais amazônidas

Na esteira do que abordamos sobre mundos amazônicos supostamente díspares, bem como buscando compreender essa região como de fronteiras e trânsitos complexos e diversificados, importa-nos, como pesquisadores, quer sejamos educadores musicais, quer sejamos etnomusicólogos, construir olhares que transponham e superem pressupostos etnocêntricos e canônicos assentados em paradigmas ocidentais (LÜHNING et al., 2016). Dessa maneira, espera-se que questões epistêmicas emerjam desses campos de conhecimento musical a partir de uma visão descolonizadora e aberta para novos sons, comportamentos e concepções, conforme nos ensinou Merriam (1964), incluindo produção, transmissão e recepção musicais. Do ponto de vista da etnomusicologia, Barros e Silva (2016) discutem, com maior profundidade, tanto o caráter ocidentalizante original da disciplina e sua reação a isto quanto o histórico da pesquisa em música na Amazônia distanciada de contextos regionais.

No caso específico do Brasil, a etnomusicologia tem se desenvolvido e amadurecido, em termos teórico-conceituais e metodológicos, mediante diálogos estabelecidos com vários segmentos da sociedade contemporânea, procurando ir além da observação da música enquanto fenômeno acústico, performático ou estético. Neste sentido, a música torna-se tão relevante quanto os seus respectivos contextos culturais em suas dimensões mais densas e complexas. Apesar da aparente preocupação com definições disciplinares, a etnomusicologia torna-se cada dia mais ampla e interdisciplinar, vindo a exercer eminente função política ao

pesar conceitos como cultura, educação e poder em uma sociedade ainda desigual (LÜHNING et al., 2016, p. 86).

No prefácio do livro intitulado "Etnomusicologia no Brasil", Samuel Araújo apresenta a face colonial e contraditória de caminhos acadêmicos do ensino e pesquisa em música, bem como aponta o viés decolonial e desafiador da etnomusicologia praticada no Brasil, a despeito de sua situação periférica frente aos centros de poder (ARAÚJO, 2016, p. 9). Como desafio aos educadores musicais, entre professores de música, etnomusicólogos e demais linhagens de profissionais e cientistas musicais, evidencia-se, particularmente na escola básica, uma conjuntura de perda de espaço para as artes enquanto *locus* de formação de mentes e corpos conscientes, criativos e livres.

O enfoque dado à etnomusicologia que se faz na Amazônia, assim como no caso da educação musical, incluindo a formação de professores de música, vem corroborar o intento de compreender os desafios e questões emergentes destes campos do saber. A investigação musical na região, destacando aqui a etnomusicologia no Pará, vem adquirindo musculatura em virtude de ações diversas, tanto de pesquisa quanto de ensino e extensão, dentre as quais projetos colaborativos e produção científica regular capitaneados por pesquisadores de grupos integrantes ou parceiros do Laboratório de Etnomusicologia (LabEtno) da Universidade Federal do Pará (UFPA), dentre os quais o Grupo de Pesquisa Música e Identidade na Amazônia (GPMIA) e o Grupo de Estudos sobre Música no Pará (GEMPA), ambos da UFPA, e o Grupo de Estudos Musicais da Amazônia (GEMAM), da Universidade do Estado do Pará (UEPA). Na pós-graduação vale ressaltar o Programa em Artes da UFPA, que atualmente já forma em nível de doutorado, e a pós-graduação *lato sensu* em Pesquisa em Música, da UEPA, com início previsto para o segundo semestre de 2019.

Quinhão de relevância capital para a constituição e desenvolvimento profícuo de uma etnomusicologia amazônica é fazer circular o conhecimento por meio de redes culturais, acadêmicas, científicas e artísticas, de tal robustez e abrangência que possam incentivar a superação de entraves característicos de uma região descomunalmente complexa e diversa, apesar de um não menos robusto e abrangente imaginário colonialista que assegura, ao menos para o mundo midiático e aos *outsiders,* uma Amazônia natural, humana, social e culturalmente homogênea. Dessas redes em operação, valeria destacar a realização do Simpósio Internacional de Música na Amazônia, o SIMA, que foi idealizado como um evento regional periódico, itinerante e de abrangência pan-amazônica.

4. Referências bibliográficas

ARAÚJO, S. O campo da etnomusicologia brasileira: formação, diálogos e comprometimento político [Prefácio]. In: LÜHNING, A.; TUGNY, R. (Orgs.). *Etnomusicologia no Brasil.* Salvador: EDUFBA, 2016. p. 7-18.

BARROS, L.; SILVA, C. Etnomusicologia na Pan-Amazônia: Interfaces com a decolonialidade e a pesquisa colaborativa. *Música e Cultura*, n. 10, 2016. Disponível em: <http://musicaecultura.abetmusica.org.br/index.php/revista/issue/current>. Acesso: 1/6/2017.

BECKER, B. *A urbe amazônida:* a floresta e a cidade. Rio de Janeiro: Garamond, 2013.

CASTRO, F. F. As guitarradas paraenses: um olhar sobre música, musicalidade e experiência cultural. *ANAIS*. XXI ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, Juiz de Fora, 2012.

CHADA, S. A prática musical no culto ao caboclo nos candomblés baianos. *ANAIS*. III SIMPÓSIO DE COGNIÇÃO E ARTES MUSICAIS, Salvador. Salvador: EDUFBA, 2007. p. 137-144.

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

COSTA, T. L. Carimbó – negritude, indianeidade e caboclice: debates sobre raça e identidade na música popular amazônica (década de 1970). *ANAIS*. XXVIII SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA – Lugares dos historiadores: velhos e novos desafios, Florianópolis, 2015.

GARCÍA, L. Le phénomène "Lambada": globalisation et identité. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, n. 6, abr. 2006. Disponível em: <http://journals.openedition.org/nuevomundo/2181>. Acesso: 18/10/2008.

GARCÍA, M. *Etnografías del encuentro:* Saberes y relatos sobre otras músicas. Buenos Aires: Ediciones del Sol, 2012. (Serie Antropológica)

GUERREIRO DO AMARAL, P. M.; PAZ JUNIOR, F. G. Música e sustentabilidade: pressupostos para uma reflexão sobre o projeto "Mestres da Guitarrada em Belém do Pará". *ANAIS*. VI ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE ETNOMUSICOLOGIA – *Música e Sustentabilidade.* João Pessoa, 2013. p. 416-421.

LOUREIRO, J. J. P. *Cultura Amazônica:* uma poética do imaginário. Belém: Cultural Brasil, 2015.

LÜHNING, A. et al. Desafios da etnomusicologia no Brasil. In: LÜHNING, A.; TUGNY, R. (Orgs.). *Etnomusicologia no Brasil.* Salvador: EDUFBA, 2016. p. 47-92.

MARTINS, B.; CARDOSO, J. Apresentação. In: MARTINS, B.; CARDOSO, J. (Orgs.). *Desdobramentos das linguagens artísticas:* diálogos interartes na contemporaneidade. Belém: PPGARTES, 2012. p. 7-9.

MEDEIROS, A.; PIMENTEL, L. Ecossistemas estéticos. *ANAIS.* 22º ENCONTRO DA ANPAP, Belém, 2013, p. 7-13.

MENEZES BASTOS, R. J. *A Festa da Jaguatirica.* Florianópolis: EDUFSC, 2013.

MERRIAM, A. P. *The Anthropology of Music.* Chicago: Northwestern University Press, 1964.

MOURA, C. E. M. *O teatro que o povo cria:* cordão de pássaros, cordão de bichos, pássaros juninos do Pará – da dramaturgia ao espetáculo. Belém: Secult, 1997.

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

SALLES, V. [Carta] 16 mar. 1989, Brasília [para] José Ramos Tinhorão, s.l. 2p. Sobre a cultura (música) paraense.

SALLES, V. [Carta] 18 mar. 1990, Brasília [para] José Ramos Tinhorão, s.l. 2p. Sobre a cultura (música) paraense.

SALLES, V. *Épocas do Teatro no Grão-Pará, ou, apresentação do Teatro de Época.* Belém: UFPA, 1994.

SOUZA, I. J. *"Tribos urbanas" em Belém:* Drag Queens – rainhas ou dragões? 246f. Dissertação (Mestrado em Antropologia), Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Pará, Belém, 1997.

Quando bate uma caixa surda na beira do Rio das Velhas: música e patrimônio na folia de reis em Minas Gerais

Lúcia Campos
UEMG/UFMG
luciapcampos@gmail.com

Resumo: O artigo apresenta pesquisa sobre a patrimonialização da folia de reis em Minas Gerais, a partir de etnografia do grupo Folia de Reis de São Sebastião do Campo Belo, em Lagoa Santa, mostrando articulações e descompassos entre as concepções de música locais e as defendidas no processo de salvaguarda proposto pelo IEPHA-MG. Ao final, discuto o papel da educação musical diante das políticas de salvaguarda do patrimônio cultural imaterial.

Palavras-chave: Folia de reis. Patrimônio cultural imaterial. Etnografia.

Music and Heritage in Folia de Reis in Minas Gerais

Abstract: The article presents research on the patrimonialisation of folia de reis in Minas Gerais, based on the ethnography of the group Folia de Reis de São Sebastião do Campo Belo, in Lagoa Santa, showing articulations and misunderstandings between local conceptions of "music" and those defended in the safeguard process proposed by IEPHA-MG. In the end, I discuss the role of music education in the face of policies to safeguard intangible cultural heritage.

Keywords: Folia de reis. Intangible cultural heritage. Ethnography.

1. Introdução

Minas Gerais é um território marcado pela exploração mineral e que acaba de sofrer, em 2019, mais um crime ambiental de proporções alarmantes. Entre patrimônios naturais e patrimônios arquitetônicos, entre ameaças e poderes econômicos da mineração, existem, e resistem, por todo o estado, grupos da chamada "cultura popular", termo que engloba os saberes e fazeres daquilo que hoje chamamos de "patrimônio cultural imaterial". Uma primeira questão a ser desenvolvida neste artigo é sobre a abordagem do patrimônio cultural nesse estado tão fortemente marcado por uma concepção eminentemente material da ideia de patrimônio. Decorre dessa discussão entender como a categoria "patrimônio cultural imaterial" se insere nesse contexto, sobretudo através das políticas públicas locais, do IEPHA, o órgão responsável pela proteção do patrimônio histórico e artístico de Minas Gerais. Para isso, apresentarei as recentes iniciativas do estado na área do patrimônio cultural imaterial, focalizando a patrimonialização da folia de reis.

Como irei detalhar a seguir, as práticas musicais são fundamentais nos grupos de folia de reis, daí a importância de se pensar a função da transmissão musical para a salvaguarda

dessa prática. Nessa discussão, será abordada uma questão que entendo como o descompasso de lógicas sobre a função da "música" entre os grupos de folia de reis e as políticas de patrimônio. Por último, discutirei se a abordagem do patrimônio cultural imaterial pela educação em espaços escolares poderia ser uma opção viável, inserindo tal ideia em discussões recentes sobre a educação musical na escola regular no Brasil.

A pesquisa[1] ora apresentada se baseia em uma etnografia de um grupo de Folia de Reis da região de Lagoa Santa, cidade nos arredores de Belo Horizonte – a Folia de Reis de São Sebastião do Campo Belo[2] – investigando como as formas de transmissão musical entre gerações asseguram a resistência da prática há mais de um século. A pesquisa também busca avaliar as relações das folias com o poder público: como os mestres e participantes das Folias entendem a categoria "patrimônio cultural imaterial", qual é o impacto desta nova categoria normativa sobre as práticas e como ela pode interferir na preservação da sua transmissão intergeracional?

2. Folia de reis: uma alegria na casa de cada um

> Folia, se você não estiver preparado para perdoar você não prende na folia não. Se não tiver o coração preparado, não precisa ir não. Tanto azar que acontece no mundo agora, a folia andando tem uma coisa que abençoa. Já andou em casa com cachorro brabo, entra nas casas, cachorro nenhum ataca. Boi brabo pelo mato afora, boi nunca pulou na folia, nunca machucou ninguém, ninguém nunca quebrou uma perna ou um braço atrás da folia. E o boi acompanha folia. Você toca assim no interior, o gado junta todo. Primeiro começa a correr, depois escuta o som da viola, essa caixa bater, junta tudo. *Quando você bate uma caixa surda na beira do rio das Velhas, cinco quilômetros rio abaixo, você escuta o barulho da caixa, a água leva o som.* A folia tem uma coisa. Às vezes eu lembro ainda choro, é gostoso (Pedro Henriques Rodrigues, Folia de reis de São Sebastião do Campo Belo).

A peregrinação dos grupos de folias de reis, geralmente chamada de "giro", acontece de casa em casa, saudando moradores, reverenciando presépios. Como diz Pedro Henriques Rodrigues, coordenador e tesoureiro da folia de reis de São Sebastião do Campo Belo, "é uma alegria na casa de cada um". Ao contar a história dessa folia, que era do seu pai, Pedro Henriques Rodrigues fala como era a folia na roça, e como andava de uma casa a outra. Fala como é difícil mantê-la na cidade, todos com outros afazeres, trabalhos, obrigações, falta de tempo e de interesse. A folia às vezes é alvo de críticas ou de brincadeiras dos vizinhos, que reclamam do barulho. Além de Pedro, seu primo Geraldo também é um dos chefes guardiões desta folia, ambos trabalham como pedreiros na região de Lagoa Santa. Geraldo diz que aprendeu

com o pai, que pediu para aprender quando tinha por volta de dezoito anos e escreveu os versos que o pai ensinava. Ele diz que tem mais de vinte e cinco versos de seu pai, inclusive alguns "improvisos", ou seja, aqueles que ele mesmo criou. Geraldo e Pedro gostam de lembrar as folias da roça. Para eles, a folia na roça é melhor, pela recepção dos anfitriões de cada casa. Na cidade, reclamam da falta de ajuda da prefeitura, preferem manter a folia longe do poder público: "É assim há cinquenta anos, por que haveria de ser diferente?". Fazem "o giro" onde são convidados, "até em casa de crente". Reclamam que as igrejas evangélicas proíbem antigos foliões de participar, alguns tiveram que deixar a folia. Apesar das dificuldades (são unânimes em dizer que é difícil), mostram-se orgulhosos em manter viva a folia que herdaram dos pais.

Antes do "giro" que acontece do dia de Natal até meados de janeiro, a folia de reis do Campo Belo faz alguns ensaios no mês de novembro, no intuito de reunir o grupo e organizar a parte musical: quem toca qual instrumento, se os intrumentos estão em bom estado, se as vozes estão todas lá. A importância dada à organização das vozes por Pedro, por Geraldo e pelos demais integrantes da folia de Campo Belo sugere que a função musical é estrutural para aquele grupo. O ensaio é lugar de presentificar a memória, mas é sobretudo espaço de transmissão. Os pequenos imitam os mais velhos. Quem toca também aprende com os mais experientes. Dançam adultos, jovens e crianças. Na dança acontece a transmissão mais evidente. As crianças incorporam as personagens, dançam e param para cantar. Ainda não reproduzem bem os passos, desafinam, erram, mas estão lá, e o esforço delas em aprender é valorizado pelo grupo.

Pedro Henriques explica que na folia a viola é o instrumento mais importante, as cordas são muito importantes. De percussão, só a caixa de folia. Às vezes, pode ter também o pandeiro, em outras folias, mas, segundo ele, só quando tem o acordeon. Nessa folia, a formação é de cordas – viola e cavaquinhos – e uma caixa, para escutar melhor as vozes, ele diz. Pedro Henriques mostra a caixa "surda", uma caixa antiga, e diz que o som precisa ser assim, "surdo". Mostra na parte de trás os chocalhos de cobra amarrados em uma cordinha, que dão a sonoridade característica. O tocador de caixa é um dos pilares desta folia. Seu toque é firme, presente, forte. Dá a cadência necessária para os outros instrumentos, para as vozes, para a dança. É para ele que olham os personagens dançantes. Cantam e conversam com ele: olhos nos olhos. Cada personagem tem seus cantos e seus ritmos, como explica Pedro:

> O Bastião tem o candombe que ele dança, tem o lundu do Bastião, tem o maxixe. Tem o caxiné, dos três, tem o candombe dos três também. O menino tem o lundu dele, que é trote mais solto, menino é um ritmo só. E tem o velho, tem o dobradinho que toca pra ele, tem o pagode, e ele dança maxixe também, se pedir (Pedro Henriques Rodrigues, Folia de reis de São Sebastião do Campo Belo).

A memória de Pedro é presente, parece ser a força que move o grupo. Ele busca os sons, as vozes, os gestos, as pessoas, para recriar a sonoridade que tem na memória. Não é fácil, aos cinquenta e cinco anos, se diz cansado. Mas é esse fio de memória que sustenta o encontro e a religiosidade ali presentes. “Folia não é farra”, ele diz. Tem bebida, tem música, dança, festa, mas “não é farra”.

Ao descrever o ritual do reinado de Nossa Senhora do Rosário, Glaura Lucas enfatiza a importância da música para a coesão religiosa dos grupos e como é a fé que fundamenta a ação: “Participar da música, assim como participar do ritual como um todo é, em primeiro lugar, um ato de fé, e como tal, é uma fonte de prazer, de satisfação e de alegria que se configura, porém, mais como a realização de um trabalho [...] do que como um divertimento” (LUCAS, 2005, p. 105). Suzel Reily (2002) enfatiza a importância da música para organizar as ações e interações dos participantes na experiência compartilhada da folia de reis.

Um grupo de pessoas que se mantém coeso ao praticar uma religião dançada, tocada e cantada. A arquitetura de cinco, seis ou até sete vozes sobrepostas cria um templo no instante da partilha. Um templo móvel, itinerante, potente, sonoro. Um templo imaterial.

3. Desafios da patrimonialização em Minas Gerais

Desde o ano de 2016, o IEPHA, Instituto Estadual do Património Histórico e Artístico de Minas Gerais, realiza o cadastro das folias de reis da região, com o objetivo de fazer uma cartografia dos grupos e de promover projetos de salvaguarda das práticas. Desde 2002, o órgão desenvolve políticas de preservação do patrimônio cultural imaterial, seguindo a declaração federal, de 2000. A partir da primeira declaração proposta pelo IEPHA, destinada à patrimonialização dos modos de fazer o queijo de MG, o órgão tem se dedicado a reconhecer festas e celebrações como patrimônios culturais imateriais do estado.

A última gestão do órgão viu na folia de reis a possibilidade de desenvolver a patrimonialização de uma prática amplamente presente no território de Minas. O cadastro das folias de reis foi feito diretamente pelos grupos ou pelas prefeituras dos respectivos municípios, através de uma plataforma colaborativa. Como resultado parcial da empreitada do IEPHA, que se iniciou em 2016, foram cadastrados mais de 1.500 grupos de folias de reis, de diferentes regiões de Minas Gerais. No entanto, o processo não terminou aí, o cadastro tornou-se permanente, em fluxo contínuo, de forma a abranger todos os grupos interessados. Com relação às propostas de salvaguarda, a gestão do patrimônio em Minas Gerais conta com um

instrumento relativo ao financiamento local das ações, através de impostos – o ICMS do patrimônio – que são revertidos localmente em políticas públicas para a área.

Visando à articulação entre municípios mineiros, a abrangência das folias de reis na maior parte deles vem corroborar o projeto do IEPHA de dar "visibilidade" para o "bem cultural". De acordo com as gestoras do órgão, as principais demandas dos grupos de folia de reis são por "instrumentos, roupas e ajuda para deslocamento". Elas veem como solução para essas demandas a criação de editais específicos para a área do patrimônio, tendo como base editais que já existem para produções musicais, de modo a facilitar o trabalho de produtores junto às folias. Um dos principais objetivos das políticas seria criar redes, mobilizar os participantes, através da realização de encontros entre grupos de diferentes municípios. Uma primeira questão que se coloca é se os próprios grupos estariam de fato interessados nesse tipo de mobilização, conforme discutiremos adiante. Embora a importância já destacada da música – canto, toque, dança – para as folias seja um ponto fundamental a ser abordado pelas políticas de patrimônio, outra questão que se coloca é sobre a ideia de "música" que está sendo mobilizada nesse contexto: que formatos de encontro e de apresentação? Que lógicas de organização, que modos de escuta? A ideia seria transformar as folias de reis em grupos musicais como outros quaisquer?

A recente declaração das folias de reis como "patrimônio cultural imaterial" em Minas Gerais, feita a partir de um inventário dos grupos em todo o estado, se insere em um movimento internacional de valorização desta nova categoria patrimonial que visa integrar a dimensão imaterial e levar em conta os valores sociais do patrimônio (BORTOLOTTO, 2011). Embora idealmente busque reconhecer e contribuir para a preservação de manifestações culturais de tradição oral em todo o mundo, muitos antropólogos criticam desvios da noção de "patrimônio imaterial", que pode ao contrário contribuir para a salvaguarda não da cultura vivida, mas de representações (KIRSHENBLATT-GIMBLETT, 2004).

4. Descompasso entre políticas públicas e conceitos locais de "patrimônio"

Apesar de ser uma celebração que costura momentos no espaço público das ruas e no espaço privado das casas, o coordenador da folia de reis do Campo Belo, Pedro Henriques, é bastante desconfiado diante de qualquer iniciativa do poder público. Ele relata convites que recebeu da prefeitura para os chamados "encontros de folias" e outras apresentações em palco, fora da época do "giro", e que, no entanto, não foram bem recebidos pelo grupo:

> Aí não tem aquele entusiasmo, é fora de época. A gente não recebe nada não, a gente não pede nada, as vezes só da prefeitura o carreto. *Entusiasmo não tem porque lá não tem uma pessoa pra receber a folia. A gente foi lá por um motivo de festa, mas o motivo nosso não é esse, não é especificamente uma festa, o motivo nosso é uma alegria na casa de cada um*. Quando Jesus andava pelo mundo, ele não pedia para fazer uma festa, ele andava de casa em casa. Eu não gosto de demorar muito tempo numa casa com a folia não, não é o certo, para o nosso conceito não é o certo, pra nossa mente, quanto mais casas a gente conseguir andar durante a noite e o dia, melhor (Pedro Henriques Rodrigues, Folia de reis de São Sebastião do Campo Belo).

Pedro Henriques não vê com bons olhos as apresentações de folia de reis fora do calendário religioso que lhe é próprio, fora da cosmologia que rege a organização, ou seja, que não sejam para a celebração do presépio no período natalino. Há uma grande diferença aqui entre o que se entende por "festa" e o que Pedro Henriques entende como "uma alegria na casa de cada um". Para o que ele entende como o "conceito" da folia de reis, encontros e apresentações em palcos não fazem sentido. Ele prefere não contar com nenhum subsídio da prefeitura e emenda: "Nosso patrocínio é nosso peito, nossa coragem, nossa vontade".

O antropólogo José Reginaldo Gonçalves defende a necessidade de qualificar a categoria patrimônio "explorando suas concepções nativas e assim nos distanciando dos seus usos ideológicos e legais". Entendendo com ele que, do ponto de vista nativo, "patrimônios sempre existem em formas materiais específicas e são construídos e notados através de códigos sensitivos – visão, tato, olfato, audição, paladar – e não apenas como formulações abstratas que fazem parte de discursos programáticos". Além disso, ele insiste que os patrimônios "existem como objetos materiais situados em modalidades específicas de espaço, inseparáveis da experiência humana e consequentemente de técnicas corporais. Nesse sentido, é impossível estudar o patrimônio imaterial sem focalizar suas dimensões materiais eminentes, seus usos sociais e individuais, assim como suas produções e efeitos" (GONÇALVES, 2013, p. 191-192).

Uma questão que se coloca é sobre a necessidade de se conhecer mais profundamente as práticas patrimonializadas, ou seja, a demanda por pesquisas etnográficas das folias de reis, que possam fundamentar e situar os processos institucionais envolvidos na patrimonialização ou, como disse Gonçalves (2013), entendendo as "concepções nativas" do patrimônio. Nesse ponto, ressalto a ausência de pesquisadores da área de etnomusicologia nos órgãos de patrimônio, que seriam fundamentais para a compreensão de várias dessas práticas, em que a música é elemento estruturante. Tal expertise seria necessária, por um lado, para compreender as relações estabelecidas através dos sons, o ponto de vista (e de escuta) dos próprios atores sobre aquele "patrimônio", por outro, também para analisar a arquitetura sonora dos "templos imateriais" das folias de reis[3].

Embora a importância já destacada da música – canto, toque, dança – para as folias seja um ponto fundamental a ser abordado em termos de documentação dessas práticas pelas políticas de patrimônio, com relação às políticas de salvaguarda, a ideia de "música" que está sendo mobilizada nesse contexto refere-se a formatos de encontro e de apresentação, lógicas de organização e modos de escuta de "mundos da arte" (BECKER, 1998) externos e muitas vezes estranhos a grande parte dos grupos. A partir desta constatação, uma questão que se coloca sobre a patrimonialização da folia de reis é quanto ao sentido da salvaguarda tendo em vista as concepções nativas de uso da música: a abordagem da música no cotidiano, através da educação, poderia ser um caminho possível?

5. O patrimônio cultural no cotidiano: por uma perspectiva dialógica entre educação musical e educação patrimonial

Ao refletir sobre "processos que deixaram de contemplar quase que exclusivamente reconstruções do passado para focalizarem manifestações culturais vivas e pulsantes como festas, rituais, saberes, conhecimentos tradicionais", a antropóloga Regina Abreu dá o exemplo da patrimonialização das pinturas Kusiwa, dos indígenas da etnia Wajãpi, pela UNESCO, que passam então a ter duas modalidades de relação com o bem cultural: "De um lado, vivenciando-o e mantendo a tradição em circulação no grupo e na memória social e, de outro lado, sistematizando-o discursivamente, isto é, representando, por meio de linguagens audiovisuais, fotográficas, digitais, aspectos desta tradição que devem ser permanentes". Como afirma Regina Abreu, "neste caso, 'o bem cultural' não sai de circulação, ou seja, não perde seu 'valor de uso', mas adquire um valor simbólico que antes não encarnava, mesmo continuando a ser amplamente usado no cotidiano" (ABREU, 2015, p. 85).

Afinal, o que muda em casos como este? Quais as implicações destes processos de patrimonialização com relação àqueles existentes para a cultura material? A patrimonialização da cultura imaterial envolve uma dimensão valorativa ainda que a atividade consagrada componha o dia a dia das comunidades, e que não se pretenda alterar esta atividade cotidiana. A crítica à objetificação das práticas musicais dentro de parâmetros da mídia também vem apontar a necessidade de se pensar articulações mais consistentes e sustentáveis em outros âmbitos, como no âmbito da educação.

Desde 2008, foi instituída a obrigatoriedade do ensino de música na educação básica no Brasil, através da Lei nº 11.769. Em 2008, também foi aprovada a Lei 11.645, tornando obrigatório o ensino de culturas afrodescendentes e indígenas nas escolas de ensino

médio e fundamental. A etnomusicóloga Rosângela de Tugny (2014) argumenta sobre a necessidade de articulação das duas leis, como forma de legitimar os saberes e a presença dos mestres das culturas tradicionais nas escolas regulares[4]. Diante desse quadro, a abordagem do patrimônio cultural pela educação em espaços escolares poderia ser uma opção viável?

Órgãos patrimoniais, como o IPHAN, estabelecem diretrizes sobre uma política de educação patrimonial, visando à inserção do tema patrimônio cultural na educação formal e a gestão compartilhada das ações educativas, dentre outros eixos de atuação. No entanto, muitas vezes, a educação aparece como "medida mitigadora" nesse âmbito, ou seja, são medidas periféricas nos planos de salvaguarda. No caso de Minas Gerais, muitas vezes são medidas compensatórias de danos causados na comunidade, por exemplo, por empresas de mineração. Os desafios da patrimonialização dos bens imateriais apontam a escola como um espaço crucial para dar consistência aos planos de salvaguarda, sob forma de inventários participativos e criando espaços para a sistematização discursiva do conhecimento em questão, ou seja, para a conscientização sobre o valor e a memória daqueles saberes-fazeres no cotidiano comunitário e para além dele, representativos daquela comunidade no contato com a esfera pública nacional.

Como diz o folião Pedro Henriques Rodrigues: "Quando bate uma caixa surda na beira do Rio das Velhas, cinco quilômetros rio abaixo, você escuta o barulho da caixa, a água leva o som...". Reconhecer a *folia de reis* como patrimônio cultural é escutar as pessoas que praticam a folia, as instituições de salvaguarda, as escolas. É experimentar a escuta da caixa, a escuta do rio, a escuta da água que leva o som.

6. Referências bibliográficas

ABREU, R. Patrimonialização das diferenças e os novos sujeitos de direito coletivo no Brasil. In: TARDY, C.; DODEBEI, V. (Dir.). *Memória e novos patrimônios*. Marseille: OpenEdition Press, 2015, p. 67-93.

BECKER, H. *Les mondes de l'art*. Paris: Flammarion, 1998.

BORTOLOTTO, C. *Le patrimoine culturel immatériel:* enjeux d'une nouvelle catégorie. Paris: Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 2011.

GONÇALVES, J. R. The dark side of the moon: heritage, memory and place in Rio de Janeiro, Brazil. *Vibrant,* v. 10, n. 1, 2013.

KIRSHENBLATT-GIMBLETT, B. Intangible cultural heritage as a metacultural production, *Museum International*, n. 221-222, Visages et visions de l'immatériel, p. 53-66, 2004.

LUCAS, G. Música e tempo nos rituais do congado mineiro dos Arturos e do Jatobá. Tese (Doutorado). Rio de Janeiro: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2005.

REILY, S. *Voices of the Magi:* enchanted journeys in southeast Brazil. Chicago: Chicago University Press, 2002.

TUGNY, R. A educação musical nas escolas regulares e os mestres das culturas tradicionais negras e indígenas. *Música & Cultura* [Online], Salvador, v. 9, p. 1-15, 2014.

Notas

[1] A pesquisa apresentada neste artigo é parte do meu estágio pós-doutoral em curso na Universidade Federal de Minas Gerais, parcialmente financiado pela CAPES-PNPD.

[2] Acompanhei os ensaios e o "giro" da folia do Campo Belo de dezembro de 2017 a janeiro de 2018 e novamente em janeiro de 2019. Apresento entrevistas e relatos de campo feitos a partir das observações. A pesquisa de pós-doutorado envolve também a Folia de Reis de São Sebastião do Palmital, na mesma região, que não fez parte deste artigo.

[3] Não foi verificada a presença ou a demanda por profissionais da área de música (etnomusicólogos, musicólogos, educadores etc.) nos processos de patrimonialização em MG e nem mesmo nos recentes concursos abertos para a área.

[4] O reconhecimento de mestres detentores do patrimônio cultural imaterial como professores no âmbito universitário brasileiro vem contribuir para essa discussão. Programas como o "Encontro de saberes", idealizado pelo antropólogo José Jorge de Carvalho, têm se disseminado em várias instituições universitárias, levando os mestres da chamada cultura popular a serem reconhecidos e a legitimarem seus saberes dentro do sistema de ensino superior.

Entre os rios da cultura: O Carimbó de Bruno dos Santos Batista – Mestre "Neco"

Lucian José de Souza Costa e Costa
Universidade Federal do Pará
luciancosta51@yahoo.com.br

Resumo: O presente texto configura-se numa pesquisa em andamento, e tem como objeto de estudo: Mestre "Neco", figura artística com grande destaque do município de Bujaru. Suas composições expressam em suas letras o cenário amazônico e abordam histórias e memórias de seu contexto local. A pesquisa desdobra-se no seguinte objetivo: fazer uma análise etnográfica do Carimbó no município de Bujaru (PA) na figura do Mestre "Neco". Como referencial teórico utilizam-se Merriam, Chada, Seeger, Blacking, entre outros autores da etnomusicologia. Em síntese, é possível sinalizar que o município de Bujaru abriga uma potencialidade de apelo cultural pouco explorado e que colabora para o aprimoramento da pesquisa etnomusicológica.

Palavras-chave: Cultura amazônica. Carimbó. Bujaru. Composição. Mestre "Neco".

Among the rivers of culture: Carimbó de Bruno dos Santos Batista – Master "Neco"

Abstract: The present text is a research in progress and has as object of study: Master "Neco", artistic figure with great prominence of the municipality of Bujaru. His compositions express in their letters the Amazonian scenario and approach stories and memories of their local context. The research follows the following objective: to make an ethnographic analysis of Carimbó in the municipality of Bujaru (PA) in the figure of the Master "Neco". As theoretical reference is used Merriam, Chada, Seeger, Blacking, among other authors of ethnomusicology. In summary, it is possible to indicate that the municipality of Bujaru harbors a potentiality of cultural appeal little explored and that contributes to the improvement of ethnomusicological research.

Keywords: Amazonian culture. Carimbó. Bujaru. Composition. Master "Neco".

1. Entre os rios da cultura no município de Buraju-PA

As "Amazônias" do Brasil são várias. Vasto mundo de gentes e conhecimentos milenares de matrizes indígena e negra. Gentes que serpenteiam entre furos, igarapés e rios, a fundar e refundar sons, batuques, lendas, histórias, saberes, sabores e trilhas. No Pará, segundo estado em extensão territorial do país, uma diversidade de povos e conhecimentos ainda flutua, em certa medida, oculta das praças formais do conhecimento, por ignorância ou preconceito.

Em Bujaru (boca da cobra grande), cidade da região metropolitana de Belém, nordeste paraense ou região Guajarina, aproximadamente 73 quilômetros da capital, é um exemplo. Curuperé, Cravo, João e Pirapoca, são alguns dos igarapés do rio Bujaru, um dos afluentes do Guamá, vizinho do rio Capim. A Amazônia é um mundo de rios. Rios de águas e gentes. No mundo de águas da cidade, o rio Guamá impera.

O mundo de águas do Guamá é um mundo de gentes, 25 mil pessoas é a população estimada pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), boa parte de origem negra

e nordestina. A PA-140 é a principal via de acesso ao município, que mantém uma relação muito próxima com Concórdia do Pará e Santa Isabel, cidades vizinhas. O rio Guamá separa Santa Isabel de Bujaru.

Com a licença poética, a música "Este rio é minha rua" de Paulo André e Ruy Barata traz consigo esse olhar sobre os ribeirinhos, paisagens na beira do rio e esse contato com outros lugares que pra ser visitados precisam passar por estes rios. Observamos que a letra muito nos induz a refletir sobre outras culturas, como por exemplo: "Esse rio é minha rua/ Minha e tua, mururé/ Piso no peito da lua/ Deito no chão da maré".

Nesse sentido, por entre os rios da cultura remete visitar ícones artísticos, mesmo não sendo conhecidos em nível nacional, mas tiveram ocasião de circular e de serem difundidos e são, hoje, conhecidos ao menos em algumas cenas interessadas em culturas populares e que fazem parte de uma produção cultural local importante para o contexto da etnomusicologia a respeito da pesquisa e divulgação de cultura.

> Nesta música, além do ritmo sincopado do batuque do carimbó, Ruy Barata criou uma letra que, a exemplo dos carimbós feitos tradicionalmente, utiliza-se da fala popular, do conhecimento de termos ribeirinhos, e de animais e personagens que fazem parte do cotidiano das populações rurais da Amazônia (COSTA, 2008, p. 97).

Sendo assim, esses rios que separam um lugar de outro, trazem consigo grandes revelações de culturas locais desconhecidas que promovem produções não apenas musicais, mas em sua culinária e outros aspectos amazônicos. Nesse caso, o presente texto aborda o município de Bujaru que apresenta um ícone do carimbó local conhecido como Mestre "Neco".

Por sua vez, agrega composições musicais de um olhar sereno sobre seu contexto local, tempos de outrora e uma incrível relação cultural por entre os rios que dividem o município de Bujaru. A partir desse contato se constrói um percurso muito relevante para o campo etnomusicológico, no sentido de ampliar o conceito de carimbó e descobrir ícones importantes para o cenário cultural local.

2. O Carimbó de Bruno dos Santos Batista

Ao longo da história do Carimbó em Bujaru, vários mestres surgiram no decorrer do tempo, sendo quatro mestres conhecidos na comunidade local, entre eles mestre "Neco" (Bruno dos Santos Batista): cantor e compositor. Em sua fala Mestre "Neco" afirma: "Eu sempre tive a ideia de fazer música, mas nunca imaginei um dia que alguma coisa que eu fosse fazer ia repercutir alguma história" (MESTRE NECO, 2017).

Segundo Merriam, a música é o resultado do processo comportamental de seres humanos que são moldados pelos valores, atitudes e crenças das pessoas que compõe uma cultura particular (MERRIAM, 1964, p. 6).



Figura 1: Mestre "Neco" do Município de Bujaru-PA (acervo do autor).

Segundo Mestre Neco, ele veio de uma família onde seu pai nascido em Jutaí – Mirí (Concórdia do Pará) era músico, assim como seus avós, ou seja, as raízes o influenciaram de maneira representativa para que ele se tornasse um grande e versátil compositor de estilos como Carimbó, Samba, Xote, Brega, Bolero para ser tocado em festas de seresta, Forró para festa de quadra junina.

> Eu quando comecei minha vida cultural de música foi assim, vou contar pra vocês minha história, tinha o Pinduca aí, porque quando o Pinduca quando começou carimbó foi pra Universidade vaiavam ele, pois é então, quando eu comecei com negócio de música, a cantar negócio de música, aquela coisa toda, aí eu me inspirei em quem, no Valdico Soriano e Roberto Carlos, os cantores que eu conhecia, aí tá quando eu comecei negócio de música (MESTRE NECO, 2017).

Mestre "Neco" rememora que a maioria das manifestações possui como seio o Bairro da Palha, estigmatizado pelo fato de ser um bairro de periferia, habitado por pessoas negras e carentes. Palha é um dos primeiros bairros da cidade. O Bairro da Palha é uma espécie de centro irradiador de cultura no município. O logradouro abriga artistas plásticos, compositores, cantores, carpinteiros, estilistas, costureiras, bordadeiras, quadrilhas juninas, blocos de carnaval, carimbós, umbanda e artesões.

> Bairro da Palha: Quando eu fundei o bairro da palha, onde eu moro era só capoeira só mato aí nós fizemos aquela rua a braço, naquela época só machado, terçado velho

> pelejando fazendo tudo a mão, mas fizemos quando o prefeito viu que iria sair... e aí quando começamos a fazer lá, reunia as vezes meus avós pra lá, meu pai, tio, aí eu comecei a fazer grupo musical pau e corda e quando fazia aquelas festinhas pra lá a gente ia pra lá na época só tinha o rádio AM aí tinha um programa de rádio da rádio clube, que era a primeira rádio que o Pará tem era um programa chamado REGATÃO, era o único programa de rádio que tinha era o regatão, ele tocava musica quase a noite toda, aí a gente ia pra lá na época e ouvia musica nas eletrolazinha umas caixinhas desse tamanhinho, aí amarrava no esteio todo mundo ia pra lá dançar a noite toda com o som da música do programa do regatão, aí dançava até amanhecer o dia, porque toda a comunidade ia pra lá a gente amanhecia brincando, ninguém brigava, e aí foi continuando a fazer grupo Carimbó, Boi, Pássaro e aí foi que o bairro da Palha em Bujaru aqui é o bairro da cultura, porque tudo que Bujaru tem foi ali que surgiu (MESTRE NECO, 2017).

Com isso, nasce no município de Bujaru, o bairro da palha, um bairro da cultura, pois tudo que nasceu em Bujaru nasceu naquele lugar. Percebe-se a importância da construção cultural local onde um mestre que nem imaginava que se tornaria um ícone de seu contexto local, ajudou a realizar um lugar de produção. Esse nome bairro da palha procede de uma arvore que tinha naquele lugar como explica Mestre "Neco" em sua Fala:

> Najazeiro é uma arvore bonita com um bocado de palha que dá uns cachos de carocinhos que caem e a gente como é gostoso, então naquela época Bujaru era só palha, começou a fazer casa coberta de palha Inajá, as paredes de pau de Inajá... e aí fomos loteando papai era quem mandava, aí o prefeito andava até de carroça na época do meu pai, "vai lá no interior buscar tua família" trazer pra morar pra aumentar aqui a cidade aí da lote para os tios, teu irmão, teu avô, teus sogros e aí foi dando, um bucado de casa de palha e foi crescendo palha, palha, palha... aí quando eu comecei a fazer a rua com decorrer do tempo aí foi crescendo, crescendo... aí surgiu um capo de aviação, tem aqui um capo de aviação... trouxeram umas máquinas viraram as mandiocas tudinho que tinha, cará; nós ia e juntava pra cozinhar e comer e aí foi evoluindo, evoluindo (MESTRE NECO, 2017).

A partir desse olhar, percebido anteriormente, as composições do Mestre Neco carregam na sua conjuntura textual os gracejos da sua terra, seus sentimentos, a vivência com seus amigos, sua história de vida, tudo aquilo que ele admira. Mestre Neco nos apresenta por meio de suas palavras o seu caderno de música intitulado "*Músicas do Mestre Neco o cantor e compositor de Bujaru"*, muito da história do seu município, tudo por meio de um olhar afável e poético de um senhor, que vive o presente com simplicidade aceitando a estranha condição humana que torna nosso corpo frágil, justo no momento em que nos tornamos mais sábio.

3. Relação entre paisagem amazônica, gênero do carimbó e a composição de letras de música do Mestre "Neco"

Dentro do Estado do Pará existe uma diversidade de gêneros musicais como o carimbó, que traz um ambiente do cenário amazônico, do caboclo, e de uma história contada por meio de letras vivenciadas por artistas regionais. Dessa forma, percebe-se a influência desse

gênero no contexto paraense e de pessoas envolvidas nesse "processo cultural"; vale ressaltar que o Mestre pesquisado no trabalho tem característica negra, possivelmente carrega em sua tradição e cultura uma influência cabocla que traz consigo noções de ritmo e percussão no gênero do carimbó.

> A Amazônia representa, no continente como no globo, o espaço tropical por excelência. Todos os atributos da tropicalidade atingem nela a sua máxima expressão como paisagem, e quaisquer que sejam as formas que revistam os seus quadros naturais, eles denunciam invariavelmente, com a mesma pujança e desenvoltura, a identidade desse tipo paisagístico (MOREIRA, 1989, p. 51).

Neste caso, temos a paisagem e a natureza: a paisagem é a natureza recortada pelo olhar, a paisagem tem uma relação vital conosco, primeiro vivemos a cultura e depois vivemos criticamente. Paes Loureiro (2005) discorre sobre uma diversidade diversa – o que ela representa para região e para o mundo particularidade identificadora. A cultura amazônica como fato atual, e o mundo atual.

O homem intervém nesta paisagem, ou seja, uma intervenção modificadora (muda o espaço e adiciona "coisas" a esta paisagem). A cultura se expressa para ação do homem, a cultura é universal como fenômeno, é como se fosse outra natureza criada pelo homem.

O termo "carimbó" designa o instrumento musical denominado *curimbó*, tambor feito de um tronco internamente escavado, onde em uma das extremidades é colocado couro curtido. A palavra carimbó ou *korimbó,* inclusive, seria fruto da união de duas palavras de origem tupi, *curi* (madeira, pau oco) e *m'bó* (furado, escavado) (CASCUDO, 1980).

Por volta de 1975 ou 1976 o carimbó já era um gênero musical conhecido em todo o país, e reconhecido como uma música da região norte, particularmente do Pará. Aqui no Pará ele já era plenamente veiculado nas festas da periferia, nos clubes e bailes da capital e do interior. E até certo ponto aceito por alguns setores da elite local, sobretudo pela juventude. (COSTA, 2008, p. 165).

O carimbó já foi reconhecido patrimônio imaterial brasileiro, em 2014, Tal como já ocorreu em outros estados com o samba (no Rio de Janeiro) e o frevo (Pernambuco), busca-se aqui registrar e efetivar o carimbó como um elemento representativo da cultura paraense e amazônica, uma marca da cultura regional (COSTA, 2008, p. 165).

A respeito do assunto, ressaltam-se os seguintes autores que abordam o carimbó como patrimônio imaterial brasileiro e discutem a salvaguarda deste gênero como elemento fundamental de uma cultura regional e que se amplia a âmbito nacional, além de expor a visão

de hibridismo cultural e atualização de cultura: Mendes (2015); Muniagurria (2018); Bogéa e Figueiredo (2015); Monteiro (2018); Chagas Júnior e Rodrigues (2013).

Segundo Mestre Neco, o CD *"Seu Neco – Meu Poema"* possui cerca de seis anos aproximadamente, foi gravado e masterizado no estúdio profissional de Waldinho dos teclados e Haroldo Reis. Nas composições, Mestre Neco apresenta um pouco da sua história de vida, momentos estes vividos em diferentes partes do município de Bujaru.

Mestre Neco conta que inicialmente nesses tipos de manifestações culturais ele cantava músicas de outros compositores, contudo, ele sentiu a necessidade de cantar aquilo que realmente era sua verdade, ou seja, aquilo que lhe representava, o identificava.

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

Neste sentido, é importante destacar que, para Blacking (2007, p. 201),

> a "música" é um sistema de modelar primário do pensamento humano e uma parte da infraestrutura da vida humana. O fazer "musical" é um tipo especial de ação social que pode ter importantes consequências para outros tipos de ação social. A música não é apenas reflexiva, mas também gerativa, tanto como sistema cultural quanto como capacidade humana.

4. Metodologia da pesquisa

A pesquisa consiste em uma etnografia musical, de acordo com Seeger (2004). No texto "Etnografia da música", o autor discorre sobre como abordar música de uma forma mais ampla, não considerando apenas os seus sons. Neste escrito, etnografia musical é definida como:

> [...] 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 (SEEGER, 2004, p. 239).

O objetivo da pesquisa consistiu em descrever a relação da cultura local (cenário amazônico) com as músicas do Mestre "Neco" no gênero do Carimbó. As questões que norteiam o presente trabalho são memórias e raízes que constituem a vida e trajetória do mestre

trazendo consigo lembranças e acontecimentos em sua cultura local para a construção de novas práticas musicais

A etnomusicologia é a ciência que objetiva o estudo da música em seu contexto cultural (CHADA, 2011, p. 7). Assim, nesta pesquisa, consideraremos prática musical como:

> [...] um processo de significado social, capaz de gerar estruturas que vão além de seus aspectos meramente sonoros, embora estes também tenham um papel importante na sua constituição [...]. A execução, com seus diferentes elementos (participantes, interpretação, comunicação corporal, elementos acústicos, texto e significados diversos) seria uma maneira de viver experiências no grupo. Assim, suas origens principais têm uma raiz social dada dentro das forças em ação dentro do grupo, mais do que criadas no próprio âmago da atividade musical. Isto é, a sociedade como um todo é que definirá o que é música. A definição do que é música toma um caráter especialmente ideológico. A música será então um equilíbrio entre um "campo" de possibilidades dadas socialmente e uma ação individual, ou subjetiva (CHADA, 2007, p. 13).

Todavia, dado a carência de escritos específicos sobre o assunto, foi necessário proceder com a coleta de dados em campo, onde foi feito uso de elementos que compõe a História Oral, quais sejam: entrevistas, narrativas e depoimentos. No que diz respeito a essas entrevistas, elas não serão estruturadas de maneira rígida; eu diria que, se fôssemos classificá-las metodologicamente, seriam algo entre "entrevistas semiestruturadas" e "episódicas", no dizer de Bauer e Gaskell (2005).

Conforme Thompson (1992, p. 337), "a história oral devolve a história às pessoas em suas próprias palavras. E ao dar-lhes um passado, ajuda-as também a caminhar para um futuro construído por elas mesmas".

Após a coleta dos dados, foi realizada a transcrição das entrevistas e a análise dos dados, levando em consideração as observações e os escritos no relatório por meio da entrevista e o objetivo da pesquisa.

5. Considerações finais

Em síntese, é possível sinalizar que o município de Bujaru abriga uma potencialidade de apelo cultural e ambiental ainda pouco explorada, e que necessita de uma política pública de valorização e profissionalização dos diversos grupos que integram o cenário cultural do município, e que tal política possa colaborar tanto para provocar um processo de reconhecimento e valorização; quanto para a melhoria da qualidade das populações, e pessoas que protagonizam grupos e iniciativas nos dois setores (públicos e privados).

Uma possibilidade para otimizar as potencialidades do campo de cultura pode ser a construção de um núcleo de cultura, que dialogue com os acúmulos já existentes e registrados

nas conferências municipais de cultura. Os trabalhos em sala indicaram algumas pistas, que seguem abaixo.

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

6. Referências bibliográficas

BAUER, M. W.; GASKELL, G. *Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som:* um manual prático. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 2005.

BLACKING, J. Música, cultura e experiência. *Cadernos de Campo*, v. 16, n. 16, São Paulo, 2007.

BOGÉA, E.; FIGUEIREDO, S. L. Hibridismo cultural e atualização da cultura: o carimbó do Brasil. *Resgate – Rev. Interdiscip. Cult.*, Campinas, v. 23, n. 30, p. 81-92, jul./dez. 2015.

CASCUDO, L. C. *Dicionário do folclore brasileiro.* 8. ed. São Paulo: Global, 1980.

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

CHADA, S. Caminhos e fronteiras da etnomusicologia. *Cadernos do grupo de pesquisa: Música e identidade na Amazônia* – GPMIA, Belém, v. 2, n. 1, p. 9-22, 2011.

CHAGAS JÚNIOR, E. M.; RODRIGUES, C. I. Fronteiras do imaterial: perspectiva dos inventários culturais a partir de uma manifestação cultural amazônica. *Revista Vivência*, v. 1, n. 42, p. 77-88, 2013.

COSTA, L.; SANTOS, R. Entrevista de Bruno dos Santos (Mestre Neco), em 24 de setembro de 2017, Bujaru. Registro audiovisual. Belém-PA.

COSTA, T. L. Música do Norte: intelectuais, artistas populares, tradição e modernidade na formação da "MPB" no Pará (anos 1960-1970). Dissertação (Mestrado), Universidade Federal do Pará, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-graduação em História Social da Amazônia, Belém, 2008.

MENDES, L. A. "Nós Queremos": o Carimbó e sua campanha pelo título de Patrimônio Cultural Brasileiro. Dissertação (Mestrado Profissional em Preservação do Patrimônio Cultural), Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Rio de Janeiro, 2015.

MERRIAM, A. P. *The Anthropology of Music*. Evanston: Northwestern University Press, 1964.

MONTEIRO, V. P. Tambores da floresta: o estudo da performance do tambor carimbó no carimbó de Salinópolis, no estado do Pará. *ANAIS*. V Simpósio Brasileiro de Pós-graduandos em Música, Rio de Janeiro, maio 2018. p. 934-944.

MOREIRA, E. Conceito de Amazônia. *Obras reunidas de Eidorfe Moreira.* Cultural CEJUP: Belém, 1989.

MUNIAGURRIA, L. A. O fazer musical do carimbó de Santarém Novo: música, política, e a construção de um patrimônio cultural brasileiro. *Patrimônio e Memória*, São Paulo, v. 14, n. 2, p. 240-255, jul./dez. 2018.

PAES LOUREIRO, J. J. *Cultura amazônica:* uma diversidade diversa. UFPA, 2005.

SEEGER, A. Etnografia da música. Tradução de Giovanni Cirino. *Sinais diacríticos: Música, sons e significados* – Revista do Núcleo de Estudos de Som e Música em Antropologia da FFLCH/USP, n. 1, 2004.

THOMPSON, P. *A voz do passado:* história oral. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

Etnomusicologia e Educação Musical: da escola de samba para a universidade e de volta

Luciana Prass
Universidade Federal do Rio Grande do Sul
luciana.prass@gmail.com

Resumo: Esta comunicação, no contexto deste painel, buscará pontuar os caminhos abertos e as reverberações da experiência formativa pela via da etnografia e seu potencial reflexivo, no percurso de etnomusicóloga e educadora musical 20 anos depois do encontro com os saberes musicais de uma bateria de escola de samba. Quais os impactos vividos nos atuais coletivos de atuação nos âmbitos do ensino, da pesquisa e da extensão, sobretudo no que concerne aos impactos *trans-formativos* do método etnográfico em suas potencialidades pedagógicas, musicais e éticas?

Palavras-chave: Etnomusicologia. Educação Musical. Etnografia. Encontro de Saberes.

Ethnomusicology and Music Education: from a samba school to the university and back

Abstract: This paper, in the context of this panel, will seek to revisit the open paths and reverberations of the formative experience through the ethnography and its reflective potential, in the course of ethnomusicologist and musical educator 20 years after the encounter with the musical knowledges of a battery of a samba school. What are the impacts of the current daily activities in teaching, research and extension, especially regarding the trans-formative scope of the ethnographic method on its pedagogical, musical and ethical potentialities?

Keywords: Ethnomusicology. Music Education. Ethnography. Meeting of Knowledges.

1. Introdução

Em 2018, a dissertação de Marília Stein (STEIN, 1998) e minha própria dissertação (PRASS, 1998) completaram 20 anos. Em 2019, é a vez da tese de Margarete Arroyo (ARROYO, 1999) fechar esse ciclo. Os três trabalhos – etnografias sobre processos de aprendizagem musical em contextos não formais – orientados pela Profa. Maria Elizabeth Lucas, no Programa de Pós-Graduação em Música da UFRGS, foram construídos a partir de reuniões de orientação coletivas no contexto do Grupo de Estudos Musicais – GEM/UFRGS[1].

A ideia deste painel foi revisitar estes trabalhos 20 anos depois de finalizados e buscar suas ressonâncias nas nossas atuações subsequentes, nos âmbitos do ensino, da pesquisa e da extensão, sobretudo no que concerne aos impactos *trans-formativos* do método etnográfico, em seus aspectos metodológicos e interpretativos, em seus conceitos e procedimentos, em suas potencialidades pedagógicas, musicais e éticas.

Em 2003, escrevemos um primeiro artigo articulando nossas três experiências etnográficas (LUCAS et al., 2003). Nessa ocasião, reencontramos nossos três campos empíricos – a escola de samba e as oficinas de descentralização da cultura, de Porto Alegre, RS e o congado, de Uberlândia, MG – para articular suas semelhanças e diferenças em relação às

formas de ensino e aprendizagem musical encontradas em cada um deles. Para cada um desses campos, um desenho teórico específico foi construído para responder às perguntas que a experiência etnográfica exigia. Mas já naquele momento, nossa experiência docente prévia anunciava que o encontro com esses "outros" saberes e fazeres musicais marcaria indelevelmente nossas atuações futuras.

Esta comunicação, no contexto deste painel, buscará pontuar os caminhos abertos pelos ritmistas da Escola de Samba Bambas da Orgia, de Porto Alegre, pela via da etnografia e seu potencial reflexivo, no meu percurso de etnomusicóloga e educadora musical e as reverberações dessa experiência formativa nos coletivos em que atuo.

2. Os Bambas da Orgia e a etnopedagogia da escola de samba

Conheci a quadra da Escola de Samba Bambas da Orgia em 1996 quando iniciava o Mestrado em Música na UFRGS. Tocada pela acolhida afetuosa dos "bambistas" e sensibilizada esteticamente pela música que se fazia ali, seus sambas-enredo e sua "bateria sinfônica", à época, coordenada por Mestre Estevão, do samba nunca mais me separei.

Durante o mestrado, meu foco de pesquisa esteve voltado aos processos de ensino e aprendizagem de música no contexto da bateria da escola de samba (PRASS, 1998; 2004). Como professora de música, violonista e pesquisadora em formação, meu interesse era relativizar as formas de ensino e aprendizagem musical a que eu estava acostumada através da experiência transformadora propiciada pelo convívio prolongado com ritmistas da escola de samba, vivência distante do meu cotidiano, através do método etnográfico. Inspirada em outros trabalhos realizados por etnomusicólogos em várias partes do mundo, parte da metodologia da pesquisa consistiu em submeter-me à experiência de tocar um instrumento de percussão e ingressar na bateria[2].

Foi assim que fui introduzida a uma série de questões envolvidas na aprendizagem da música em uma escola de samba, o que inclui o aprendizado na cultura carnavalesca como um todo: de um lado, os valores do grupo, as questões étnicas e socioeconômicas envolvidas em suas práticas; de outro, o uso do corpo na memorização de células rítmicas e melódicas, a prática da improvisação, a resistência física, incluindo aqui a exposição prolongada a altíssimos decibéis e inúmeras variações de frequências (surdos e seus sons extremamente graves, repiniques e tamborins com sons muito agudos, e uma gama de instrumentos com sonoridades médias, como os taróis e caixas).

Aprendi também sobre a importância do processo de socialização na cultura desde a mais tenra idade – para alguns ritmistas desde a gravidez de suas mães – o que explicava que não se tratava de uma disposição genética ou étnica para que um "bamba" se formasse – como o senso comum insiste em defender – mas, sim, de um processo árduo e de toda a vida dedicado à aprendizagem cultural. Foi a partir dessa experiência que junto ao coletivo do grupo de pesquisa (GEM/UFRGS) desenvolvemos a ideia de uma "etnopedagogia" musical no contexto da escola de samba.

> Esta forma particular de aprender e de ensinar, essa etnopedagogia de educação musical que fui procurando compreender a partir de minha própria experiência como aprendiz de tamborim, esteve marcada por alguns procedimentos básicos, geradores dos saberes musicais valorizados neste cenário, a saber: a imitação, a improvisação e a corporalidade, frutos da socialização dentro da cultura carnavalesca, através da qual a escola de samba mirim Bambas do Futuro pode ser pensada como um exemplo concreto (PRASS, 2004, p. 150).

Assim, a etnopedagogia musical, nessa proposta, seria um catalisador de experiências coletivas de aprendizagem através da socialização na cultura, onde a oralidade ocupa um espaço fundamental e é

> entendida não no sentido restrito de verbalidade, mas no sentido antropológico de "encorporamento" ("*embodiment*"), expressão que define as culturas e/ou situações sociais em que o texto, a escritura não é prioritária e, sim, a comunicação via performances visuais, gestuais, auditivas (LUCAS et al., 2003, p. 5).

A vivência da escola de samba pela via do método etnográfico foi fundamental para que a ideia de uma etnopedagogia da escola de samba passasse a ressoar como percepção de que as pedagogias são sempre "etno-pedagogias", no sentido de que diferentes grupos culturais – a escola, a universidade, um grupo de congado etc. – desenvolvem suas formas específicas de aprender e ensinar música, não havendo, portanto, um modelo a ser seguido, mas muitas possibilidades nesse processo. A etnopedagogia passou então a ser uma chave para pensar os processos de ensino e aprendizagem musical sempre de maneira singular, buscando diálogos com seus contextos de realização, com as características de cada grupo envolvido, sejam elas etárias, sociais, étnicas, de classe, de gênero etc. Portanto, a ideia de uma etnopedagogia não tem uma definição fechada de procedimentos, mas trata-se de um conceito aberto que se alimenta do entorno pela via dos encontros etnográficos. A sala de aula passou então a ser entendida também como um encontro etnográfico.

3. A etnopedagogia na/da universidade

O retorno ao ensino acadêmico após concluída a etapa do mestrado foi tomado do desejo de dar vazão aos conhecimentos apreendidos através da etnografia na escola de

samba: a oralidade, a corporeidade, a improvisação, aspectos esses que poderiam ser potencializados através da prática do canto e da percussão e que eu passei então a perceber como apartados do ambiente acadêmico. Sobretudo, porém, o grande legado da experiência etnográfica a ser retornado à universidade foi a potencialidade ético-reflexiva de questionar junto aos/às estudantes os conhecimentos instituídos, marcadamente de tradição europeia, tomados como "superiores".

Em artigo recente, Samuel Araújo vai ao cerne dessa questão:

> Não é vão reafirmar aqui que o termo "superiores", no contexto global a que estamos nos referindo, veio a sinalizar na história recente da humanidade o que se possa chamar de cultura do homem, branco, heterossexual, descendente de europeus ocidentais e cristão, ou de sua prole e afeitos no mundo colonial, cultura essa consagrada como artífice da prosperidade material e financeira do capital. Portanto, o apagamento da diversidade de visões de mundo opostas ou resistentes a tal processo de dominação se estende ao domínio da ação e reflexão sobre o sonoro e, consequentemente, ao social, podendo afirmar-se que tal tem sido o tema de fundo de qualquer etnomusicologia ou antropologia da música ou das artes desde sempre, encontrando-se hoje, de modo mais que óbvio, em conexão direta e em variados graus de violência com o legado de apagamento do debate em torno do assunto e do apagamento de possíveis alternativas dialógicas e quiçá mais sustentáveis de convivência em escala global (ARAÚJO, 2016, p. 9).

O convívio etnográfico e as aprendizagens decorrentes dele passaram, portanto, a transformar e nutrir as práticas musicais na sala de aula, tanto do ponto de vista pedagógico – formas de aprender e ensinar –, quanto das proposições estéticas e criativas, alternativas ao modelo hegemônico europeu, que ainda prevalece em nossas escolas de música em todos os níveis de ensino.

Das experiências de diálogo intercultural que vivi depois dos Bambas da Orgia com alunos de graduação, em especial da licenciatura em música, os impactos foram muitos. Nossas vivências musicais passaram a nutrir o debate, que nunca se esgota, acerca de uma educação de tolerância interétnica e valorização das diferenças, ciente de que modos culturais múltiplos carregam riquezas e saberes também diversos (PRASS, 2012).

Passamos a realizar atividades que remetiam às vivências entre os Bambas da Orgia e, através de repertórios de tradição oral, discutir a implementação da Lei 10.639/03, de obrigatoriedade do ensino da história e cultura afro-brasileira e africana nas escolas, reflexo de lutas históricas do movimento negro brasileiro, numa perspectiva antirracista, no sentido de que o interesse em conhecer, praticar e passar a se interessar por "batidas" de cocos, de sambas de escolas de samba, de congadas e maracatus, não poderia mais se fixar em simplesmente executar esses ritmos como se fossem conteúdos neutros, desvinculados dos seres humanos que os conceberam e das condições e contextos de sua criação e continuidade.

Assim, ao conectar essa produção cultural de grupos social e etnicamente marcados que, historicamente, vinham sendo apartados das discussões de políticas públicas e da cena acadêmica, buscava-se a construção de um ambiente educativo consciente das desigualdades sociais e dos apagamentos históricos – elencados acima por Araújo (2016) – e prenhes de transformação.

5. As cotas e a ampliação do ingresso de afrodescendentes nas universidades

A repercussão da lei 10.639/03 e de todos os movimentos pós-Constituição de 1988 levaram ao adensamento da luta por políticas públicas para a população afrodescendente, dentre elas, a de cotas nas universidades[3]. No início dos anos 2000, o Departamento de Educação e Desenvolvimento Social (DEDS/UFRGS) iniciou um programa chamado "Educação Antirracista no Cotidiano Escolar" e dentre outros parceiros, chamou o GEM para colaborar. A parceria que levou a vários cursos de extensão e de formação continuada de professores, também foi inspiração para retomar as pesquisas na forma de um doutorado em música cujo foco recaiu sobre as tradições performáticas de comunidades quilombolas do Rio Grande do Sul e suas relações com as lutas pela salvaguarda de suas memórias e territórios (PRASS, 2009; 2013).

O período de estudos de doutorado coincidiu com o acirramento da discussão sobre cotas no ensino superior em todo o país. Na UFRGS, as cotas foram implantadas em 2008 e o perfil de estudantes no curso de música começou a ser alterado. O trabalho de campo em comunidades quilombolas do estado, realizado por mim e pela colega Janaína Lobo (2010) e as demandas e negociações com as associações quilombolas dessas comunidades levaram ao delineamento de dois projetos de extensão ligando novamente etnomusicologia e educação musical através do GEM (PRASS; LUCAS; BRAGA, 2008; LUCAS et al., 2009).

Tais projetos estavam inseridos na perspectiva de uma etnomusicologia colaborativa, no sentido do compromisso do retorno aos grupos que subsidiaram nossas pesquisas. Também vislumbravam que os jovens envolvidos nesses projetos pudessem ser futuros estudantes cotistas do ensino superior ou do ensino técnico e tecnológico, o que de fato ocorreu com alguns deles. Consistiram em um conjunto de oficinas e atividades acadêmicas pensadas como espaço de troca de saberes musicais, tecnológicos e culturais entre jovens quilombolas e estudantes de graduação e pós-graduação da UFRGS, aproximando os jovens quilombolas do convívio universitário, proporcionando-lhes uma aprendizagem intercultural inspirada nos métodos participativos e éticos da Etnomusicologia/Antropologia da Música –

capazes de aliar às suas práticas estéticas a reflexão socioantropológica de suas múltiplas vivências (LUCAS et al., 2009).

6. O curso de música popular e o ingresso de "outros"

A chegada de estudantes cotistas à UFRGS alterou muito a expectativa dos cursos de música. As políticas federais dos Governos Lula e Dilma, em especial, a proposta do REUNI com a ampliação do número de vagas nas universidades, impulsionaram a decisão da criação do Bacharelado em Música Popular na UFRGS. Os objetivos de implementação desse curso passavam pela ampliação das experiências com repertórios para além da tradição erudita prioritariamente europeia o que permitiria a ampliação do ingresso de pessoas com diferentes vivências musicais, valorizando assim o perfil dos cotistas. Dessa forma, a abertura para a música popular proporcionou um crescimento expressivo do número de estudantes cotistas no curso de música, chegando hoje a abarcar cerca de 50% do total de estudantes matriculados[4].

O professor e sociólogo José Carlos Gomes dos Anjos, em palestras públicas realizadas em 2007 no calor dos debates pré-cotas, chamava a atenção para o fato de que o ingresso de alunos cotistas significava a presença de subjetividades até então, em sua vasta maioria, excluídas das discussões acadêmicas e que isso traria avanços científicos, culturais e humanos que refletiriam em novas formas de fazer pesquisa na universidade, e em diferentes maneiras de experiências em sala de aula. Nesse sentido vai a reflexão de Djamila Ribeiro, a partir da pensadora e feminista negra Lélia Gonzalez: "Quem possui o privilégio social, possui o privilégio epistêmico" (RIBEIRO, 2017, p. 24). Continuando com Djamila Ribeiro, ela aponta que:

> [...] não poder acessar certos espaços, acarreta em não se ter produções e epistemologias desses grupos nesses espaços; não poder estar de forma justa nas universidades, meios de comunicação, política institucional, por exemplo, impossibilita que as vozes dos indivíduos desses grupos sejam catalogadas, ouvidas, inclusive, até de quem tem mais acesso à internet. O falar não se restringe ao ato de emitir palavras, mas de poder existir. Pensamos lugar de fala como refutar a historiografia tradicional e a hierarquização de saberes consequente da hierarquia social (RIBEIRO, 2017, p. 64).

Com o currículo do Bacharelado em Música Popular, ainda que cientes que "a tradição conservatorial ainda possui papel referencial e autorreprodutor dos mitos de dominação aqui referidos [...] quer no que tange aos bacharelados (*incluídos os de música popular*) quer às licenciaturas [...]", conforme a crítica de Araújo (2016, p. 14; grifo nosso), foi possível ampliar a oferta de disciplinas que potencializam os conhecimentos acumulados na área da Música/Etnomusicologia e trazer para o diálogo epistemológico as tradições indígenas e afro-

brasileiras, mesmo com os tensionamentos decorrentes dessa fricção com as outras tradições historicamente institucionalizadas.

7. O Encontro de Saberes no espelho das cotas (à guisa de reflexões finais)

Na esteira da proposta do professor e etnomusicólogo José Jorge de Carvalho, da criação da disciplina Encontro de Saberes na UnB (CARVALHO, 2010), numa articulação entre o NEAB e vários grupos de pesquisa da UFRGS, dentre eles o GEM, implantamos a Encontro de Saberes na UFRGS a partir de 2016/2.

A continuidade do movimento de diversidade desencadeado pela presença de cotistas, o montante de pesquisas com grupos, mestres e mestras de saberes tradicionais de um coletivo interdisciplinar de professores que já apontavam para o protagonismo dos próprios atores sociais acerca de seus conhecimentos e da necessidade de reconhecimento de seus lugares de fala (RIBEIRO, 2017), bem como do caminho aberto pela UnB e seguido por outras universidades brasileiras e do exterior[5], levou-nos à implementação da proposta do Encontro de Saberes, trazendo mestres indígenas e afro-brasileiros em presença para as aulas na UFRGS[6].

16 mestres e mestras, 13 professores e professoras e mais de 300 estudantes de graduação e de pós-graduação, abrangendo inúmeros cursos da UFRGS, já passaram ou estão passando pela experiência da disciplina.

No momento político extremamente complexo que estamos vivendo no Brasil, de retrocessos nas políticas públicas em relação às lutas históricas dos movimentos indígenas, quilombolas e negros (e também LGBTTTIQ, das mulheres, do MST, entre outros grupos minoritários), nossa atuação como etnomusicólogos precisará se intensificar em seu viés colaborativo junto a esses grupos. O Encontro de Saberes será, talvez, um dos espaços privilegiados para nutrir a resistência articulada entre os movimentos sociais e a universidade, desde as escolas de samba, ONGs, Pontos de Cultura e comunidades quilombolas para a universidade e de volta.

8. Referências bibliográficas

ARAÚJO, S. Prefácio – O campo da Etnomusicologia brasileira: formação, diálogos e comprometimento político. In: LÜHNING, A.; TUGNY, R. P. (Orgs.). *Etnomusicologia no Brasil.* Salvador: EDUFBA, 2016. p. 7-18.

ARROYO, M. Representações sociais sobre práticas de ensino e aprendizagem musical: um estudo etnográfico entre congadeiros, professores e estudantes de música. Tese (Doutorado em

Música). Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1999.

BRASIL. Lei 10.639/2003. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/2003/l10.639.htm>. Acesso: set. 2014.

BRASIL. Lei 11.645/2008. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2008/lei/l11645.htm>. Acesso: set. 2014.

CARVALHO, J. J. Los estudios culturales en América Latina: interculturalidad, acciones afirmativas y encuentro de saberes. *Tabula Rasa,* n. 12, p. 229-251, enero-junio 2010.

CHERNOFF, J. M. *African Rhythm and African Sensibility.* Chicago: The University of Chicago Press, 1979.

ENCONTRO DE SABERES: conhecendo a UFRGS. Gustavo Corte Real. Produção Daniel Baptista, Eduardo Teixeira, Émerson Santos e Mariane Venditi. Vídeo, 19m20s. Porto Alegre: TV UFRGS, 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=FUpgsKbANpo>. Acesso: 27/1/2019.

HOOD, M. The Challenge of "Bi-Musicality". *Ethnomusicology,* v. 4, n. 2, p. 55-59, May 1960.

LUCAS, M. E.; ARROYO, M.; STEIN, M. R. A.; PRASS, L. Entre congadeiros e sambistas: etnopedagogias musicais em contextos populares de tradição afro-brasileira. *Revista da Fundarte*, Montenegro, v. 3, n. 5, p. 4-20, 2003.

LUCAS, M. E. et al. Saberes musicais compartilhados: intervivências universitárias com jovens rurais do Rio Grande do Sul no uso de tecnologias multimídia. Projeto de extensão. Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico; Ministério de Desenvolvimento Agrário; UFRGS, Porto Alegre, 2009. [Digi.]

PRASS, L. Saberes musicais em uma bateria de escola de samba: uma etnografia entre os Bambas da Orgia. Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1998.

PRASS, L. *Saberes musicais em uma bateria de escola de samba:* uma etnografia entre os Bambas da Orgia. Porto Alegre: Editora da Universidade, 2004.

PRASS, L. Ensino e aprendizagem musical em um contexto quilombola: de uma etnografia no Grupo Maçambique de Osório, RS, para uma reflexão antirracista na escola. In: ICLE, G. (Org.). *Pedagogia da Arte*: entre-lugares da escola – V. 2. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2012. p. 167-186.

PRASS, L. *Maçambiques, Quicumbis e Ensaios de Promessa:* musicalidades quilombolas do sul do Brasil. Porto Alegre: Editora Sulina, 2013.

PRASS, L.; LUCAS, M. E.; BRAGA, R. Diálogos entre quilombolas e universitários: trocas interculturais através da música. Projeto de extensão. PROEXT/CULTURA; UFRGS, Porto Alegre, 2008. [Digi.]

RICE, T. *May It Fill Your Soul:* Experiencing Bulgarian Music. Chicago: The University of Chicago Press, 1994.

TETTAMANZY, A. L. L.; PRASS, L.; STEIN, M. R.; KUBO, R. R. Projeto para a criação da disciplina Encontro de Saberes na UFRGS. Porto Alegre: DEMUS/IA/UFRGS, 2016. [Digi.]

TETTAMANZY, A. L. L. et al. Encontro de Saberes na UFRGS: em busca da comunidade perdida. *Jornal da Universidade* (UFRGS), Porto Alegre, p. 2, 1 nov. 2016.

Notas

[1] O Grupo de Estudos Musicais – GEM/UFRGS é um coletivo interdisciplinar de formação acadêmica e atuação profissional na área de Etnomusicologia / Antropologia da Música, formado por professores e estudantes do PPGMUS/UFRGS e do PPGAS/UFRGS, coordenado pela Profa. Maria Elizabeth Lucas desde 1993.

[2] O conceito de bimusicalidade foi cunhado por Mantle Hood (1960). A partir de sua proposta, muitos autores se colocaram como aprendizes em seus cenários de pesquisa, entre os quais Chernoff (1979), Rice (1994), entre outros. Em meu trabalho na Escola de Samba Bambas da Orgia, de Porto Alegre, a partir dessa perspectiva, também eu me envolvi em aprender tamborim e participar da bateria da escola (PRASS, 2004).

[3] Da mesma maneira, a Lei 11.645/08, com foco na educação das questões indígenas e demais políticas voltadas a eles também estavam na pauta pós-1988. Nessa comunicação, porém, enfoco os aspectos da comunidade afrodescendente.

[4] Apesar da Lei Federal de 2010, que passou a garantir 50% das vagas em universidades federais para estudantes cotistas, no curso de música, em função da Prova de Habilitação Específica e suas exigências prévias ao ingresso no curso, na prática, esse percentual não era atingido. Especialmente a partir da flexibilização de repertórios do Bacharelado em Música Popular, o ingresso de cotistas foi significativamente ampliado.

[5] Dentre elas, UnB, UFMG, UFJF, UECE, UFPA e UFSB, no Brasil, além da Universidad Javeriana, na Colômbia (TETTAMANZY et al., 2016).

[6] Para maiores detalhes sobre a proposta na UFRGS, ver Tettamanzy; Prass; Stein; Kubo, 2016. Sobre a repercussão da disciplina, ver também documentário produzido pela TV UFRGS em 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=FUpgsKbANpo>.

Experimentando o *anthropological blues*: primeiras incursões junto a músicos do palco carioca, no MetrôRio

Luciana Requião
Universidade Federal Fluminense
lucianarequiao@id.uff.br

Resumo: A comunicação trata de um primeiro momento do trabalho etnográfico realizado com músicos atuantes no projeto Palco Carioca do MetrôRio. A motivação inicial para a pesquisa parte de estudos pregressos que mostram a precarização dos processos e das relações de trabalho do músico no âmbito do estado do RJ. Em linhas gerais, o objetivo seria compreender qual a perspectiva e a realidade profissional desses músicos. A partir do que DaMatta se refere como o *anthropological blues*, busco refletir sobre o rito de passagem que vivenciei por meio desta pesquisa quando saio da fase *teórico-intelectual* e passo ao *período prático*.

Palavras-chave: Etnografia. Anthropological blues. Trabalho. Músico. MetrôRio.

Experiencing the Anthropological Blues: the First Incursions Together with Musicians at the Carioca Stage of the Rio Metro Station

Abstract: This lecture is about the first moment of ethnographical work conducted with the musicians that perform in the project called "Palco Carioca do MetrôRio", the carioca stage of the Rio Metro Station. This research was initially motivated by former studies that show the deterioration of work processes and relations of musicians in the state of Rio de Janeiro. In general, the purpose was to understand the perspective and the professional reality of these musicians. Based on what DaMatta defines as *anthropological blues*, I try to reflect on the change that I have experienced through this research, when I leave the *theoretical-intellectual* phase to enter the *practical period*.

Keywords: Ethnography. Anthropological blues. Work. Musician. MetrôRio

1. Primeiros passos do trabalho etnográfico[1]

> *Estava marcado na agenda online do Projeto Palco Carioca um músico que se apresentaria no horário das 17h na Estação Carioca. Cheguei mais cedo e no palco estava um senhor ao saxofone. Barba e cabelos brancos, pele negra. Tocou uma balada americana, orientou um casal de estrangeiros por onde deveria acessar o vagão do metrô e recebeu uma gorjeta, gentilmente depositada em seu chapéu que estava no chão, na parte da frente do palco. Tocou de forma acústica. Enquanto isso RP, o músico do horário seguinte, montava seu equipamento: microfone de voz em um pedestal, amplificador de guitarra, pedais de efeito. De bermuda, aparentava ser mais jovem que o músico anterior, que vestia calça social e camisa de uma cor mais sóbria.*
> *Checou o som com clichês de blues e iniciou a apresentação com Eric Clapton. Utilizou um recurso para a gravação, naquele momento, de uma base harmônica que serviu de suporte ao solo introdutório da música. Depois, acompanhou-se à guitarra. O inglês do cantor é fluente e a performance busca ser bem fiel ao registro fonográfico da conhecida canção. Na troca das "bandas" não vi nenhuma autoridade do metrô verificar se estava de acordo com a agenda programada para aquele dia e horário. Estou sentada a uns 10 metros de distância do palco, com visão lateral para ele.*

Tive conhecimento do projeto Palco Carioca quando este ainda estava em processo de elaboração. Como membro da diretoria do Sindicato dos Músicos do Estado

do Rio de Janeiro (SindMusi), estive presente em reuniões requisitadas por representantes do MetrôRio. Segundo eles, seria preciso criar um espaço destinado aos músicos para que estes pudessem deixar de tocar dentro dos vagões, o que seria prejudicial aos passageiros e poderia colocar "em risco" a segurança de todos. Os representantes do metrô pediam auxílio sobre a questão de direitos autorais, pois estudavam a possibilidade de os músicos venderem seus CDs ao ocupar aquele espaço.

O interesse inicial em uma aproximação com músicos que se apresentam no Palco Carioca, que vem a ser nada mais que um espaço demarcado no chão (ver figura 1), partiu da necessidade de conhecer quem são os músicos que optaram por aderir à proposta do MetrôRio, lembrando que não há qualquer tipo de remuneração para tal atividade. De acordo com o regulamento do projeto Palco Carioca, "será permitido aos Participantes receber contribuições voluntárias dos usuários do Sistema Metroviário do Rio de Janeiro, dentro do espaço delimitado para as apresentações musicais (Palcos)"[2].

O regulamento assinala a inexistência de qualquer tipo de vínculo empregatício ou relação de serviço possuindo "caráter exclusivamente cultural colaborativo".

Qual a perspectiva profissional desses músicos? Como reconhecem e se reconhecem nessa área de atuação profissional? Quais são as oportunidades que a "cidade maravilhosa" vem oferecendo aos profissionais da área? Essas são algumas das questões que me impulsionaram a este estudo.



Figura 1: Palco Carioca – Estação Carioca[3].

Venho, nos últimos quinze anos, me dedicando a projetos de pesquisa que buscam analisar, discutir e compreender os processos e as relações de trabalho do músico, em especial aquele circunscrito ao âmbito das casas de shows e outros ambientes urbanos onde se dão as apresentações ao vivo no estado do Rio de Janeiro. São músicos que

prioritariamente trabalham com a música popular, esta entendida, *grosso modo*, como aquela que difere da música de concerto[4] (REQUIÃO, 2010). Nesses estudos venho observando formas encontradas pelo capital para extrair a mais- valia do trabalho do músico, a partir de uma cadeia produtiva inserida no âmbito da chamada indústria criativa, na qual a cultura é, em última análise, descrita como um "fator de desenvolvimento econômico". Os estudos mostram que, ao lado de indicadores culturais como os produzidos pelo IBGE e pela FIRJAN, por exemplo, que atestam a prosperidade econômica no "ramo cultural", temos o músico como um trabalhador que se submete a relações de trabalho precárias e cada vez mais instáveis.

Acabou a música e não teve aplausos dos passantes. O músico seguiu com Supertramp. A estação não está muito cheia, apesar do horário, pelo menos nesse local, próximo à escada rolante que dá acesso ao convento de Santo Antônio. Em muitos momentos o músico fica sozinho naquele espaço, mas o empenho na performance é digno de qualquer palco! Parece que só teremos clássicos: agora atacou de Pink Floyd, com The Wall. A performance é bem cover, inclusive nos solos na guitarra. [me pergunto, por que o músico escolheu se apresentar ali, ocupando seu tempo e desgastando seu equipamento?]

Um passante deposita uma nota (não consigo identificar de quanto) em algo no chão do palco, que não consigo ver o que é. Parada pra afinação. Mais um Pink Floyd: I wish you were here. [o músico já percebeu minha presença observando a performance dele.] Recebe mais uma gorjeta de outra passante, que se esmera em retirar a nota de dentro da bolsa. São 17h28. No solo da introdução já se reconhece a próxima música: Something, de George Harrison. Tivemos agora a contribuição de um homem de meia-idade que para ouvir a canção. O sujeito tira uma self no cenário. Ao final da música troca umas palavras com o músico e filma a execução da próxima canção, também um sucesso comercial: Hotel California.

Os passantes passam e olham. Não parecem indiferentes ao som, que compõe a paisagem sonora do local. O homem continua filmando até o fim da música e parece satisfeito com o seu regalo. A próxima música vai na mesma "onda", tipo ópera Tommy. O homem da filmagem continua ali, mas, agora, atento ao seu celular. O músico parece dar uma conferida nos ganhos e continua com um sucesso dos Beatles: Come together! Algumas pessoas param para ouvir, mas apenas um idoso permanece até o final da música. Enfim um aplauso! Parte deste idoso, que ainda troca algumas palavras com o músico.

A ideia de pesquisar por meio do trabalho etnográfico, além do interesse em conhecer como esse processo se dá, veio por conta da própria "natureza" das pesquisas que venho realizando, na medida em que são estudos sobre "pessoas que fazem música" (TITON, apud CAMBRIA; FONSECA; GUANIZA, 2016, p. 95). Mais que isso, são estudos que pretendem não só produzir conhecimento e reflexão, mas, a partir desse conhecimento produzido, colaborar na transformação da vida dos sujeitos envolvidos na pesquisa. Seria este um conhecimento produzido não apenas com, mas pelos sujeitos envolvidos. Esse ponto parece ser uma tendência de alguns pesquisadores da área da etnomusicologia, que buscam "outros olhares e escutas que sejam atentos às realidades sociais dos grupos" (CAMBRIA; FONSECA; GUANIZA, 2016, p. 96). Como dirigente de um sindicato de músicos, entendo que a compreensão das reais condições de trabalho dessa categoria profissional é fundamental aos direcionamentos de nossas ações.

2. Experimentando o *Antrophological Blues*

DaMatta (1978) pensa o trabalho etnográfico em três fases chamadas por ele de: (1) *teórico-intelectual*, (2) *período prático* e (3) *pessoal* ou *existencial*. Todo esse trabalho de pesquisa mencionado acima e também a experiência que vivo atuando no sindicato são a sustentação do que posso considerar como a base *teórico-intelectual* da proposta do trabalho etnográfico realizado com os músicos no MetrôRio. É a partir desse conhecimento que minhas questões de pesquisa foram formuladas.

Essa primeira experiência que tive, e que por meio da etnografia relatada dava os primeiros passos em seu *período prático*, provocou alguns deslocamentos em mim. O primeiro deles se deu na forma de uma espécie de "encantamento" que tive após a primeira imersão etnográfica. Nessa dinâmica de observar e ao mesmo tempo registrar e descrever cada movimento, de buscar uma escuta atenta, uma atenção plena aos movimentos e à dinâmica daquela "cena", a sensação provocada foi como uma espécie de "transe". De fato, naqueles cerca de 60 minutos em que estive imersa nessa experiência, alguns pontos que não estavam no escopo da minha atenção pareceram despertar. Mas, ao mesmo tempo, as coisas não estavam suficientemente nítidas.

Mais uma música do The Wall. O cara do celular vai embora. Passei em frente ao palco e vi que as gorjetas são depositadas em um case do equipamento. Eventualmente alguns passantes param para ouvir de uma passarela com visão lateral do palco, um pouco distante. Tinha mais dinheiro no case do que eu percebi ser ali

depositado, mas não parecia ter mais do que R$ 30,00. O músico confere a hora no celular e engata mais um sucesso, mas dessa vez não reconheci de qual banda. Um cara que estava assistindo da passarela desce para ver mais de perto. Tem mais um também parado na frente do palco que fotografa a performance, coloca uma gorjeta, faz uma saudação ao músico e segue seu caminho. Estou agora na passarela. Quando acaba a música, o cara que desceu cumprimenta o músico, deixa também uma gorjeta e segue. "When my guitar gently weeps" é a próxima música. São 18h04 e ninguém interrompe a apresentação do músico. [afinal o horário agendado já acabou e o próximo horário, segundo o site do MetrôRio, estava reservado para uma musicista]. Uma mulher recém-saída da catraca deposita uma nota no case e acena para o músico seguindo seu caminho. Pelas regras ele já deveria ter deixado o palco, mas toca de novo "Something", e eu vou embora.

Fazer a etnografia "em casa", ou seja, um músico estudando outro músico, parecia me levar ao campo com indagações um tanto quanto retóricas. Tinha como hipótese que a precariedade das condições de trabalho, a informalidade e a pouca oferta de trabalho levaria músicos a ocupar qualquer espaço, na busca por obter proventos, qualquer que fosse o montante. Mas, ao contrário dos músicos atuantes dentro dos vagões do metrô, me parecia que para estes o fato de estar no "palco", mesmo que em forma de simulacro, traria uma melhor representação do que seria um espaço adequado ao serviço musical.

Algumas vezes retornei ao local no horário da apresentação desse mesmo músico e notei que o repertório, invariavelmente, era sempre o mesmo. Mais que isso, o músico sempre ocupava duas horas naquele local, o que não seria permitido segundo as regras do metrô que dizem: "Cada apresentação musical terá duração máxima de 60 (sessenta) minutos"[5], e repetia a mesma lista de 10 músicas tocada no primeiro horário ocupado[6]. De fato, o repertório só com músicas de sucesso comercial, os solos "tirados" de forma bastante fiel às gravações originais e o inglês fluente do músico pareciam prender a atenção dos passantes, o que gerava, de quando em quando, uma nota depositada no "chapéu"[7].

Para aprofundar a minha compreensão das impressões causadas pelo relato etnográfico, busquei o contato do músico na *internet*. O interessante foi descobrir que na *web* não aparece a figura do músico e sim do psicólogo RP. De terno e gravata, com graduação e especialização em psicologia, cheguei a achar que fosse um homônimo, apesar de nas fotos visualizadas aparentar ser a mesma pessoa. Por meio do *Facebook* –

este sim trazendo sua imagem como músico – marquei uma conversa ali mesmo no metrô, antes de uma de suas apresentações. Dessa conversa depreendi algumas questões que me levaram a um segundo deslocamento, pois, fui surpreendida por um "caso" que pareceu apresentar muitas particularidades.

Psicólogo de formação, o músico de 40 anos atuou nessa área por pelo menos 13 anos. Há dois anos foi demitido de seu emprego. É solteiro (separado) e sem filhos. Amparado pelo valor do seu FGTS e como proprietário do apartamento onde vive, resolveu assumir a paixão pela música e dela tirar sua sobrevivência. Dessa forma, vem atuando no metrô de forma regular há um ano, além de outros espaços na rua e em bares. Outra fonte de renda no momento são as aulas particulares de guitarra. Segundo o músico, o Palco Carioca é uma importante fonte de renda. Dessa rotina obtém, por duas horas de trabalho em cinco dias semanais, ao final do mês, cerca de um salário mínimo. O repertório sustentado – e que o sustenta – é o *rock*. Faz uma reflexão de que o mercado para esse gênero musical não é bom, apesar dos *hits* de sucesso de grupos como Pink Floyd, Supertramp e The Beatles garantirem a boa vontade dos passantes em contribuir com o músico. "Já teve gente que colocou uma nota de 50, algumas vezes de 20 e são muito comuns as notas de dez reais". Observa que quando tenta variar o repertório, tocando músicas autorais ou mesmo de grupos menos conhecidos, a remuneração cai acentuadamente. Sua rotina consiste em sair de casa carregando em um carrinho de mão seu amplificador, a guitarra e equipamentos periféricos, além do pedestal e do microfone. Vai a pé do Bairro de Fátima, onde mora, até a estação da carioca.[8] Nas outras estações informa que o ganho não é tão satisfatório. Relata que apenas três músicos, incluindo a si mesmo, fazem do Palco Carioca uma rotina de trabalho, e que muitos agendam a apresentação, mas não aparecem. Seus pais, quando ele era ainda criança e jovem, investiram em seus estudos musicais por meio de aulas particulares, mas apenas como *hobby*, nunca como profissão. O músico se ressente de não ter tido estudos mais aprofundados na universidade ou em escolas de música, pois entende que com isso poderia ter mais oportunidades de trabalho. Acha difícil retomar seus estudos por conta da rotina de trabalho, que lhe vale uma renda mensal em torno de R$ 1.500,00. Essa rotina profissional lhe confere o *status* de músico profissional. Para ele, a atuação do sindicato é prejudicial, por pregar a formalização do trabalho. "Isso só atrapalha. Assim, todos os bares iriam deixar de oferecer música ao vivo. O que eu preciso é que as pessoas gostem de ouvir música". Por enquanto vive "o sonho" de se "viver" de música, e não faz planos para sua aposentadoria.

Ao conversar com o músico percebi o quanto aquele horário marcado de forma sistemática demarcava um espaço e um tempo. Aquela rotina importava, não somente pelos proventos (cerca de R$ 60,00 diários), mas pela afirmação de sua condição de "músico profissional". Pareceu-me um tanto contraditório o fato de o repertório se tornar repetitivo e monótono para o músico, que não ousava muitas variações pois isso, como atestara, refletia em seus ganhos. Assim, como perspectiva profissional, o músico me pareceu se contentar com sua rotina. Aquela representação do "ser músico" parecia satisfazer seus anseios.

O estranhamento que tive ao ouvir a história de vida de RP "quebrou" minhas expectativas. Tive a sensação de que aquele estudo não me levaria a nada, dadas as particularidades de seu relato. De outro lado, perceber que o Palco Carioca é subutilizado, ficando a maior parte do tempo ocioso e ocupado regularmente por apenas três músicos, conforme observei e também foi relatado pelo músico, me pareceu desmotivador. Estava um tanto apegada às minhas questões de pesquisa e acho que foi aí que tive o *anthropological blues*. O que pensei ser familiar me parecia exótico. Segundo Oliveira (2007, p. 8),

> esses *anthropological blues* aos quais ele se refere remetem a experiências tematizadas nos blues dentro da tradição musical norte-americana. Ao utilizar a expressão na conferência, DaMatta estava citando a carta que recebera de uma colega estadunidense, Dra. Jean Carter, que lhe escreveu do campo, durante pesquisa com população indígena no interior do Brasil. Na carta, ela falava nos *anthropological blues* como experiência constitutiva do trabalho de campo. Referia-se às dificuldades iniciais e existenciais do antropólogo no campo, ao interagir com sociedades culturalmente distantes e onde tudo parece estranho ou exótico. Roberto DaMatta dizia então que o antropólogo tem que, num primeiro momento, fazer um esforço para transformar o exótico em familiar, para dar um sentido lógico e coerente às práticas que está observando. Da mesma forma, esta experiência habilita o antropólogo à exercitar a fórmula em sentido inverso, quando do retorno à sua própria sociedade, aprendendo a estranhar o familiar para melhor compreendê-lo.

Depois de pensar em desistir desse estudo, encontro em DaMatta (1978) um sentido para o que eu vivenciava naquele momento e passo a buscar "lições extraídas do meu próprio caso". Nesse momento penso estar transitando para a terceira fase descrita por DaMatta, chamada de *pessoal* ou *existencial*.

> Enquanto o plano teórico-intelectual é medido pela competência acadêmica e o plano prático pela perturbação de uma realidade que vai se tornando cada vez mais imediata, o plano existencial da pesquisa em Etnologia fala mais das lições que devo extrair do meu próprio caso (DAMATTA, 1978, p. 25).

Pensando na continuidade desse trabalho, lembro-me ainda das palavras de Ingold (2016) quando alerta que a etnografia deve ter um valor em si mesma e não servir como mera descrição ou coleta de dados "destinados a produzir 'resultados'" (p. 409). Termino, assim, em cadência suspensiva.

3. Referências bibliográficas

CAMBRIA, V.; FONSECA, E.; GUAZINA, L. "Com as pessoas": reflexões sobre colaboração e perspectivas de pesquisa participativa na etnomusicologia brasileira. In: LÜHNING, A. e TUGNY, R. P. (Orgs.). *Etnomusicologia no Brasil*. Salvador: EdUFBA, 2016. p. 93-137.

DAMATTA, R. O Ofício de Etnólogo, ou como Ter "Anthropological Blues". In: NUNES, E. O. (Org.). *A aventura sociológica*. Rio de Janeiro: Zahar Editores,1978. p. 23-35.

FETSCHER, I. Consciência de classe. In: BOTTOMORE, T. (Ed.). *Dicionário do pensamento marxista*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001. p. 76-77.

INGOLD, T. Chega de etnografia! A educação da atenção como propósito da antropologia. *Revista Educação,* Porto Alegre, v. 39, n. 3, p. 404-411, 2016.

OLIVEIRA, L. R. C. *O ofício do antropólogo, ou como desvendar evidências simbólicas*. Brasília: Universidade de Brasília, 2007.

REQUIÃO, L. *"Eis aí a Lapa..."*: processos e relações de trabalho do músico nas casas de shows da Lapa. São Paulo: Annablume, 2010.

Notas

[1] Todo o texto em itálico é a transcrição literal do que foi escrito durante a etnografia realizada. O nome do músico foi ocultado.

[2] Disponível em: <https://www.metrorio.com.br/Content/PDF/Regulamento-Palco-Carioca.pdf>. Acesso: 27/12/2018.

[3] Disponível em: <https://www.metrorio.com.br/Novidades/PalcoCariocaFotos>. Acesso: 27/12/2018.

[4] Refiro-me mais aos ambientes onde essas músicas são veiculadas em apresentações ao vivo (bares, casas noturnas etc.) do que ao repertório propriamente dito.

[5] Disponível em: https://www.metrorio.com.br/Content/PDF/Regulamento-Palco-Carioca.pdf. Acesso em: 27 dez 2018.

[6] O interessante é que nunca havia ninguém no horário seguinte, apesar de sempre constar na agenda online do Palco Carioca uma mesma pessoa marcada. Intuí que o músico fazia esse agendamento usando outro nome, para que pudesse ficar duas horas seguidas no "trabalho", o que foi confirmado posteriormente por ele.

[7] Esse termo – passar o chapéu – é utilizado por músicos quando seus ganhos são obtidos por meio de doações voluntárias ou gorjetas.

[8] "O Bairro de Fátima é um sub-bairro do centro da cidade do Rio de Janeiro. Tem cerca de 4.000 habitantes. [...] A vizinhança é primordialmente residencial de classe média. [...] O bairro abriga, ainda, algumas das principais casas noturnas e restaurantes da cidade. É circunscrição do Segundo Registro Geral de Imóveis." Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Bairro_de_F%C3%A1tima_(bairro_do_Rio_de_Janeiro)>. Acesso: 4/1/2019.

Quão musicais são os orixás?
John Blacking, etnomusicologia e musicalidade

Luciano da Silva Candemil[1]
Universidade Federal do Paraná
lucianocandemil@hotmail.com

Resumo: Trata-se de uma reflexão sobre a definição de música cunhada por Blacking. No livro *How musical is man?*, o autor define a música como "um som humanamente organizado" (BLACKING, 2000). A partir de uma etnografia sobre a música do candomblé ketu em Santa Catarina, tendo como suporte materiais da etnomusicologia, como Seeger (2008), Rice (2014), Fonseca (2006) e Travassos (2007), e por meio do conceito de musicalidade, procura-se investigar se existem outras influências na organização sonora desse contexto cultural para saber quão musicais são os orixás.

Palavras-chave: Etnomusicologia. John Blacking. Musicalidade. Candomblé. Orixás.

How Musical Are The Orixás? John Blacking, Ethnomusicology and Musicality

Abstract: This is a reflection on the definition of music proposed by Blacking. In the book *How musical is man?*, the author defines music as "a humanly organized sound" (BLACKING, 2000). From an ethnography on the music of candomblé ketu in Santa Catarina State, with the support of ethnomusicological materials as Seeger (2008), Rice (2014), Fonseca (2006) and Travassos (2007), and through the concept of musicality, it is investigated if there are other influences in the sound organization of this cultural context to know how musical the orixás are.

Keywords: Ethnomusicology. John Blacking. Musicality. Candomblé. Orixás.

1. Introdução

O presente artigo tem o objetivo de propor uma reflexão a respeito da definição de música cunhada por John Blacking. Vale frisar que não se trata de uma crítica ao trabalho do pesquisador, mas sim de uma nova perspectiva para dar conta de outras realidades encontradas no campo de pesquisa e que possuem certas especificidades muito além daquelas observadas na comunidade Venda na África do Sul.

No livro *How musical is man?*, o autor define a música como "um som humanamente organizado" (BLACKING, 2000, p. 10). Seu princípio é: todo ser humano é musical, independentemente da habilidade de tocar um instrumento e a música é o reflexo de comportamentos culturais, resultado de interações sociais (idem, 2003, p. 149). No seu entendimento, Blacking identificou a presença de uma série de fatores e habilidades inerentes aos homens, que caracterizam a musicalidade. Segundo ele, além da capacidade técnica instrumental, as pessoas conseguem ouvir e avaliar padrões musicais, têm a competência para aprender e se preparar, conseguem executar performances, têm a aptidão para a dança, comunicam-se musicalmente e exprimem

sentimentos, vivem experiências emocionais, possuem criatividade, além de serem aptas a transformar e a criar um mundo num tempo virtual (BLACKING, 2000, p. 8, 25-27, 54, 73, 99).

No entanto, como parte de um estudo de doutorado sobre a música do candomblé ketu no Estado de Santa Catarina, mais especificamente no terreiro[2] *Ilê Alaketú Oyá Onìrá Asé,* situado no município de Itajaí, observei diálogos musicais e extramusicais entre os músicos e os orixás[3] durante a realização dos rituais. Além disso, nessa casa religiosa, além dos rituais do candomblé ketu, são também praticadas as giras de umbanda (quimbanda) no mesmo salão, porém com calendários alternados.

Então, mediante um olhar etnográfico (SEEGER, 2008), esses fatos despertaram a atenção para a maneira diferente como os mesmos adeptos agiam entre os *xirê*[4] e as giras[5], musicalmente inclusive. Sabendo que as atividades religiosas seguem as demandas das suas respectivas divindades, porém praticadas pela mesma comunidade, interessei-me em revisitar profundamente a leitura do livro de Blacking para refletir sobre essa questão.

No caso do candomblé ketu, um tipo de comunicação entre seres humanos e divindades africanas incorporadas em outros seres humanos sob efeito de transes míticos, tal fato promoveu os seguintes questionamentos: seria a música apenas humanamente organizada? Poderia haver outras influências na organização sonora além dos fatores extramusicais? Poderia ser humanamente e espiritualmente organizada? Quão musical é um orixá?

Portanto, considerando a música como parte simbólica da vida (MERRIAM, 1978 [1964]) e olhando para além dos sons (BLACKING, 2000), a constatação de fatos contrastantes entre as práticas religiosas serviu de motivação para refletir sobre a definição de música proposta por Blacking, levando-me a fazer um estudo aprofundado do seu livro, alicerçado na comparação da musicalidade entre homens e orixás, como veremos a seguir.

2. Candomblé e Umbanda em Santa Catarina

O *Ilê Alaketú Oyá Onìrá Asé* é um terreiro de candomblé ketu, localizado no bairro Fazenda, no município de Itajaí, litoral de Santa Catarina. O regente espiritual é o Babalorixá Jean Tý Onirá, conhecido como Pai Jean, seu fundador e proprietário. Em razão da sua trajetória de vida, com iniciações e passagens pela umbanda e pelo candomblé de Angola[6], na sua casa, além do culto dos orixás, realizam-se as festas de

quimbanda, parte da umbanda, eventos estes que ocorrem todos no mesmo barracão[7], porém com calendários distintos.

A respeito dessas duas práticas religiosas afro-brasileiras, sinteticamente, temos que o candomblé ketu é a religião dos orixás (SANTOS, 2010) e é considerado um dos tipos de candomblé encontrados no Brasil, cuja origem se associa ao reino de Ketu na Nigéria (LÜHNING, 1990; CARDOSO, 2006). Já a Umbanda se baseia em quatro matrizes: o catolicismo, o kardecismo, o africanismo e os rituais indígenas (MARTINS, 2011).

Voltando para o contexto do Estado de Santa Catarina, na primeira metade da pesquisa de doutorado, houve uma intensa vivência de campo, na qual foi possível identificar outros terreiros de candomblé ketu da região que possuem uma dinâmica parecida com a do terreiro do Pai Jean, ou seja, também realizam festas de quimbanda em consequência de os seus regentes terem sido iniciados na umbanda antes do candomblé.

Desses, destacamos alguns: *Ilê-Asé Yemonjá Ygbô*, de Mãe Emília, em Itapema; *Ilê Alaketu Ase Odo Alasa*, de Mãe Evelise, em Penha; *Ilê Ase Omi Osun*, do Pai Ju, em Gaspar; *Ilê Alaketu Okê Obá Ketu*, de Pai Ricardo e *Àsé* Ponta De Baixo, de Pai Valério *Ti Lògún-Èdé*, ambos em São José. Nota-se que, apesar de os nomes dos terreiros estarem escritos na língua *yorubá,* a língua oficial dos cultos do candomblé ketu, essas casas religiosas são popularmente associadas aos nomes dos seus pais ou mães de santo, uma particularidade local, diferentemente dos terreiros mais tradicionais de Salvador, Bahia.

Nessas casas de santo, especificamente no *Ilê Alaketú Oyá Onìrá Asé*, a comunidade religiosa é formada pelo regente espiritual, pelos médiuns[8], *ogãs*[9] e pela assistência[10], sendo que a grande maioria dos seus membros participa das duas práticas religiosas, candomblé e umbanda. No entanto, ao verificar que as mesmas pessoas tinham comportamentos culturais e musicais distintos, isso fez aflorar o questionamento sobre a possibilidade de haver outras influências na organização sonora além da parcela humana, defendida por Blacking, levando-me a pensar sobre a musicalidade dos orixás.

Por exemplo, despertou-me a atenção o fato de o pai de santo e os médiuns incorporarem tanto os orixás do candomblé quanto as entidades da umbanda, como Exus, Pombagiras, Ciganos e Ciganas, que possuem maneiras de agir distintas. Da mesma forma, são os mesmos músicos que cantam e tocam os instrumentos de percussão, porém os ritmos, o jeito de manipular os atabaques, bem como a dinâmica da execução musical

coletiva são muito diferentes. Isso também acontece com as cantigas, indumentárias e outros aspectos gerais.

Durante este estudo, foi possível perceber que a estrutura musical das giras é maleável porque a umbanda parece ser mais flexível, enquanto a organização dos toques (ritmos) e dos *xirês* é mais tradicional, como reflexo de uma instituição rígida como é o candomblé ketu. Essas observações surgiram com o decorrer das visitas de campo e serviram de motivação para seguir investigando a musicalidade dos orixás, como veremos agora.

3. John Blacking, etnomusicologia, musicalidade e os orixás

John Blacking foi um pesquisador britânico que forneceu diversas contribuições para o campo da pesquisa em música, em especial para a área da etnomusicologia. Segundo Rice, Blacking colaborou para uma das definições atuais da etnomusicologia como o estudo de todas as músicas do mundo (RICE, 2014, p. 2) e para o conceito de musicalidade como uma capacidade inerente a todos os seres humanos, definindo nossa humanidade (ibidem, p. 10).

Acerca da musicalidade, Blacking afirmou haver muitos tipos de música pelo mundo e que a música faz parte do caráter humano. Como não concordava com a ideia de talento musical, deu muita importância à experiência e ao contexto (BLACKING, 2000, p. 23-24). "Ele constatou, por exemplo, que a aquisição de habilidades musicais não era ditada pela evolução psicomotora dos indivíduos e sim por normas e crenças acerca dos tipos de música e dança" (TRAVASSOS, 2007, p. 194). Rice ressalta que a musicalidade está associada à capacidade humana de criar, *performar*, ter reações físicas e emocionais e interpretar os significados dos sons, embora ele considere limitado dizer que a música é um som humanamente organizado (RICE, 2014, p. 1-5).

A respeito da definição de música, o próprio Blacking deixa claro em seu livro que as suas conclusões e sugestões são meramente exploratórias e esclarece que elas expressam o dilema de um músico que se tornou um pesquisador profissional (BLACKING, 2000, p. ix). Ademais, o autor enfatiza não ter uma resposta final para a pergunta que serve como título do seu livro, mas diz que seus apontamentos poderiam ajudar a resolver muitas das questões emergidas das pesquisas etnomusicológicas (ibidem, p. 7). Tal lacuna deixada por Blacking serviu de suporte para avançar na reflexão proposta aqui.

Relacionando com o contexto do candomblé ketu, entre outras contribuições, Blacking destaca a importância da música em sociedade e de seus efeitos no desenvolvimento de habilidades musicais e que estas são motivadas por fatores extramusicais (BLACKING, 2000, p. 32). Adiante, o autor enfatiza a relação profunda entre música, padrões sonoros e sentimentos humanos vividos em experiências sociais *(*ibidem, p. x-xi). Conforme aponta Travassos, "a inter-relação entre música, cognição, afeto, cultura e sociedade foi expressa por Blacking numa retórica de binômios (processos e produtos musicais, estruturas profundas e de superfície, habilidade humana e sistema cultural)" (TRAVASSOS, 2007, p. 198).

Outra colaboração de Blacking é comentada por Aragão, ao dizer que ele "cunhou o termo 'grupos sonoros' (*sound groups*) para designar um grupo de pessoas que compartilham uma linguagem musical comum, assim como ideias comuns sobre a música e seus usos" (ARAGÃO, 2012, p. 90). Então, como seria no caso do candomblé, em que há um cenário movido pelo toque dos atabaques e pelos cantos em yorubá, no qual acontece um diálogo com a dança narrativa dos orixás, tendo como orientação a mitologia? Qual o valor da música numa comunidade de relações culturais entre homens e orixás? Como a música e os sentimentos humanos são influenciados pelas experiências mitológicas?

Embora nunca tenha visto um orixá tocar um instrumento musical e, considerando que a habilidade musical extrapola essa condição, em todos os rituais que presenciei no terreiro *Ilê Alaketú Oyá Onirá Asé,* tive a oportunidade de presenciar como os orixás avaliam os padrões sonoros para executar seus gestos coreográficos, numa performance totalmente sincronizada com o toque dos atabaques, especialmente com o atabaque *rum*, o tambor mais grave, cuja função é emitir frases musicais que dialogam com a dança. Muitas vezes, foi possível observar um orixá parar a sua dança ao ouvir o início da chamada final dos atabaques, que serve para anunciar o encerramento de uma cantiga.

É oportuno esclarecer que, no exemplo acima, cita-se o caso de um orixá com mais tempo de casa, que já passou por muitos anos de iniciação, adquirindo independência para dançar pelo barracão. No entanto, para chegar a esse nível de performance, ele passou por vários processos de aprendizagem, tanto em rituais fechados, dos quais somente os adeptos podem participar, quanto nas festas abertas ao público.

Em relação aos processos de aprendizagem, Blacking colocou ainda holofotes nas "inquietações acerca da natureza da expressão musical e das formas de transmissão

dos seus saberes" (QUEIROZ, 2010, p. 117). Como muitos outros pesquisadores, Blacking ajudou a mostrar como a música é um comportamento adquirido com o tempo. Ulhôa ressalta que o autor deixou claro que "as habilidades e gostos musicais são uma convenção social. Assim, o ouvido é um órgão cultural. As pessoas ouvem os sons à sua volta, mas somente alguns desses sons serão considerados música" (ULHÔA, 2008, p. 15). Como seria no caso dos orixás?

Por exemplo, no terreiro do Pai Jean, os seguintes *xirês* foram promovidos no ano de 2018: janeiro, Oxalá e Iemanjá; março, Ogum e Oxóssi; julho, Oxum; agosto, Omolu; e dezembro, Oya Onirá. Em todas as festas, havia sempre um orixá iniciante guiado por uma *equede*[11] ou por um *ogã* de sala[12] lhe ensinando os passos e gestos de cada cantiga e a maneira correta de participar dos rituais.

Voltando ao conceito de musicalidade de Blacking, temos aqui a habilidade dos orixás de aprender. Aprender a ouvir, a dançar, a *performar* e tudo acontece no barracão, nas festividades, ou seja, no meio de uma comunidade. Por exemplo, com o passar do tempo, um orixá consegue aprender e avaliar se uma música está sendo tocada devagar ou rápido, aprende a tomar a inciativa de parar ou de se movimentar quando se inicia ou finaliza um toque, relaciona seus gestos corporais com o canto, respeitando o que é narrado pela mitologia.

No que diz respeito à dança, podemos dizer que os orixás têm a habilidade de acompanhar a estrutura formal dos toques dos atabaques. Conforme Cardoso (2006), os ciclos dos gestos da dança relacionam-se intimamente com o ciclo rítmico de cada cantiga, fato também verificado em Itajaí. Por exemplo, utilizando a notação musical dos conservatórios, se uma música é em compasso binário, a dança tem um movimento cíclico de dois tempos; se é compasso quaternário, a dança tem um ciclo de quatro tempos. Além disso, em vários momentos, a dança e a música mudaram conjuntamente de um compasso 6/4 tocado em ritmo lento para um compasso 12/8 em ritmo rápido.

Uma festa de candomblé se organiza em várias partes e tudo acontece com música, dançando sempre em roda, no sentido da rotação da terra, ou seja, no sentido anti-horário. Na primeira seção, há o *xirê* propriamente dito, no qual se canta para todos os orixás. Ao final dessa parte, todos os filhos de santo "viram" no seu orixá e são após recolhidos para um cômodo interno chamado de *roncó*[13]. Na sequência, se faz uma pausa. Na retomada do ritual, os orixás voltam paramentados para o salão, vestidos com suas indumentárias e adereços específicos conforme a sua mitologia. Por exemplo, o orixá Oxóssi utiliza um

arco e uma flecha, Oxum entra dançando segurando um espelho, Xangô carrega um machado de duas lâminas e assim por diante.

A seguir, é realizado o "dar rum", ponto alto do ritual. Depois que todos os orixás entram no barracão, forma-se uma grande roda nas extremidades do salão, reservando uma grande área central para a dança dos orixás. Canta-se uma série de cantigas para cada orixá presente, enquanto apenas um tipo de orixá faz a sua dança mitológica, fazendo gestos que narram as suas lendas, num diálogo intenso e sincronizado com os tambores.

Segundo Fonseca, "o dar rum ao orixá é o momento ritual de maior excelência da prática percussiva. A concretização do contrato de trocas entre homens e deuses tem, no fazer musical, seu principal mediador simbólico, funcionando, assim, como 'música de ser'" (FONSECA, 2006, p. 108). Como diz Rice, a oportunidade de assistir pessoas entrando em estado de transe durante uma performance musical é uma das experiências mais dramáticas de que um etnomusicólogo pode participar (RICE, 2014, p. 75).

4. Quão musicais são os orixás?

Durante o levantamento bibliográfico do projeto de pesquisa deste doutorado sobre a música do candomblé ketu, foi encontrada uma série de materiais, como artigos, livros, dissertações e teses, todos escritos tanto por pesquisadores quanto por membros da comunidade religiosa. Nessas produções, muito se fala que a música é parte fundamental para a realização dos rituais, porém temos poucas obras que tratam especificamente da música, como os trabalhos de Lühning (1990), Braga (1998) e Cardoso (2006). Nesse sentido, torna-se uma tarefa desafiadora trilhar por esse caminho.

Considerando que o livro *How musical is man*? (BLACKING, 2000) passou a ser uma referência à etnomusicologia, fica ainda mais desafiador apresentar os argumentos que constam neste artigo. Conforme foi dito, Blacking definiu a música como um som humanamente organizado, levando em conta que a musicalidade é uma habilidade inerente aos seres humanos, ou seja, a música é um som humanamente organizado porque todo ser humano é musical e ser musical é ter a capacidade de ouvir, de avaliar padrões sonoros, de aprender, de executar performances, de dançar, de criar, independentemente da capacidade técnica de dominar um instrumento musical que, nesse caso, é adquirida pela experiência num contexto cultural.

Assim, ao constatar que, durante os transes míticos que acontecem num *xirê* de candomblé ketu, os orixás conseguem aprender a ouvir as cantigas em iorubá, a avaliar

os padrões sonoros emitidos pelos atabaques, seus diversos ritmos, andamentos e fraseados para executar de forma sincronizada as suas performances por meio de danças que narram a sua mitologia, então podemos dizer que todo orixá é musical. Por conseguinte, podemos dizer que, neste caso, a música é um som humanamente e espiritualmente[14] organizado.

5. Referências bibliográficas

ARAGÃO, P. M. Signos musicais e sociais na música popular: um estudo de caso da *belle époque* carioca. *Música e Cultura*, v. 7, n. 1, p. 88-103, 2012. Disponível em: <http://musicaecultura.abetmusica.org.br/artigos-07-1/MeC07-1-Pedro-Aragao.pdf>. Acesso: 22/12/2018.

BLACKING, J. *How musical is man?* 5. ed. Seattle and London: University of Washington, 2000 [1995].

BLACKING, J. ¿Qué tan musical es el hombre? *Desacatos*, n. 12, p. 149-162, 2003. Tradução de Brigitte Sanabria. Texto original: BLACKING, John. *How musical is man?* 5. ed. Seattle and London: University of Washington, 1995.

BRAGA, R. G. *Batuque jêje-ijexá em Porto Alegre*: a música no culto aos orixás. Porto Alegre: FUMPROARTE, 1998.

BRANDÃO, G. EQUEDE SINHA. *Equede*: a mãe de todos – Terreiro Casa Branca. Org. LYRIO, Alexandre; JAQUES, Dadá. Salvador: Ed. Barabô, 2015.

CACCIATORE, O. G. *Dicionário de Cultos Afro-Brasileiros*. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1977.

CARDOSO, A. N. N. A linguagem dos tambores. Tese (Doutorado), UFBA, 2006.

FONSECA, E. J. M. "... Dar rum ao orixá...": ritmo e rito nos candomblés ketu-nagô. *Textos escolhidos de cultura e arte populares*, Rio de Janeiro, v. 3, n. 1, p. 101-116, 2006.

LÜHNING, A. *A música no candomblé nagô-ketu*: estudos sobre a música afro-brasileira em Salvador, Bahia. 1990. 249 f. (Doutorado em Etnomusicologia). Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner. Hamburgo, 1990.

MARTINS, G. *Umbanda de Almas e Angola*: ritos, magia e africanidades. 1. ed. São Paulo: Ícone, 2011.

MERRIAM, A. *The anthropology of music*. 7. ed. Northwestern University: 1978 [1964].

QUEIROZ, L. R. S. Educação musical e etnomusicologia: caminhos, fronteiras e diálogos. *Opus*, Goiânia, v. 16, n. 2, p. 113-130, dez. 2010.

RICE, T. *Ethnomusicology*: a very short introduction. New York: Oxford University Press, 2014.

SANTOS, M. S. A. *Meu tempo é agora*. 2. ed. Salvador: Assembleia Legislativa do Estado da Bahia, 2010.

SEEGER, A. *Etnografia da música*. Tradução de Giovanni Cirino. *Cadernos de Campo*, São Paulo, n. 17, p. 237-260, 2008.

TRAVASSOS, E. John Blacking ou uma humanidade sonora e saudavelmente organizada. *Cadernos de Campo*, São Paulo, n. 16, p. 1-304, 2007.

ULHÔA, M. T. Partituras, performance e escuta da música popular do passado. In: *Matrizes:* música popular no início do século XIX no Rio de Janeiro. EVP – The University of Texas at Austin, jan./fev., 2008.

VASCONCELOS, J. L. R. Axé, orixá, xirê e música: estudo de música e performance no candomblé queto na Baixada Santista. Tese (Doutorado), Instituto de Artes, UNICAMP, Campinas, 2010.

Notas

[1] O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

[2] "'Terreiro', 'casa de santo' e 'roça' são termos empregados, entre os adeptos das religiões afro-brasileiras, como sinônimo para 'casa de candomblé'" (CARDOSO, 2006, p. 3).

[3] Divindades de origem africana.

[4] Segundo Santos (2010, p. 182), *xirê* significa as festas sagradas que reverenciam um orixá. Para Vasconcelos (2010, p. 43), *xirê* pode significar também "uma sequência de louvações muito peculiar das festas de candomblé".

[5] Gira de umbanda é o mesmo que ritual ou festa de umbanda.

[6] "Culto afro-brasileiro com maior influência dos negros de Angola" (CACCIATORE, 1977, p. 78).

[7] "Sala ou salão em que se realizam as festas públicas do Candomblé" (CACCIATORE, 1977, p. 64).

[8] São as pessoas que emprestam seu corpo para os orixás por meio de transes míticos.

[9] Ogã designa, neste caso, os músicos-percussionistas.

[10] São todas as pessoas que assistem aos rituais e normalmente ficam posicionadas ao redor do salão.

[11] "Figura feminina que não entra em transe e, por isso, exerce atividades para atender os orixás da casa" (BRANDÃO, 2015, p. 54).

[12] "Função masculina que ajuda nos rituais e zela pela casa" (BRANDÃO, 2015, p. 54).

[13] "Camarinha, quarto sagrado [...] onde as futuras iaôs são recolhidas, por determinado tempo, para aprendizado dos segredos (alguns) e rituais do culto e onde se submetem às cerimônias iniciáticas" (CACCIATORE, 1977, p. 221).

[14] Aqui, espiritualmente não designa espíritos reencarnados, mas sim as forças da natureza.

Mediação, intercâmbio cultural, domínio cultural e interculturalismo na música tradicional da infância brasileira

Lucilene Silva
Universidade Estadual de Campinas
contato.lucilenesilva@gmail.com

Resumo: A partir da análise do significado e da importância da cultura da infância na compreensão das muitas mensagens que podem ser decodificadas a partir do repertório absorvido, inventado, recriado e modificado pelas crianças, este trabalho tem como objetivo mostrar como algumas mudanças sociais das últimas décadas vêm sendo acomodadas pelas crianças no exercício do brincar e no conteúdo do repertório das brincadeiras. Para tal, utilizaremos alguns conceitos etnomusicológicos como "mediação", cunhado por Roger Wallis, "intercâmbio cultural", "domínio cultural" e "interculturalismo", de Krister Malm.

Palavras-chave: Brincadeiras. Mediação. Intercâmbio cultural. Domínio cultural. Interculturalismo.

Mediation, Cultural Exchange, Cultural Domination and Interculturalism in Traditional Brazilian Childhood Music

Abstract: Analyzing the meaning and importance of childhood culture to understand many messages that can be decoded from the repertoire absorbed, invented, recreated, and modified by children, this work aims to show how some social changes of the last decades have been accommodated on the play and in the content of the play repertoire. For this, we will use some ethnomusicological concepts such as mediation coined by Roger Wallis, cultural interchange, cultural domain, and interculturalism by Krister Malm.

Keywords: Plays. Mediation. Cultural exchange. Cultural domination. Interculturalism

Cultura da infância e mudanças sociais

Por muito tempo na história da sociedade ocidental, as brincadeiras infantis foram vistas como simples passatempos de crianças ou como formas de reprodução, representação, ou preparação para o mundo adulto, o que conduziu muitas pesquisas para a coleta e preservação de repertório, sobrevivência cultural ou ferramenta cognitiva. Em 1967, John Blacking, reconhecido pela defesa da perspectiva antropológica no estudo da música e do estudo da música "na cultura", publicou o livro *Venda Children's Songs*, um minucioso registro documental de canções da tradição da infância dos Venda, último povo Bantu seriamente afetado pelo contato europeu, que vive na República do Sul da África. Nessa obra, Blacking teceu um paralelo entre as características musicais do repertório infantil com aspectos sociais, culturais e musicais da localidade. Explorou o contexto no qual as músicas infantis foram criadas, a origem da história musical das canções, o que incluiu fontes não musicais. Isto lhe permitiu melhor compreender as peculiaridades do repertório e suas relações com a cultura e música dos adultos.

A partir das recentes tendências na escrita etnográfica para vincular voz, experiência, individualidade, corpo e gênero (FELD; FOX, 1994) na cultura da infância têm surgido estudos das diversas culturas infantis como formas de compreender aspectos socioculturais, comportamentos e mudanças sociais. Depois de John Blacking, em 1967 (BLACKING, 1995), Brian Sutton-Smith e Felicia R. McMahon organizaram em 1999 a publicação *Children's Folklore*, que trouxe estudos com abordagens que variam entre as mais tradicionais, como etnográfica, performática e interpretativa, e outras mais atuais, com estudos de crianças específicas em lugares específicos, apresentando um conjunto mais diversificado de subculturas infantis. Em 2013, Patricia Campbell e Trevor Wiggins coordenaram a publicação *The Oxford Handbook of Children's Musical Culture*, que representa uma investigação interdisciplinar sobre as crianças e sua música: canções, cantos, fala rítmica, movimento, dança, interesses de escuta, interações sociomusicais e expressões criativas, contemplando uma abrangente área geográfica (CAMPBELL; WIGGINS, 2013, p. 1). Tais estudos apresentam a natureza e o significado dessa prática, tratando inclusive do seu caráter social e de suas relações com aspectos culturais das localidades onde está inserida.

As brincadeiras são vistas como possibilidades de socialização e de experiência musical e performance acessível a todas as crianças, independentemente de classe social. Apresentam uma mistura de antigas tradições com a inovação de repertórios mais contemporâneos, isto é, brincadeiras antigas e canções que persistem nos tempos modernos. Isso mostra a capacidade da criança de reproduzir, criar, recriar, inventar e reinventar as brincadeiras, tornando a cultura da infância algo vivo, com características do passado e do presente, o que coloca a criança como agente no processo de criação da sua própria cultura.

Esse entrelaçamento entre tradição e inovação, que nos possibilita visualizar as diferenças no repertório de brincadeiras de uma geração para outra, coloca em pauta a discussão sobre a transformação do repertório ao longo dos tempos e a relação dessas transformações com mudanças sociais, que são responsáveis pelas mudanças de comportamento das crianças (SUTTON-SMITH, 1999). Por exemplo, o tempo cada vez maior das crianças em quartos privados, ou em frente à televisão, a tablets, equipamentos eletrônicos e consequentemente fora das ruas e de espaços livres para o exercício da brincadeira é um fator significativo na transformação do repertório das últimas décadas,

> [...] que apresenta notável aumento nas brincadeiras de zombaria, imitação, dança e palmas nos anos pós-televisão; a ênfase em rimas, enigmas, humor, contos e truques verbais; a diminuição no repertório de brincadeiras corporais; a vulgaridade e sexualidade mais explícitas e solitarização de crianças em suas brincadeiras (SUTTON-SMITH, 1999, p. 294).

A influência das mídias de massa no repertório da música tradicional da infância permite-nos utilizar o termo "mediação", cunhado por Roger Wallis, que significa "o processo no qual uma música é alterada por meio da interação com o sistema de mídia de massa" (MALM, 1993). Na música da infância brasileira, muitos são os exemplos de absorção de elementos da televisão e outras mídias, sejam eles textuais, musicais, movimentos corporais, ou gestualidades. Um exemplo é a brincadeira de mão "Papai Ferreira" (figura 1), que por influência do desenho animado norte-americano "Popeye" teve o texto alterado em versões encontradas em diversos municípios brasileiros, como a versão (figura 2) registrada em Morro de São Paulo, Bahia (SILVA, 2016).

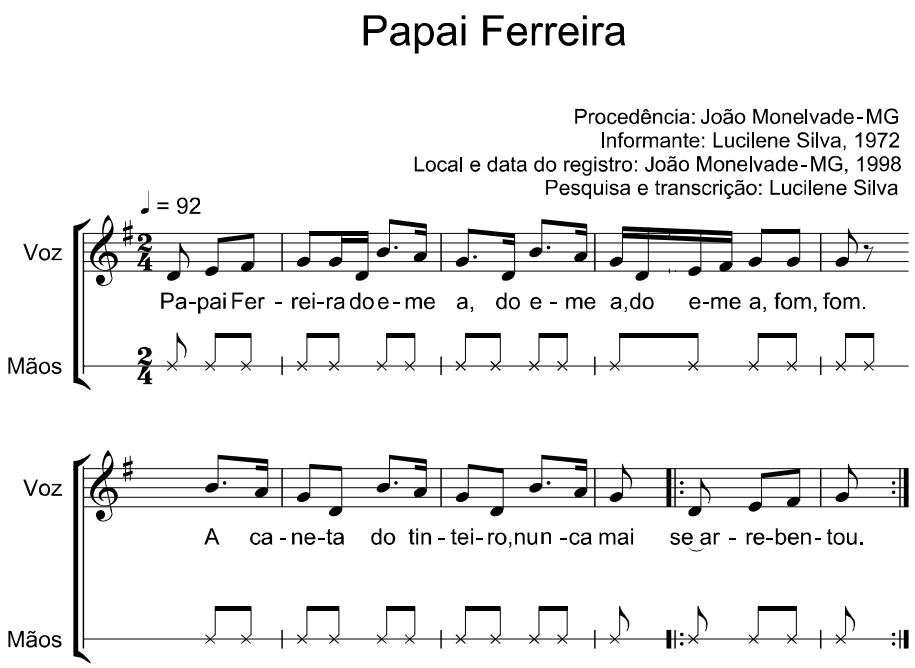


Figura 1: "Papai Ferreira", brincadeira de mão, João Monlevade-MG, 1998.
Fonte: Silva (2016).

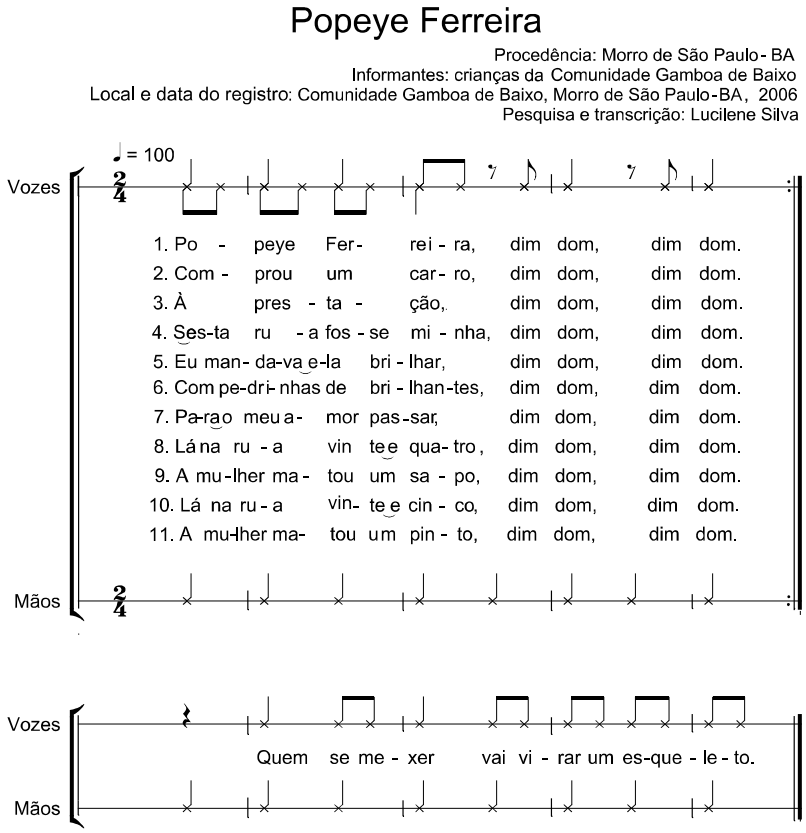


Figura 2: “Popeye Ferreira”, brincadeira de mão, Morro de São Paulo-BA, 2006.
Fonte: Silva (2016).

Outros conceitos como “intercâmbio cultural”, “domínio cultural” e “interculturalismo” são também aplicáveis à música e à cultura tradicional da infância na medida em que, como outras formas de expressão cultural, são também afetadas pelas trocas culturais, pela imposição de culturas hegemônicas sobre outras, pelo “hibridismo” e pelas múltiplas características generalizadas dos espaços urbanos globalizados (MALM, 1993; CANCLINI, 1995).

Como exemplo de intercâmbio cultural, que se relaciona às trocas entre culturas, podemos citar a brincadeira de mão “Quando eu digo A”, registrada em 2004 no município de Carapicuíba, localizado na Grande São Paulo, onde há um grande fluxo de imigrantes de países de língua espanhola, como Chile e Bolívia. Uma variante dessa mesma brincadeira, “Cona badabadá” (figura 4), nos foi informada em 2009 por uma criança argentina que desfrutava do período de férias no litoral do Sul do Brasil.

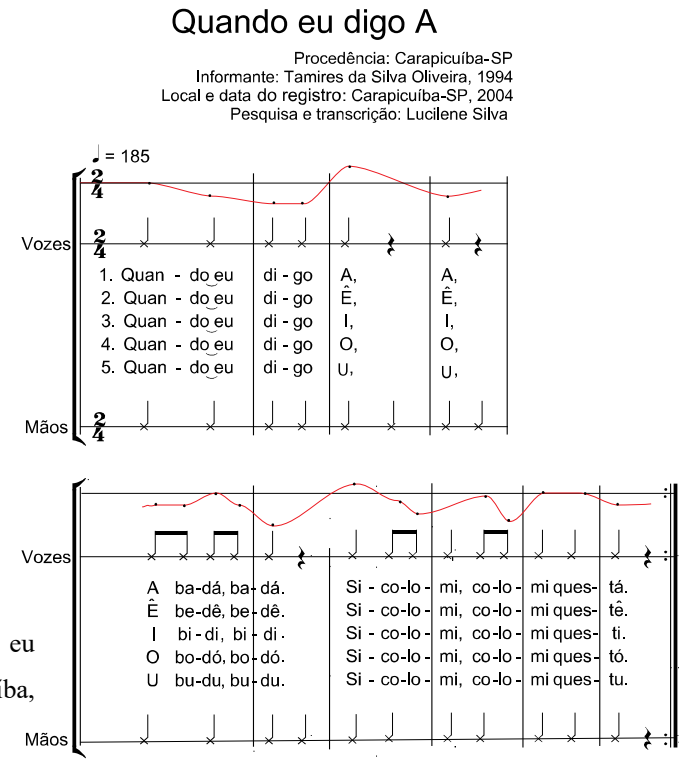


Figura 3: “Quando eu digo A”, brincadeira de mão, Carapicuíba, São Paulo-SP, 2004.

Fonte: Silva (2016).

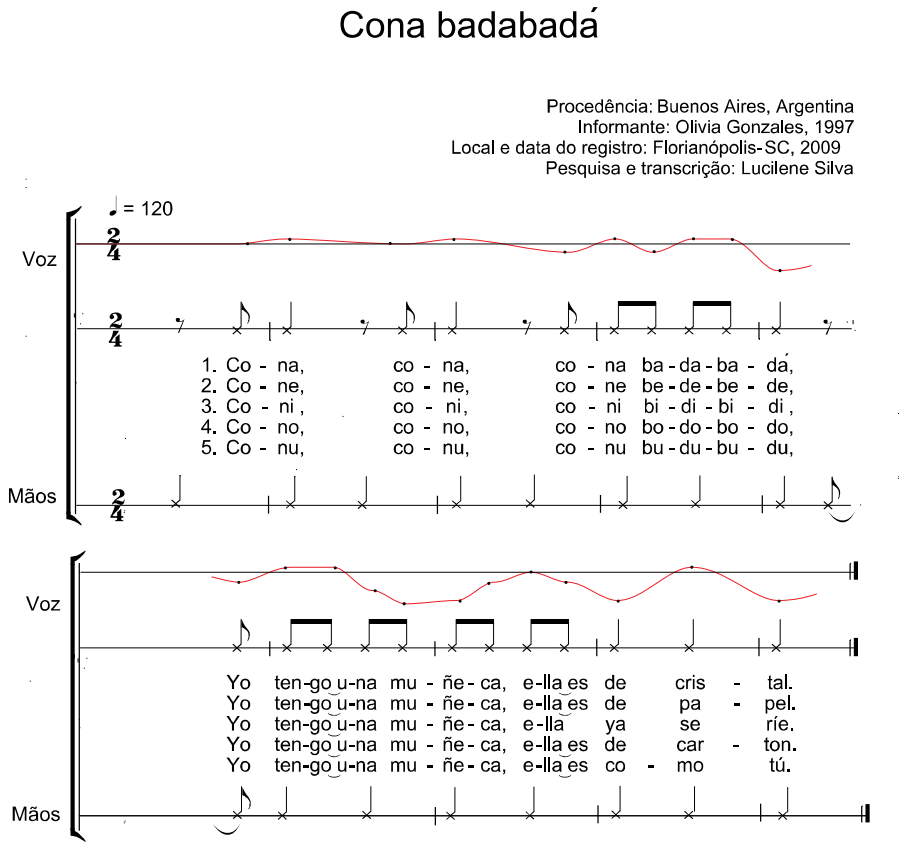


Figura 4: “Cona badabadá”, brincadeira de mão, Buenos Aires, Argentina, 2009.

Fonte: Silva (2016).

Quanto ao “domínio cultural”, que se relaciona à cultura de um grupo superior imposta a outro de maneira formalmente organizada (MALM, 1993, p. 343) pode ser ilustrado na cultura tradicional da infância brasileira através da predominância do cancioneiro português no repertório das brincadeiras infantis ainda hoje registrado por todo o país, bem como na estrutura poética desse repertório que é majoritariamente composto por quadrinhas. Por exemplo, a roda de escolha “A dança da carranquinha” é originária de uma canção portuguesa, “A moda da Carrasquinha”, que tem uma versão registrada por Augusto Cesar Pires de Lima em 1918 (LIMA, 1918, p. 79), conforme figura 5. Esta versão portuguesa é semelhante à variante brasileira apresentada na figura 6, inclusive na forma de brincar e no texto.

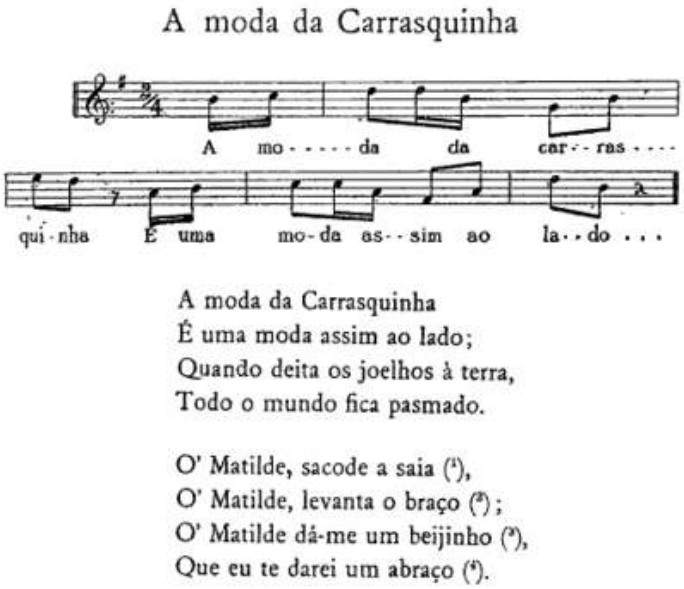


Figura 5: "A moda da Carrasquinha", Santo Tirso, Porto, Portugal, 1918.
Fonte: Lima (1918, p. 79).

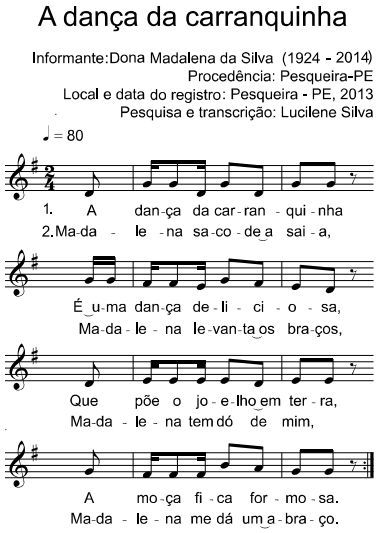


Figura 6: "A dança da carranquinha", roda de escolha, Pesqueira-PE.
Fonte: Silva (2016).

Além das contribuições dos principais grupos étnicos formadores da cultura brasileira – índios, portugueses e africanos –, a partir do século XIX, ocorreu o ingresso de levas de imigrantes no país, inicialmente para substituição da mão de obra escrava. Além da miscigenação e da aquisição de hábitos e costumes diferentes, muitas brincadeiras se incorporaram ao repertório das crianças brasileiras. Localizamos tais influências em melodias, textos, vocábulos e corruptelas incorporadas ao repertório

infantil. Entre os grupos imigratórios que chegaram ao Brasil podemos citar: alemães, italianos, espanhóis, ingleses, eslavos, ucranianos, tchecos, poloneses, japoneses, sírio-libaneses, armênios, chilenos e mais recentemente bolivianos, venezuelanos, chineses, haitianos e angolanos (SILVA, 2016). Um exemplo desse repertório é a tradicional canção italiana "La bela polenta", que no Brasil foi incorporada como uma brincadeira de movimentação específica na qual as crianças reproduzem, de forma cumulativa, os gestos sugeridos no texto da música.

Quando se pianta la bella polenta, la bella polenta
Se pianta così, se pianta così, se pianta così...
Bella polenta così tcha-tcha-pum
tcha-tcha-pum; tcha-tcha-pum; tcha-tcha-pum!
Quando la cresce la bella polenta, la bella polenta
La cresce così, se pianta così, la cresce così...

Fenisce così; se pianta così, la cresce così, fiorisce così, se smissia così, se taglia così, se mangia così, se gusta così, fenisce così...

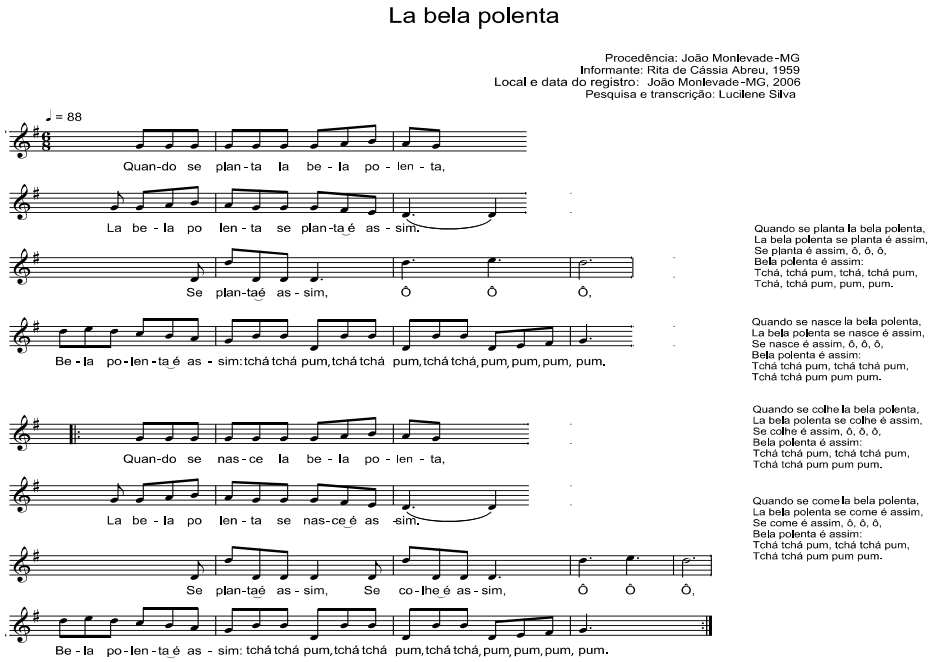


Figura 7: "La bela polenta", roda de movimentação específica, João Monlevade-MG, 2006. Fonte: Silva (2016).

Construídas a partir do diálogo entre expressões musicais, corporais e verbais, as brincadeiras infantis se constituem em expressões culturais que trazem em seus conteúdos informações sobre aspectos sociais e culturais das localidades, bem como apontam caminhos para a compreensão da forma como a criança reelabora o brincar diante das novas realidades que lhes são impostas pelo mundo. Reconstrói esse lugar de brincar sem deixar de fazê-lo, partindo do princípio de que isto se constitui em uma necessidade que não lhe pode ser negada. Quando aspectos sociais transformam as possibilidades dessa prática, o repertório muda, mas a brincadeira permanece.

Referências bibliográficas

BLACKING, J. *Venda Children's Songs.* Chicago: University of Chicago, 1995 [1967].

CAMPBELL, P.; WIGGINS, T. *The Oxford Handbook of Children's Musical Cultures.* New York: University of Oxford, 2013.

FELD, S.; FOX, A. A. Music and language. *Annual Review of Anthropology*. California, v. 23, p. 25-53, 1994.

MALM, K. Music on the move*:* Traditions and mass media. *Ethnomusicology*, Illinois, v. 37, n. 3, p. 339-352, 1993.

SILVA, L. Música tradicional da infância: características, diversidade e importância na educação musical. 199f. Dissertação (Mestrado em Música), Departamento de Música, Unicamp, Campinas, 2016.

SUTTON-SMITH, B.; MCMAHON, F. R. *Children's Folklore*. Colorado: University of Colorado and Utah State University, 1999.

Comunidades de prática e a política pública de cultura para música popular

Luzia Aparecida Ferreira – Lia
Universidade Federal do Paraná
liaferrera@gmail.com

Resumo: Ao estudar as comunidades de prática surgem várias interrogativas. Na etnomusicologia, pode-se questionar se as políticas públicas de cultura para a música popular são importantes para a sua manutenção. Este artigo visa trazer este assunto, agora que, no Brasil, a cultura está sendo desmantelada pelo poder central. A observação desta pesquisa constatou que os processos de construção de cidadania deixaram resíduos nas comunidades de prática. Apoia-se em Etienne Wenger; Grace Filipak Torres e Rosane Cardoso de Araújo; Joan Russell; Madalena P. Santos; Bruno Nettl; Pierre Bourdieu e Alain Darbel; Luis Ricardo Silva Queiroz e Raiana Alves Maciel Leal do Carmo.

Palavras-chave: Comunidades de prática. Política pública de cultura. Música popular. Etnomusicologia.

Communities of practice and the public policy of culture for popular music

Abstract: When thinking about the communities of practice some questions come up. In ethnomusicology, one of them is to understand if the public culture policies for popular music are important for its maintenance. This article aims bringing up this issue in this moment when culture in Brazil has been shattered by the main political power. The observation made by this research found out that the processes of citizenship construction left residues in communities of practice. We are based on Etienne Wenger; Grace Filipak Torres and Rosane Cardoso de Araújo; Joan Russell; Madalena P. Santos; Bruno Nettl; Pierre Bourdieu and Alain Darbel; and finally, Luis Ricardo Silva Queiroz and Raiana Alves Maciel Leal do Carmo.

Keywords: Community of practice. Public policy of culture. Popular music. Ethnomusicology.

1. Comunidades de prática e sua ligação com a política cultural

> Comunidades de Prática são grupos de pessoas que compartilham uma preocupação ou uma paixão por algo que fazem e aprendem como fazê-lo melhor, pois interagem regularmente.
> O termo "comunidade de prática" é de cunhagem relativamente recente, embora o fenômeno a que se refere seja antigo. O conceito acabou por fornecer uma perspectiva útil sobre o conhecimento e a aprendizagem. Um número crescente de pessoas e organizações, em vários setores está agora se concentrando em comunidades de prática como uma chave para melhorar seu desempenho (WENGER, 2007, apud TORRES; ARAÚJO, 2009, p. 2; tradução das autoras).

No momento em que ocorre o desmanche da área cultural no Brasil, cabe aos pesquisadores da etnomusicologia em suas universidades refletirem qual consequência

essa ação trará às comunidades de prática, uma vez que houve nos governos democráticos um movimento político cuja preocupação era incentivar essas ações culturais que ocorriam de maneira espontânea nas diversas localidades do país. Para a reflexão aqui proposta é importante entender não só como se organizam as comunidades de prática musical, mas qual o seu significado e quais são os "conceitos-chave" dessa teoria. De acordo com Russell (2002, apud TORRES; ARAÚJO, 2009, p. 3), é necessário compreender que:

> Significado, prática, comunidade e identidade são conceitos-chave na teoria de Wenger (1998). O significado se refere à nossa experiência de vida e do mundo e a prática, aos nossos recursos históricos e sociais compartilhados. Comunidade refere-se às formações sociais nas quais as nossas iniciativas são definidas como dignas de prossecução e nossa participação é reconhecível como competência. Identidade tem a ver com várias modalidades de aprendizagem que criam histórias pessoais para nós em nossas comunidades. "Prática" – caracterizada pelo engajamento mútuo, empreendimentos conjuntos e repertório compartilhado – é a fonte de coerência da comunidade (RUSSELL, 2002, p. 2-3).

Essas considerações de Russell sobre as reflexões de Wenger alertam para a questão da identificação de determinados elementos, os quais propiciam às comunidades escolher determinada ação para que uma atividade ocorra. Nesse sentido, é possível pensar que um desses elementos seja a relação do coletivo com seus governantes e isso remete às políticas públicas de maneira mais geral e, mais especificamente, para a reflexão aqui proposta, as políticas públicas de cultura direcionadas à música popular. Ou seja, se as comunidades de prática são constituídas por pessoas cujo interesse é vivenciar um processo onde o aprendizado, seja coletivo e compartilhado dentro de "um domínio do esforço humano" (TORRES; ARAÚJO, 2009, p. 5), essas políticas estão inseridas nesse bojo.

> Wenger prepara o leitor para pensar num tipo específico de comunidade entendida como uma unidade cujos elementos constituintes (comunidade e prática) são elementos, mas cada um deles contribuindo para a especificação do outro. Temos, então, por um lado, uma tentativa de focar a reflexão em determinados tipos de comunidades e, por outro lado, uma procura de clarificação das relações entre prática social e comunidade. Através do conceito de comunidade de prática, entendido como um nível intermédio de análise, Wenger torna possível olhar a localidade da prática, sem, no entanto, se ficar limitado a ela (SANTOS, 2002, p. 3).

Em suas proposições, o autor, ao abordar a existência de uma intenção que busca entender as "relações entre prática social e comunidade", inclusive aventando a possibilidade de se pensar no conjunto maior da sociedade, portanto, não ficando restrito

apenas a ela, abre caminho para um novo tipo de diálogo expandindo assim a territorialidade da comunidade. É a partir dessa abertura que se pode analisar as comunidades de prática como partícipes das políticas públicas de cultura para a música popular. Nesse sentido, Queiroz e Carmo (2018) em seu artigo "Políticas culturais e músicas da cultura popular: inter-relações na contemporaneidade", no qual analisam o Terno de Reis da cidade de Januária, Minas Gerais, concebem as políticas culturais como sendo

> um conjunto de iniciativas relacionadas às diretrizes e ações promovidas pelo Estado e, também, por entidades, instituições, organizações não governamentais e, até mesmo, empresas privadas, com o propósito de atender às demandas da sociedade no campo da cultura (QUEIROZ; CARMO, 2018, p. 86-87).

Para os autores, as políticas culturais são efetuadas a partir de acordos mútuos, os quais tendem a ser fortalecidos quando envolvem as práticas nas culturas populares, isso porque,

> considerando esse universo complexo e pouco consensual, entendemos culturas populares neste trabalho como práticas constituídas por conhecimentos e saberes vinculados a trajetórias de vida, narrativas históricas e tradições coletivas de grupos de camadas "populares" da sociedade. São expressões que se alinham em torno de saberes produzidos localmente na comunidade, em diálogo com o contexto cultural mais amplo, por vezes desvinculados de normas e padrões dominantes, considerados "cultos" e "eruditos", elaborados e perpetuados por determinados setores e camadas da sociedade (ibidem, p. 88).

Portanto é o diálogo e a cumplicidade mútua que configuram as políticas dentro dessas comunidades de prática buscando atender as reais necessidades dos envolvidos na atividade musical. Assim, é oportuno trazer para esse artigo e debate a comunidade de Prática do Choro, criada pelo projeto de extensão "Práticas Musicais para a Comunidade do DeArtes", na Universidade Federal do Paraná. A prática acontece uma vez por semana e dela fazem parte alunos e pessoas da comunidade da cidade de Curitiba interessados na prática musical do choro. No projeto de extensão são realizadas montagens de espetáculos nos quais os participantes apreendem canto, instrumentos musicais, atuação, produção artística, confecção de cartazes e programas, relacionamento com a imprensa. Evidentemente que, mesmo havendo um consenso entre a maioria dos praticantes, existem pessoas que não se adaptam e se desligam do grupo de modo natural, sem que isso provoque rupturas ou descontinuidade da prática musical. Essa comunidade de prática foi se formando ao longo dos anos e, como afirma Wenger, "possuem um

interesse comum e para isso se organizam de modo espontâneo". Isso demonstra a importância da organização de comunidades de práticas musicais e, além disso, sugere a necessidade de que pesquisas sejam realizadas para entender melhor os seus mecanismos de funcionamento.

> Considerando que a aspiração à prática cultural varia como a prática cultural e que a necessidade cultural reduplica à medida que esta é satisfeita, a falta de prática é acompanhada pela ausência do sentimento dessa privação (BOURDIEU; DARBEL, 2003, p. 69).





Exemplo 1: Imagem (1) Grupo de Choro; Imagem (2) Musical Morte e Vida Severina, 2017, atividades desenvolvidas no Projeto de Extensão Práticas Musicais para a Comunidade no DeArtes UFPR (2017).

Portanto, a prática cultural cria o sentimento de pertencimento e sua permanência vai sempre no sentido crescente e propicia novas necessidades aos indivíduos que buscam a manutenção da prática de modo a não perderem os espaços conquistados. Para entender essa dinâmica, os estudos da etnomusicologia oferecem ferramentas capazes de dar conta da complexidade que envolve as questões da prática musical. Shepherd e Wicke (1997, p. 194, apud KLEBER, 2014, p. 31), ao abordarem a questão da prática, entendem que ela envolve outras dinâmicas. Para eles, o conceito de estrutura social é visto como fruto da diversidade de relações em rede e como uma categoria importante para a compreensão da sociedade, em suas produções materiais e simbólicas. Nesse sentido, Kleber afirma:

> Os autores assumem e defendem a música como uma prática constituída social e culturalmente e, portanto, descartam o entendimento da música como qualquer outro artefato cultural, inclusive defendem que a música tem um distinto significado da prática da linguagem assim como tem a distinção também na comunicação. Para eles, a tentativa entender a música como uma prática significativa distinta, constituída social e culturalmente, descartando o pensamento sobre música a partir dela própria como prática cujo significado esteja baseado nos sons mais do que na totalidade das atividades singulares (KLEBER, 2014, p. 31-32).

Para os estudos das comunidades de prática, a etnomusicologia ainda sugere outros aspectos de enfoque que se adequam a qualquer tipo de comunidade de prática musical. Dentre os exemplos, estão os estudos a partir da diversidade sociocultural e política. No Paraná, integram esta categoria o projeto Canja de Viola, o Samba do Compositor Paranaense, Grupo Meu Paraná, Autoral não Paga a Conta, entre outros.

2. Considerações finais

As comunidades de prática cultural tornaram-se visíveis na contemporaneidade em todo o mundo, principalmente a partir das conquistas sociais, quando estas foram incentivadas a participar da construção de políticas públicas da área da cultura. De esquecidas em suas localidades, vivendo um processo de extinção do seu fazer musical, passaram a ser protagonistas de suas práticas, atuando na construção de políticas públicas de cultura e, dessa forma, conquistando a cidadania cultural proposta pela UNESCO. A pesquisa realizada, sobre a comunidade de prática musical de choro no DeArtes, utilizando as ferramentas da etnomusicologia, demonstrou que a aquisição deste direito, além de fortalecer essas comunidades de prática, também criou a possibilidade de a área de etnomusicologia ampliar seu campo de estudo incluindo a linha de pesquisa de política pública de música popular.

3. Referências bibliográficas

BOURDIEU, P.; DARBEL, A. *O amor pela arte:* os museus de arte na Europa e seu público. São Paulo: Edusp/Zouk, 2003.

FERREIRA–LIA, L. A. Políticas públicas para a cultura: teoria e prática. Curitiba: Appris, 2017.

KLEBER, M. O. *A prática de educação musical em ONGs:* dois estudos de caso no contexto urbano brasileiro. Curitiba: Appris, 2014.

QUEIROZ, L. R. S.; CARMO, R. A. M. Políticas culturais e músicas da cultura popular: inter-relações na contemporaneidade. *OPUS*, v. 24, n. 2, São Paulo, 2018.

RUSSELL, J. Perspectivas socioculturais na pesquisa em educação musical: experiência, interpretação e prática. *Revista da ABEM*, Porto Alegre, v. 14, p. 7-16, mar. 2006.

SANTOS, M. P. Um olhar sobre o conceito de "Comunidades de Prática". Universidade de Lisboa: Faculdade de Ciências, 2002. Disponível em: <www.educ.fc.ul.pt/docentes/jfmatos/mestrados/fcul/aem_ese/santos2002.doc>. Acesso: 30/1/2019.

TORRES, G. F.; ARAÚJO, R. C. Comunidade de prática musical: um estudo à luz de Etienne Wenger. *Revista Científica/ FAP*, Curitiba, v. 4, n. 1, p. 1-23, jan./jun. 2009. Disponível em: <http://periodicos.unespar.edu.br/index.php/revistacientifica/article/viewFile/1599/939>. Acesso: 28/1/2019.

WENGER, E. Communities of practice and social learning systems: the career of a concept. In: BLACKMORE, C. (Org.). *Social Learning Systems and communities of practice.* Springer Verlag and the Open University, 2010. Disponível em: <https://wenger-trayner.com/resources/publications/cops-and-learning-systems/>. Acesso: 30/1/2019.

A arte oral Paiter Suruí: reflexo sonoro da vida e história de um povo de Rondônia

Magda Dourado Pucci
magdapucci@gmail.com

Anderson Uraan Suruí
uraansurui@gmail.com

Resumo: Nesta comunicação, realizamos uma breve análise sobre os principais aspectos da arte oral Paiter Suruí de Rondônia, constituída de narrativas míticas, cantigas de pajé, canções do cotidiano, cantos rituais além de canções-relatos de contato que formam um intricado corpo sonoro-antropológico. Esse repertório foi pesquisado ao longo de oficinas desenvolvidas pela Associação Gãbgirey com a colaboração dos mestres conhecedores da memória oral Paiter e de jovens professores. A parte Suruí do acervo Arampiã, gravada pela antropóloga Betty Mindlin, foi digitalizada, analisada e devolvida aos Paiter Suruí com o intuito de incentivá-los a retomar sua música assim como compreender sua cosmologia assim como o passado mais recente desde os primeiros contatos iniciados a partir de 1969.

Palavras-chave: Paiter Suruí de Rondônia. Música indígena brasileira. Tradição oral. Arquivos sonoros. Etnomusicologia.

Paiter Suruí Oral Art: Reflection of the history of a people from Rondônia

Abstract: In this communication, I discuss the main aspects of the Paiter Suruí Oral Art, consisting of mythical narratives, shaman sounds, daily ditties, ritual music, and testimony-songs that integrate an intricate sound-anthropological body. Their repertoire was researched along workshops organized by Gãbgirey Association with the collaboration of the master's connoisseurs of the oral memory Paiter and indigenous young teachers. The Paiter part of Arampiã Collection, recorded by the anthropologist Betty Mindlin, was digitized, analyzed and returned to the Paiter Suruí, in order to encourage them to remember their musicality as well as to understand their cosmology and the more recent past after the contact in 1969.

Keywords: Paiter Suruí. Amazonian music. Oral tradition. Audio archives. Ethnomusicology.

A arte oral Paiter Suruí, constituída de narrativas, cantos de pajé, música ritual, cantigas do dia a dia e canções de contato, forma um intricado corpo sonoro-antropológico sob a égide de múltiplos tipos de oralidade com diferentes níveis de musicalidade. Os sons contidos no Acervo Arampiã/Paiter Suruí, gravados pela antropóloga Betty Mindlin, são verdadeiros enigmas a desvendar, como pistas para uma compreensão mais ampla do ato de cantar dos Paiter, fenômeno que não poderia ficar restrito à tradução das letras, afinal, a voz Suruí salta aos ouvidos, por suas particularidades expressivas. Seria o que Zumthor (1995) denominou de "vocalidade", isto é, a voz num contexto antropológico, a voz como motor sonoro de ritos, capaz de promover o amor, o ódio, o transe, a comoção, a rebeldia, a contravenção. Porque é nesse âmbito vocal que o poético se torna o grande catalisador e é onde se dá a relação entre o

sensível e o inteligível, entre os mundos visíveis e invisíveis, principalmente, nos ambientes indígenas. Na poética Paiter, encontra-se presente uma musicalidade não apenas nas canções, mas também nas narrativas devido à característica tonal da língua do tronco Tupi-Mondé, rica em onomatopeias e ideofones – exclamações com função de verbos que imitam animais da floresta e movimentos dos seres espirituais do outro mundo.

Com esses elementos, os Paiter Suruí recriam momentos da história mítica Paiter e revelam que nem todo mito é fábula, pois a realidade está sempre à espreita mostrando-se presente através de metáforas e palavras arcaicas. Assim se estabelece uma intrincada relação entre a música e a narrativa, entre a fala e o canto, entre a voz e o mito, que juntos, compõem aquilo que defino como "mitológicas sonoras" que remetem às trajetórias de heróis, sagas de clãs, guerras intertribais e conflitos com invasores – dados reveladores de várias camadas da história mais profunda desse povo. De dentro dessas narrativas desprendem-se cantigas dos próprios personagens que ganham vida própria como é o caso do contraditório herói Waioi, do pássaro-espírito Winih, e da onça Meko. As cantigas desses personagens são sínteses dessas longas narrativas que funcionam como "lembretes sonoros".

Há também as cantigas de xamãs – *wawã* –, que se reportam a seres sobrenaturais, revelando uma cosmogonia riquíssima de onde são extraídas as formas de ver o mundo dos Suruí. Nesse ambiente espiritual em que xamãs e animais "conversam", há movimentos sonoros que podem ser chamadas de cantos, rezas, assobios, suspiros, murmúrios, silêncios, falas, interjeições, que são uma riquíssima herança ancestral, nem sempre possível de ser desvendada sob um ponto de vista estritamente musical, pois os limites entre a fala e o canto são bastante dissimulados, difíceis de definir, e a análise pautada pela terminologia musical nem sempre é suficiente surgindo a necessidade de adotar novos conceitos para abarcar essa variedade de formas vocais.

O etnomusicólogo Anthony Seeger (1987), ao discorrer sobre a arte verbal dos Kisêdjê (Suyá), engloba diferentes formas vocais tais como discurso, oratória e a canção como formas de expressão que "estruturam tempo, tom e timbre", mostrando a musicalidade da fala ou "falabilidade" do canto no mundo indígena, propondo assim uma reflexão sobre os limites dos conceitos de música dentro da tradição ocidental. Aquilo que poderia ser considerado como um canto "desinteressante e pouco melódico", como muitas vezes foi descrito pelos primeiros viajantes europeus, na realidade, é outra forma de expressão vocal tão importante quanto às canções com mais *mélos*. Enquanto esse

canto-fala era considerado uma das principais provas da caracterização dos ditos povos "primitivos", o que se observa hoje, é que ele constitui parte de uma oralidade de grande complexidade, dado o seu *status* altamente simbólico, além da sofisticada forma de elaboração poética. Em diversos casos, é possível localizar métricas, rimas, repetições, enfim, recursos sonoros que poderiam ser definidores de formas poéticas e não meros acasos fonéticos.

Um exemplo seria o canto dos espíritos – *so pereiga* e *so ey atẽ* – entoado pelos pajés, que, embora tenha uma estrutura rítmica e melódica fixa, soa como uma fala cadenciada, de forte musicalidade. O pajé utiliza repetidamente termos arcaicos cujos conteúdos nem sempre são compreensíveis. São como *palavras-sons,* que revelam características do espírito que "sobrevoa" o pajé, mas que não resultam em uma lógica discursiva, pois podem também estarem relacionados a conteúdos míticos, cosmológicos e de cura. Segundo Pedro Cesarino (2006) essas "artes verbais ameríndias – em especial as relacionadas ao xamanismo – em muito utilizam tal princípio: cada linha nada mais é do que fragmento de uma imagem maior em que vemos a pessoa do cantador se deslocar por posições outras do cosmos". Segundo Jerome Rothenberg,

> that there are no primitive languages is an axiom of contemporary linguistics where it turns its attention to the remote languages of the world. There are no half-formed languages, no underdeveloped or inferior languages. Everywhere a development has taken into structures of great complexity. People who have failed to achieve the wheel will not have failed to invent and develop a highly wrought grammar. (ROTHENBERG, 1985, p. 99).

Nas narrativas míticas Paiter, a fala-canto dos narradores – *korup' ey* – soa, em alguns momentos, como o *sprechgesang* criado por Schoenberg, que buscava a "musicalidade da fala", isto é, a palavra como música e não o conteúdo sintático. Além da fala-cantada, é comum o uso de ideofones – palavras que evocam uma "ideia sonora", quando o narrador sonoriza movimentos, ações, cores de animais ou objetos, que não possuem som propriamente.

Essas características são como princípios fundantes de determinadas sociedades ou como formas artísticas necessárias em certos momentos. Talvez indiquem uma ideia de atemporalidade, vista no passado como uma forma "primitiva" de expressão, mas que considero fundamental no entendimento da oralidade de qualquer grupo ou pessoa em qualquer tempo. O canto-falado – ou a fala-cantada – possui a capacidade de conduzir o ouvinte a outras dimensões, fazendo-o "mudar de tempo". Essa função é fundamental

para que se compreenda o papel da *storytelling* em qualquer sociedade, seja ela amazônica urbana ou do sertão. O narrador é também cantor, sonoplasta, ator, enfim, um *performer* como descreve a antropóloga Carmen Junqueira sobre a narração de um Kamayurá:

> O contador dramatiza a exposição, reproduzindo sons da natureza – o trovão, a chuva, o vento – e anima o diálogo dos bichos com voz peculiar, conferindo a cada evento ou personagem uma marca distintiva. Gestos, assovios, pausas ajudam a recriar uma atmosfera alegre ou amedrontadora, cômica ou triste, enfim a que mais convenha a cada passagem. É um teatro em que um só artista desempenha todos os papéis, além de cuidar dos efeitos especiais (JUNQUEIRA, 1991, p. 61).

A arte de narrar é uma expressão estética das culturas de vários povos e revela grande riqueza sonora. Foi pelas portas desse hábito milenar que foi possível compreender melhor as expressões vocais Paiter, usando suas categorias nativas.

Entre 2005 e 2009, foram realizadas diversas oficinas interculturais a pedido da Associação Gabgirey, que contaram com a presença dos *korup' ey* ao lado dos professores indígenas, que juntos, ouviram as gravações de Betty Mindlin e passaram a obter transcrições e traduções do material junto ao processo de normatização da língua apoiado por uma linguista. Iniciou-se, a partir desses encontros, a compreensão de um multifacetado panorama com diversas formas de expressão vocal dos Paiter, e, seguindo os conceitos deles próprios, pude chegar à seguinte classificação dividida em quatro categorias:

1. MITOLÓGICAS SONORAS – função contar histórias, mitos
    - *MATERET'EY PEREWAP'E* – cantiga dos antepassados
    - *GOXOR EY EWA* – cantos tradicionais de outros povos adotados pelos Paiter

2. RITOS DO COTIDIANO – cantos de trabalho ligados a rituais de produção
    - *LAB MAÃ EWA* – cantiga de fazer casa, de construir ocas novas
    - *MOKÃIKARAREH EWA* – cantiga de rachar lenha, parte do Mapimãihme
    - *ITXAGAEWA* – cantiga de pesca com o recurso do timbó
    - *KADEG EY EWA* – cantiga de pegar coquinho

3. CANTOS RITUAIS – festas, rituais e trocas cerimoniais
    - *IATIR EWA* – cantiga de tomar chicha, bebida fermentada que embriaga o lado do *metare,* que fica na aldeia (*ihiwayey*)
    - *GAMÃGAREH YELEWA* – cantiga de mutirão que precede a festa

do Mapimãihme

- *MAPIMÃIHME EWA* – cantiga da festa de Mapimãihme, um dos rituais mais importantes dos Paiter, em que se dividem dois grupos: os da aldeia e os da floresta

4. CANTOS DE WAWÃEY – cantigas dos espíritos, cantos dos pajés
    - *SO EY ATẼHME* – é cantado durante o ritual de chegada dos espíritos
    - *SO EY PEREIGA* – canto dos espíritos para curar
    - *PEIXO EY* – cantigas do ritual de espantar os espíritos indesejados
    - ASSOBIO – comunicação espiritual, linguagem cifrada realizada entre dois indígenas, usando códigos sonoros ainda não desvendados

Esse breve resumo dos principais gêneros orais se reporta ao passado Paiter, um mundo antigo que poucos jovens conhecem, pois vários desses rituais não são mais realizados pelos Paiter, que hoje viveram e vivem um momento de grande complexidade. A ação evangelizadora e a extração ilegal da madeira são alguns dos fatores que vêm desconfigurando continuamente as formas de parentesco e o *modus vivendi* dos Paiter, processo iniciado no final dos anos 1970 causado pela abertura da rodovia BR-654 e pela implantação dos sucessivos projetos de migração maciça realizados pelo governo federal. Betty Mindlin recorda desses tempos tensos:

> Acompanhei o drama dos Suruí e tentei analisar suas relações com a nossa sociedade, a entrada para um sistema econômico muito diferente, e a interferência da Funai. Minhas viagens se deram em meio a um clima tenso de luta pela terra. A área Suruí estava invadida por cerca de duzentas famílias de colonos e havia choques ocasionais entre eles e os índios [...] O clima regional era de violência: posseiros expulsos das fazendas, assassinatos, ameaças físicas ao pessoal da FUNAI (MINDLIN, 1985, p. 14).

Criou-se assim um hiato entre as gerações que não tiveram sua formação através da oralidade, o que as tornam desconhecedoras de conteúdos emblemáticos da história Paiter. Engana-se, porém, quem pensa que a voz Paiter se calou diante desses problemas. Esse momento, embora tenha emudecido os cantos míticos, foi também gerador de uma nova categoria oral Paiter Suruí: a *canção de autoria definida*, que difere das cantigas dos ancestrais "*que ninguém sabe quem inventou*", como bem define Uraan.

Os Paiter Suruí criaram três novos gêneros orais: as canções de facão *(nãbekot eweap'e*), as canções de amor (*kasarewa*) e as canções de guerra (*latnĩgey ewe wap'e*), que embora pareçam díspares nos seus conteúdos e funções, apresentam um ponto em comum: a fricção entre a vida tradicional das aldeias e o mundo de fora, configurado pelas

ações da Funai, as intervenções de madeireiros e colonos além das opções sedutoras de bens da cidade.

Essas canções têm como principal característica *falar de e para pessoas de fora da aldeia*, isto é, os não indígenas. Os novos gêneros são assim definidos por Uraan:

- *NÃBEKOT EWEAP'E* – Também conhecida como *canção do contato,* esse novo gênero da arte oral Paiter se reporta aos conflitos entre os da aldeia e os homens da cidade. Seria uma espécie de relato, provas factuais da História recente dos Paiter que denomino de "crônicas do facão", termo baseado na etimologia: "canção-dos-donos-do-facão". Para os Paiter, o facão simbolicamente define o primeiro contato com os brancos, pois uma das formas de atrair os indígenas para o contato pacífico era dependurar os facões na floresta para que eles se aproximassem.
- *KASAREWA* – nas palavras de Gasalab, líder do clã Gãgbir, é o "canto de paixão" que intermedeia a relação amorosa entre os indígenas e os "brancos". Essas canções de amor reportam as relações amorosas entre as mulheres Paiter com funcionários da Funai. Esses casos, frequentemente, causavam desilusões amorosas, pois os agentes da Funai prometiam utensílios domésticos – como panelas e facões –para ganharem sua atenção e assim elas se afeiçoavam a eles, gerando conflitos de toda ordem: a tradição rompida e a paixão não correspondida. Assim, a voz nesse tipo de canção nem sempre traduz candura e amor terno, mas revolta contra aqueles que as enganaram. A voz torna-se, então, estridente e enrijecida com tons mais médios e não tão agudos e timbre suave como o das cantigas de *iatir* e de fazer casa.
- *LATNÎGEY EWE WAP'E* – canções para o inimigo, como cantos de guerra, avisos e ameaças de morte assim como relatos de fatos ocorridos contra os inimigos de qualquer espécie, branco ou indígena. *Ladnîg* (no singular) ou *lad ey* (no plural) têm conotação pejorativa e demonstram o espírito guerreiro dos Paiter.

No Acervo dos Paiter, Betty Mindlin gravou 52 canções de facão – *nabekod iwai ey ewa* –, um número significativo se compararmos com 21 cantos de xamã, 12 canções de amor e 3 de Mapimãihme. Os *nabekod iwai ey ewa* só ficam atrás das narrativas míticas, em torno de 100, objeto de maior interesse da antropóloga que transcreveu vários mitos com os Paiter publicado no livro *Vozes da Origem* em 1995.

A maciça presença das *canções de contato* expressa a aflição dos Paiter diante do homem que veio "mudar tudo", gerar desordem. Interessante é observar que esse gênero caiu em desuso muito rapidamente e não foi substituído por nenhum outro gênero. Segundo Uraan, hoje ninguém mais faz *nabekod iwai ey ewa*, porque os Paiter preferem ouvir as canções sertanejas e os hinos evangélicos que são traduzidos para a língua Paiter.

Esses três novos gêneros Paiter Suruí, *kasarewa, nabekod iwai ey ewa* e *ladnîgewewa* têm como principal característica uma base melódica de três ou quatro sons que servem de suporte para longos textos. São poucas as variações de tom, com exceção

do final, quando é comum descer uma quinta abaixo, revelando a identidade estética do canto Paiter, recurso presente em outras cantigas Suruí. Essas novas canções são bem semelhantes na maneira de utilizar a voz, que ganha quase sempre um timbre metálico, uma entonação menos maleável, pouco relaxada, com menos nuances sonoras, características da voz Paiter Suruí quando esta se reporta às mitológicas sonoras que privilegia a sonoridade da palavra em detrimento do significado.

Nesses três novos gêneros da canção Paiter Suruí, o que mais importa é o texto, o *lógus* mais do que o *mélos*. O que poderia ser uma contradição, na realidade revela que, independente do sentimento de amor ou de ódio, essa maneira de cantar se reporta ao mundo externo, o motor dessas canções. É possível encontrar influência do jeito de cantar das duplas sertanejas cuja tensão vocal é uma demanda estética, mas também se poderia afirmar que o "urbano" tem o poder de "alisar" a poética indígena, como se operasse um "saneamento" das nuances sonoras mais profundas. É o que nós podemos avaliar no momento, visto que essas canções demorarão a ganhar transcrição e tradução, pois os Paiter consideram-nas tão pessoais que só mesmo o autor delas é que poderia traduzi-las, pois do contrário, seria como uma "invasão de privacidade". Assim, essas canções manterão seus significados incógnitos por muito tempo até que futuras gerações, quando já estiverem dominando a gramática e conhecendo bem a história Paiter, possam usar o acervo sonoro como fonoteca onde estarão presentes livros orais da "vida pública e privada" dos Paiter Suruí.

Impactos do projeto na vida dos Paiter Suruí

A digitalização, a organização, a catalogação e a devolução do Acervo Paiter Suruí contribuíram na conscientização dos jovens e professores indígenas sobre o a importância desse material. O acervo encontra-se disponível em CDs e pode ser utilizado nas escolas indígenas possibilitando que parte dessa tradição simbólica volte a vigorar como um dos elementos constituintes da vida Paiter. Não se trata apenas de trazer o passado para o presente, mas de incentivá-los a lembrar das reações que essas cantigas e narrativas promoveram na vida do grupo. A audição do acervo tem instigado os velhos Paiter a recontar os mitos usando desses ricos recursos poéticos, principalmente no momento em que se sistematiza a língua Paiter. E mesmo que não utilizem as gravações do acervo Arampiã, alguns jovens decidiram gravar, por conta própria, canções e narrativas nos celulares e gravadores para serem utilizados nas escolas como material de trabalho como o prof. Joaton Suruí, que recebeu o prêmio "Educador Nota 10" organizado

pela Fundação Victor Civita, em 2008, pelo projeto realizado com gravações de seu pai, Gakaman.

Um dos resultados das oficinas interculturais foi a publicação, em 2011, do livro *Histórias do Clã Gãbgir ey e o Mito do Gavião Real Gãbgir ey Xagah*, de autoria de Gakaman, em uma edição bilíngue, produzido com financiamento do IPHAN, CAPES, SECAD/MEC apoiado pelo LALLI – Laboratório de Línguas e literaturas Indígenas da Universidade de Brasília e do Museu do Índio. Esse livro é utilizado no Curso de Especialização em Educação Escolar Indígena do Campus De Ji-Paraná, no Departamento de Educação Intercultural da Fundação Universidade Federal de Rondônia iniciado em 2016. Neste mesmo ano, incentivado pela produção desse livro, outro clã Paiter promoveu um projeto de gravação dos *korub-ey* por especialistas de áudio. Trata-se de oficinas de capacitação – Prática de Gravação em Campo na Aldeia Lapetanha, Linha 11, Terra Indígena Sete de Setembro. Em 2010, músicos do clã Gãbgir ey também participaram da apresentação musical junto ao grupo Mawaca, de São Paulo, em um projeto de intercâmbio musical dirigido por Magda Pucci resultando em um documentário.

Uraan Anderson Suruí, estimulado pelo seu envolvimento com o processo de tradução e catalogação do acervo, hoje é mestre em Linguística na UnB e dirige um projeto de criação do dicionário da língua Paiter. Criou, com a diretora teatral Maria Thais Santos da ECA-USP, o projeto "Pensamento e criação Paiter" e o projeto "Perspectivas Intercambiáveis: o teatro na aldeia Gãbgir" apresentado em 2013, no "Seminário Políticas culturais e povos indígenas: a escola e outros problemas" organizado pelo Centro de Estudos Ameríndios (CEstA) da USP. Neste projeto, os próprios Paiter se autodirigiram, decidiram os textos a serem narrados e criaram sua própria dramaturgia.

Essas ações comprovam que há um "reacender pelas tradições", tornando possível que essas preciosas formas poéticas sejam transmitidas às novas gerações pelas vozes dos *korup' ey*, as únicas pessoas capazes de desvendar termos arcaicos e ligações com a histórica dos Paiter Suruí.

Referências bibliográficas

CESARINO, P. N. De duplos e estereoscópios: paralelismo e personificação nos cantos xamanísticos ameríndios. *Mana*, Rio de Janeiro, v. 12, n. 1, p. 105-134, abr. 2006.

GLOBO.COM. Programa Bom Dia Amazônia. *Índios Paiter Suruí registram sua cultura em áudios.* Publicado em 6 de setembro 2019. Disponível em:

<http://g1.globo.com/ro/rondonia/bom-dia-amazonia/videos/v/indios-paiter-surui-registram-sua-cultura-em-audios/5285087/>. Acesso: 9/4/ 2019.

JUNQUEIRA, C. *Antropologia indígena*: uma introdução. São Paulo: EDUC, 1991.

MAWACA. Mawaca Cantos da Floresta – Songs of the Forest. Documentário produzido em 2011. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4fpZ5PZC6Nc>. Acesso: april 2019.

MINDLIN, B. *Nós Paiter*. São Paulo: Vozes, 1985.

NOVA ESCOLA. *Vídeo sobre o trabalho de Joaton Suruí, de Cacoal, RO, um dos Professores Nota 10 de 2008.* Publicado em 8 de out. de 2008. Dur. 2:53 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?time_continue=156&v=nzJuoEBvikA>. Acesso: 4/3/2019.

PUCCI, M. D. A arte oral: Paiter Suruí de Rondônia. 364f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais), Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2009.

ROTHENBERG, J. *Technicians of the sacred:* A ranged of poetries from Africa, America, Asia, Europe and Oceania. London: University of California Press, 1985.

SEEGER, A. *Why Suyá sing:* a musical anthropology of an Amazonian people. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1987.

SURUÍ, G. GÃBGIR EY XAGAH: Amõ Gãbgir ey iway Amõ Anar Segah ayap mi Materet ey mame IKÕR NIH: Histórias do Clã Gãbgir ey e o Mito do Gavião Real. Brasília: UnB, 2011.

TRUBILIANO, C. A. B.; FERREIRA, L. M. R. Os etnoconhecimentos da cultura Paiter Suruí trabalhados na Escola Sertanista José do Carmo Santana – Cacoal (Rondônia – Brasil). *Revista História* da UEG – Anápolis, v. 5, n. 1, p. 124-140, jan./jul. 2016. Disponível em <http://www.revista.ueg.br/index.php/revistahistoria/article/view/4899>. Acesso: abr. 2019.

TV USP. *PGM Perspectivas Intercambiáveis – Paiter Suruí.* Publicado em 18 de dez de 2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xJrmUMB2hLY>. Acesso: abr. 2019.

UNIR. Curso de Especialização em Educação Escolar Indígena. Coordenação do Prof. Dr. Kécio Gonçalves Leite. Ji-Paraná: UNIR, 2017.

ZUMTHOR, P. Permanencia de la voz. *Revista El Correo de la palabra viva a la escrita*. Paris: Unesco, 1995.

Sororidade na música: O afeto como ato político[1]

Marcela Velon
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro
marcelavelon@gmail.com

Resumo: No presente artigo pretendo trazer a relevância do conceito de sororidade, seu uso crescente nos debates feministas e sua vivência em comunidades musicais de mulheres. Através de autoras feministas, busco compreender como a união e o apoio entre as mulheres se deu em diferentes culturas e momentos históricos para então traçar paralelos com coletivos de mulheres compositoras.

Palavras-chave: Sororidade. Compositoras brasileiras. Feminismo. Música e política. Etnomusicologia feminista.

Title of the Paper in English: Sorority in Music: Affection as a Political Alternative in Women's Communities

Abstract: In this article I intend to bring the relevance of the concept of sorority, its increasing use in feminist debates and its experience in women's musical communities. Through feminist authors, I try to understand how the union and support between women occurred in different cultures and historical moments and then draw parallels with collectives of women songwriters.

Keywords: Sorority. Brazilian Women Composers. Feminism. Music and Politics. Feminist Ethnomusicology.

1. Sororidade: Demanda por afeto ou alternativa política?

Ao integrar diferentes coletivos de mulheres na música, tenho percebido a forma como a afetividade se dá naquilo que tem sido comumente chamado de sororidade. bell hooks[2] (2018), teórica e ativista feminista norte-americana desde a década de 1970, dá ao tema um capítulo inteiro de seu livro escrito em 2015 "O feminismo é para todo mundo". hooks inicia suas colocações ao se reportar ao *slogan* "A sororidade é poderosa" e demonstra como o pensamento sexista introduziu formas destrutivas, separatistas e competitivas de se relacionar entre mulheres e homens, bem como entre as próprias mulheres. Essa lógica de relacionamento presente no patriarcado aparece através (1) da desvalorização da figura feminina como indivíduo pensante, capaz de realizar produção crítica sobre o mundo; (2) do julgamento sem compaixão e a recorrente punição entre as mulheres; (3) da separação de irmandades e do isolamento das mulheres em seus núcleos familiares, perdendo assim a relação com a comunidade mais ampla de mulheres, fonte de troca e apoio mútuo; (4) da visão de que as mulheres são propriedades dos homens; (5) da transposição da figura opressora e poderosa da autoridade patriarcal para as relações entre as mulheres; (6) da desumanização e subordinação de mulheres menos

favorecidas (recaindo fortemente sobre a mulher negra de classes menos favorecidas); (7) da competição entre as mulheres, entre outros hábitos opressivos. Segundo hooks, "a sororidade feminista está fundamentada no comprometimento compartilhado de lutar contra a injustiça patriarcal, não importa a forma que a injustiça toma" (hooks, 2018, p. 36).

Sobre a origem do termo feminista, Michelle Perrot (2017) conjetura algumas possibilidades que vão desde "doença" de homens efeminados a adjetivo da sufragista francesa Hubertine Auclert, mas sem nunca deixar de se remeter à causa das mulheres (ibidem, p. 154). Perrot define por fim que ainda que existam muitos "feminismos", "feminismo" e "feministas" são "aqueles e aquelas que se pronunciam e lutam pela igualdade dos sexos" (ibidem) e afirma que o feminismo como movimento começou a se pronunciar timidamente a partir de fins do século XVIII, permanecendo desde então um movimento que reaparece em ondas, reformuladas através de novas demandas políticas das mulheres.

Virginia Woolf (2018) ressalta a importância de se escrever sobre a história das mulheres; reconhecidas ou não, as que se foram e pouco se sabe delas e as que agora vivem. O livro reúne 7 artigos sobre diferentes temáticas acerca da vida das mulheres. Neles podemos perceber claramente as formas tóxicas de interação social, enumeradas anteriormente, por isso destaquei algumas passagens como: o caso do escritor Arnold Bennet que havia editado em 1920 uma coletânea de ensaios em que procurou demonstrar a inferioridade intelectual feminina – entre outras citações de publicações não menos sexistas do século XIX e início do XX – o ódio da rainha Vitória aos direitos da Mulher; a descoberta de uma voz interior de Woolf denominada ironicamente de "Anjo do Lar" e que segundo a autora seria responsável por pressioná-la a ser uma mulher educada, afável, meiga e falsa ao opinar com intenção de agradar "o outro"; a "educação negativa" dada às mulheres (termo cunhado por Woolf) onde em vez de serem instruídas ao que poderiam fazer, as mulheres eram educadas a ouvir o que "não" deveriam fazer. Em contraste a toda série de violências descritas (física, moral, política, social, familiar), é tocante sua carta sobre uma cooperativa de trabalhadoras da Inglaterra na passagem do século XIX para XX, onde a escritora reflete sobre as transformações que esse grupo passou desde as primeiras reuniões marcadas para costurarem juntas até a sua posterior organização política. Woolf descreve suas primeiras impressões sobre esse grupo que começaram por certa incredulidade sobre suas reivindicações até sua admiração compassiva. Destacamos a síntese de sua percepção no trecho:

> As mulheres que tinham se esgueirado timidamente na sala de estar de Mrs. Acland em 1883 para costurar "lendo em voz alta algum livro da cooperativa", aprenderam a discorrer com autoridade e ousadia sobre todas as questões da vida cívica. Foi assim que Mrs. Robson, Mrs. Potter e Mrs. Wright, em 1913, em Newcastle, estavam pleiteando não só banheiros, salários e luz elétrica, mas também o Sufrágio Adulto, os Impostos Territoriais e a Reforma da Lei do Divórcio. Assim, um ou dois anos depois, reivindicariam a paz, o desarmamento e a difusão dos princípios cooperativistas, não só entre o operariado da Grã-Bretanha, mas entre todas as nações do mundo (WOOLF, 2018, p. 89).

O retrato histórico descrito por Woolf demonstrou a forma como a sororidade presente numa comunidade de convívio aparentemente trivial se fortaleceu a ponto de extrapolar amenidades ao tornar-se espaço de luta política. A empatia semeada inicialmente por necessidade de afeto e apoio entre as operárias inglesas que passavam por um cotidiano de muita opressão – marcado por trabalho infantil em indústrias e na agricultura, maus-tratos nos ambientes de trabalho, abuso sexual, jornada tripla de trabalho, subserviência a seus maridos e quantidade de filhos além do que poderiam aguentar – se redimensionou através de propostas políticas.

Na obra de Angela Davis (1998, 2016), uma das mais populares teóricas do feminismo negro, a autora demonstra o protagonismo da mulher negra norte-americana na resistência à escravatura nos EUA, na luta pela libertação da população negra e na busca pela autonomia das mulheres negras. Em *Mulheres, raça e classe*, Davis (2016) aponta como essas mulheres lutaram pela dignidade de suas vidas, de suas crianças, e defenderam seus companheiros das tentativas de depreciação pelo sistema escravocrata para que ambos pudessem ser exemplos de força (não física, mas de caráter) para as gerações seguintes. Davis também afirma a importância do apoio das mulheres brancas da classe média nesse percurso e ilustra como se deu a mudança de paradigma da luta antiescravagista à luta pelos direitos das mulheres a partir das irmãs Grimké, abolicionistas pioneiras, ao sofrerem forte resistência política dos homens brancos quando reconhecidas por poderosa oratória em debates públicos na década de 1830. Ao lutar pela abolição da escravatura, essa geração de mulheres brancas ativistas percebeu a necessidade de garantir direitos políticos, bem como a justiça e os direitos humanos. As irmãs Grimké passaram a insistir na importância das mulheres brancas do Norte e do Sul reconhecerem os laços que as uniam às mulheres negras afirmando em discurso: "São mulheres de nosso país – elas são nossas irmãs, e têm o direito de encontrar em nós, como mulheres, a compaixão por seus sofrimentos e os esforços e orações para sua salvação"

(apud DAVIS, 2016, p. 56). Desde essa tomada de consciência jamais dissociaram a libertação negra da libertação das mulheres (brancas e negras, principalmente).

Davis (1998) recontou detalhadamente em seu livro como se deu o protagonismo das mulheres negras e o sentido de comunidade de mulheres através de Bessie Smith e Ma Rainey (mestra de Bessie Smith) na consolidação do *blues* clássico (JONES, 1969). Além de elaborarem aquela que seria a referência para os aspectos musicais do *blues* no que diz respeito à forma, harmonia, melodia, narrativa musical/literária e estética do canto (de mulheres e homens), essas mulheres também trouxeram para a dimensão pública assuntos antes limitados à esfera particular, tais como: violência doméstica, opressão à mulher e sexualidade feminina, fazendo da música negra ferramenta de denúncia e de enfrentamento a favor das mulheres.

Núbia Moreira (apud RIBEIRO, 2018) demonstrou que o feminismo negro no Brasil começou a partir de coletivos de mulheres negras antes mesmo de muitas se considerarem feministas. A necessidade de estarem juntas para se organizarem politicamente – a partir de vínculos atravessados pela questão de gênero, classe e raça – veio antes da consolidação de um discurso feminista, o que veio ocorrer a partir de 1985 no III Encontro Feminista Latino-Americano.

Chimamanda Ngozi Adichie, escritora nigeriana, escreveu o manifesto "Sejamos todos feministas" (2015) com uma linguagem simples e acessível para que pessoas de qualquer origem e habilidade de leitura pudessem compreender a importância da luta feminista para a realização de um mundo mais justo para todos. Quando uma amiga de infância lhe perguntou sobre como poderia trazer uma educação feminista para sua filha que acabara de nascer, Adichie escreveu uma carta que acabou se transformando no livro *Para educar crianças feministas* (2017).

Através das narrativas acima descritas tive a intenção de destacar que a empatia e o afeto integraram as relações entre as mulheres nessas diferentes culturas e tempos, conformando diferentes transformações sociais: Inglaterra na virada do século XIX para XX pelos direitos das mulheres; EUA no movimento de abolição da escravatura e pelos direitos das mulheres no século XIX; elaboração do *blues* clássico no início do século XX (antecipando temas do feminismo contemporâneo[3]); Brasil e feminismo negro no século XX; Nigéria no século XXI.

2. Sororidade na constituição de coletivos de mulheres na música

Depois de passarmos pelo processo de infantilização legal, de domesticação, de isolamento social, e de outras formas de controle a partir do século XV, na passagem para o capitalismo (FEDERICI, 2017), nós mulheres começamos a despertar lentamente para a emergência mundial de reinventarmos nossa existência e de resistirmos diante da misoginia (ódio ou aversão às mulheres) e ao sexismo (atitude de discriminação fundamentada no sexo), além de consequências extremas como o crescente feminicídio. Iniciamos um processo de reconhecer e legitimar demandas políticas e psíquicas, entre elas a necessidade da afirmação de uma estética própria.

Ao observar as formas de relacionamento em diferentes coletivos exclusivos de mulheres (integro a Primavera das Mulheres/RJ; o coletivo Essa Mulher/RJ; e o Sonora – Festival Internacional de Compositoras; coordeno um coral feminino, Corallua; conheço outros coletivos de mulheres como o Quarteto cAis[4], Orquestra Lunar, Flor do Samba, LUA, Slam das Minas, entre outros), percebo o afeto[5] presente tanto na criação quanto na manutenção dessas comunidades como chave de mudança e transformação na dimensão pessoal, artística e profissional. Isso ocorre para muitas mulheres, em diferentes contextos, como busca de resiliência perante os desafios do mundo contemporâneo. Os relacionamentos afetivos entre mulheres nutrem a subjetividade ao proporcionarem vínculo, apoio e fortalecimento. Clarissa Pinkola Estés afirma que:

> [...] quando a vibração específica da alma de um indivíduo, que tem tanto uma identidade instintiva quanto uma espiritual, é cercada de aceitação e reconhecimento psíquico, a pessoa sente a vida e a força como nunca sentiu antes. Descobrir com certeza qual é a sua verdadeira família psíquica proporciona ao indivíduo a vitalidade e a sensação de pertencer a um todo (ESTÉS, 2014, p. 199).

Estés não se refere a uma comunidade de mulheres especificamente, mas observo que os coletivos de mulheres, e especificamente de mulheres na música, cumprem esse papel descrito pela psicóloga junguiana. As mulheres têm descoberto essa "família psíquica" no encontro com suas iguais, articulando um território de maior empatia ao reconhecerem prontamente suas necessidades e desafios, não sem algum nível de conflito em determinadas situações.

Luísa Lacerda (2017) descreveu a construção e manutenção de uma memória coletiva a partir de uma comunidade afetiva[6] de compositoras residentes no Rio de Janeiro. A pesquisadora refletiu sobre o significado de existirem mulheres que veem como um desafio o ato de se autodenominarem compositoras e instrumentistas e entendeu que uma das possíveis causas é a falta de representatividade. Essa percepção é também trazida por Doubleday (2008).

Lacerda afirmou que existem resultados positivos na constituição da comunidade afetiva descrita e que os grupos de compositoras serviram de grande incentivo para essas mulheres criarem mais canções e apresentarem músicas antes guardadas, além de servir como espaço potencial para descobrirem novas parcerias e como estímulo para retomarem projetos antes negligenciados (LACERDA, 2017, p. 75-76). Muitas artistas demoraram para se considerar compositoras, o que se transformou a partir dos encontros que foram responsáveis por se sentirem integradas nessa comunidade afetiva, transformando as percepções sobre seus próprios trabalhos. As compositoras se nutriram de coragem para se afirmarem esteticamente.

Laura Castro, atriz, cantora, compositora e diretora cênica na Primavera das Mulheres de 2015 a 2017, gravou recentemente um EP com 6 músicas suas, onde 4 integram o repertório da coletiva feminista. A compositora contou apenas com mulheres entre as instrumentistas acompanhantes e com uma produtora e arranjadora, Maíra Freitas. Todas essas mulheres integram ou integraram a comunidade de artistas da Primavera das Mulheres. Ao perguntar sobre a sua escolha ao convidar apenas mulheres, Laura Castro afirmou que para ela foi natural, sem anular a consciência política nessa decisão. Afirmou que há algum tempo pensava em gravar suas músicas, mas a falta de parcerias estéticas e políticas dificultava a concretização desse projeto, já que as canções possuem narrativa feminista ou do universo das mulheres propriamente – trazem temas como aborto, homoafetividade feminina, luta política e luto neonatal. As parcerias das canções, quando existem, são com mulheres; 3 das quais participaram das gravações (Cristina Bhering, Cristina Flores, Marcela Velon). Laura Castro observou que quando pensava em qual "produtor musical" poderia propor a realização da gravação – pensava em cerca de cinco nomes de bons produtores, homens, que eram referidos por sua comunidade artística – não conseguia imaginar compartilhando suas intenções artísticas. Repentinamente pensou em Maíra Freitas que, segundo Laura, não vislumbrou imediatamente porque sempre que pensava em mulheres músicas a imagem da cantora se destacava, mesmo que a artista não fosse apenas cantora, o que muitas são. Laura percebeu que Maíra Freitas acumulava muitas qualidades profissionais necessárias para a realização da gravação: Era "excepcional" pianista, cantora, compositora, arranjadora, produtora e, além disso:

> [...] amiga, mulher, negra, mãe de uma bebê de 3 meses... eu falei: essa pessoa que eu quero estar junto, que eu quero estar trabalhando junto, que eu quero trocar... Por tudo. Não só por uma questão de sororidade com ela ou comigo, mas porque eu acho que o que a gente cria na música é resultado disso. Faz parte do som que a gente quer, da letra que a gente quer falar... O resultado vai beber disso, sabe? E hoje eu estava escutando – a gente conseguiu editar todas as músicas agora – eu tenho certeza que o resultado bebe disso. A música é diferente. O que a gente está fazendo tem a ver com isso, tem a ver com essa troca, tem a ver com ensaiar com o bebê do lado, tem a ver com o que nós mulheres queremos falar nesse momento, e a forma que falamos é resultado disso (Laura Castro em entrevista à pesquisadora em 31 de janeiro de 2019).

Laura Castro concluiu dizendo que o disco é o resultado dos últimos anos de trabalho, tendo relação direta com a Primavera das Mulheres e pessoas com quem ela desenvolveu intimidade nesse tempo de existência da coletiva[7], sendo as primeiras pessoas a vir à sua mente quando o assunto é tocar. A compositora e cantora também observa como a realização do disco e tudo o que diz respeito a ele se relaciona com o crescimento do movimento feminista em todo o mundo.

Na organização do Sonora – Festival Internacional de Compositoras, onde em 2018 contribuí com a coordenação de cidades, pude estar mais próxima, mesmo que através de comunicação por *WhatsApp*, das compositoras que iniciaram o movimento e que estão à frente da organização geral. Fiquei bastante impactada com a qualidade da comunicação entre elas e de Karine Amorina (responsável pela coordenação de cidades no Brasil de 2016 até 2018) com as produtoras locais. Havia cuidado desde o uso das palavras, através da busca por clareza com que passavam as informações, resultando em *e-mails* detalhados em que buscavam sempre o encorajamento das produtoras locais das cidades junto com a disposição para tirarem dúvidas. Amorina, com quem estive mais próxima por estar colaborando com seu trabalho, esteve em contato direto com cerca de 45 produtoras/compositoras no Brasil. Percebi a paciência e empatia com que cuidavam dos conflitos que por ventura apareciam. Observar a forma com que construíram essa rede – que contou com aproximadamente 80 cidades no mundo em 2018 – começou a transformar em mim a qualidade de comunicação que tinha nas redes mais próximas e serviu como modelo de comunicação com que pessoalmente passei a ter com as produtoras com as quais entrei em contato no Brasil. Percebi a preocupação em manterem proximidade pessoal com as produtoras como uma estratégia tanto para o fortalecimento da rede, quanto para a construção de um modelo alternativo de organização de um festival de música que está fundamentado na realização artística e subjetiva de mulheres, espaço esse negado e negligenciado por muitas gerações.

3. Considerações finais

Busquei explicitar de que forma a sororidade integra tanto o afeto quanto a luta contra as injustiças no sistema patriarcal, assim explicitado por hooks (2018). Observei como esse fenômeno assistido nas relações entre as mulheres se deu em diferentes contextos e como transformou a realidade política tempos depois, mesmo quando sem essa intenção inicial. Num segundo momento busquei demonstrar como a sororidade se apresenta em diferentes comunidades de compositoras no Rio de Janeiro.

Através de Lacerda (2017) e de outros coletivos com os quais tenho relação direta, constatei que a busca de transformação através do afeto e do apoio recíproco vem ocasionando mudanças no cenário musical carioca, e talvez numa escala nacional/mundial, com a produção crescente de composições de mulheres. A estética que surge dessas comunidades integra a outra

dimensão de análise proposta em meu objeto de pesquisa em Etnografia das Práticas Musicais onde busco compreender essa nova estética e narrativa musical. Seria interessante investigar em pesquisas posteriores se a sororidade está presente no conteúdo musical e de que forma é elaborada.

Referências bibliográficas

ADICHIE, C. N. *Sejamos todos feministas*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

ADICHIE, C. N. *Para educar crianças feministas*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

DAVIS, A. Y. I used to be your sweet mama: ideology, sexuality, and domesticity. *Blues Legacies and Black Feminism:* Gertrude "Ma" Rainey, Bessie Smith, and Billie Holiday. New York: Pantheon Books, 1998. p. 3-41.

DAVIS, A. Y. *Mulheres, raça e classe*. 1. ed. Tradução de Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2016.

DOUBLEDAY, V. Sounds of Power: An Overview of Musical Instruments and Gender. *Ethnomusicology Forum*, v. 17, n. 1, "Sounds of Power": Musical Instruments and Gender (jun. 2008), p. 3-39. Taylor & Francis, Ltd. on behalf of the British Forum for Ethnomusicology, 2008.

ESTÉS, C. P. *Mulheres que correm com os lobos*. 1. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

FEDERICI, S. *Calibã e a bruxa*: Mulheres, corpo e acumulação primitiva. 1. ed. Trad. Coletivo Sycorax. São Paulo: Elefante, 2017.

hooks, bell. *O feminismo é para todo mundo:* políticas arrebatadoras. 1. ed. Tradução de Ana Luisa Libânio. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2018.

JONES, L. *Blues People*: Música negra en la América blanca. Traducción de Carlos Ribalta. Barcelona: Editorial Lumen, 1969.

LACERDA, L. D. Memórias compostas: narrativas de cantoras-compositoras no Rio de Janeiro. 100f. Dissertação (Mestrado em Música), Instituto Villa Lobos, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

PERROT, M. *Minha história das mulheres*. Tradução de Angela M. S. Côrrea. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2017.

RIBEIRO, D. *Quem tem medo do feminismo negro?* 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

WOOLF, V. *Profissões para mulheres e outros artigos feministas*. Tradução de Denise Bottmann. Porto Alegre: L&PM, 2018.

Notas

[1] O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

[2] Pseudônimo é grifado em minúsculas para deslocar o foco da figura autoral para suas ideias.

[3] Segundo Davis (1998), o *blues* de Bessie Smith e Ma Rainey antecipa o feminismo contemporâneo por trazer pautas como a liberação das mulheres, de seus corpos e sexualidade.

[4] Quarteto de cordas cujo nome é escrito dessa forma, sem a norma ortográfica.

[5] Do dicionário Michaelis: "Sentimento de afeição ou inclinação a alguém".

[6] Termo de Halbwachs.

[7] As integrantes mencionam o grupo como uma "coletiva", no feminino, subvertendo o uso da linguagem como forma de chamar atenção à causa das mulheres.

Performances musicais quilombola: entre o participativo e o apresentacional

Marcos Alan Costa Farias
PNCSA/Universidade do Estado do Amazonas
marcosalan10@hotmail.com

Resumo: Este trabalho reflete sobre as performances musicais de um grupo quilombola da Comunidade Jauari, no município de Oriximiná-PA. Por meio, principalmente, das análises de Turino (2008), é possível refletir sobre algumas performances do grupo a partir de etnografias aqui apresentadas.

Palavras-chave: Prática musical quilombola. Performance participativa. Performance apresentacional.

Quilombola Musical Performances: Between the Participatory and the Presentational

Abstract: This work reflects on the musical performances of a quilombola group from the Jauari Community, in the municipality of Oriximiná-PA. Through the analysis of Turino (2008), it is possible to reflect some performances of the group from the ethnographies presented here.

Keywords: Quilombola musical practice. Participatory performance. Performance presentation.

1. O grupo musical

Este trabalho é fruto de trabalho etnográfico realizado entre 2016 e 2018 para a escrita de minha dissertação de mestrado. Aqui, busco refletir sobre alguns aspectos apreendidos durante esse período.

A prática musical que aqui discutirei refere-se a do "Grupo Cultural Encanto do Quilombo", conjunto musical que teve sua criação em julho de 2010, na Comunidade Remanescente de Quilombo do Jauari, através da oficina de construção de instrumentos musicais realizada pela Fundação Curro Velho[1], na ocasião ministrada por Carlos Meigue. Essa oficina foi pensada e articulada pelo sr. Daniel de Souza, liderança quilombola. A ideia inicial era tornar presente no Jauari a prática de construção de instrumentos musicais, porém, a oficina proporcionou a criação de um grupo musical.

A referida comunidade situa-se às margens do Rio Erepecuru, está localizada no Território Quilombola Erepecuru, no município de Oriximiná – Pará. Este município está localizado no oeste do estado, na mesorregião do Baixo Amazonas, situa-se à margem esquerda do rio Trombetas, afluente do Amazonas. Com base no Censo Demográfico de 2010 divulgado pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística – IBGE[2] sua população é de 61.125 habitantes, dispostos entre a zona urbana e rural, dos quais estão os quilombolas, indígenas e ribeirinhos.

Segundo os relatos dos agentes sociais do Jauari, essa comunidade foi constituída décadas depois da ocupação e conquista das cachoeiras. Após a abolição da escravidão os quilombolas começaram a descer o rio e a ocupar o Erepecuru e o Cuminá, isso resultou em núcleos familiares que mais tarde resultariam em unidades sociais (FARIAS, 2018).

A realização dessa oficina no Jauari serviu para mostrar que eles poderiam realizar essa atividade, "a vinda dele [instrutor da Fundação Curro Velho] era só pra dizer pra eles, 'olha gente vocês tão parados, acorda, acorda, vocês estão parados, se acorda, tá aqui o material, tá aqui o couro, tá aqui a madeira, vocês sabem fazer tambor', [...] numa semana eles fizeram isso, então já tinham no sangue" (Daniel de Souza, 58 anos, Comunidade do Jauari, entrevista realizada em 12 de fevereiro de 2017). É possível notar nos discursos dos agentes sociais e também na literatura sobre essa região, que essa prática de construir instrumentos está presente desde o século XIX. No entanto, quero deixar claro que não se trata de um fator biológico, mas sim de uma relação de autodefinição e atribuição a partir de um sentimento de pertencimento. O "Encanto do Quilombo" se cria a partir da ideia de pertencimento que estes quilombolas possuem sobre o saber de construir instrumentos musicais.

Aqui neste estudo tratarei sobre performances musicais desse grupo, a fim de elencar alguns aspectos inerentes a esse grupo musical quilombola.

2. A performance musical

Alguns estudiosos do campo da etnomusicologia conceituaram a performance musical. Blacking anotou que "toda performance musical é, num sistema de interação social, um evento padronizado cujo significado não pode ser entendido ou analisado isoladamente dos outros eventos no sistema" (2007, p. 204). Para o autor, o fazer musical envolve outros elementos sociais que fazem sentido no processo, como exemplo, o autor cita sua pesquisa com os Venda, na África do Sul, quando buscou compreender como as crianças eram preparadas para a música dos adultos, Blacking percebeu que existia uma relação entre estruturas musicais e os padrões da vida social e cultural.

Seeger (2008) ressalta que "antes de os músicos iniciarem sua performance eles devem ter passado por um longo treinamento em alguma tradição musical" (ibidem, p. 238), a música deve ser significativa a eles e ao público; ainda para Seeger, "os músicos têm certas expectativas da situação em que estarão envolvidos, do seu papel e das ações

do público" (ibidem), e este último também possui expectativas em relação à performance dos músicos.

Para Oliveira Pinto (2001), a ideia de performance musical passa de uma análise dos elementos estruturais da música, para uma análise do "processo" musical e das especificidades que englobam a música. Para o autor, a performance na etnomusicologia "trata de todas as atividades musicais, seus ensejos e suas funções dentro de uma comunidade ou grupo social maior, adotando uma perspectiva processual do acontecimento cultural" (p. 228).

Gostaria de pensar a performance musical do "Encanto do Quilombo" para além de uma análise tão somente do grupo, isto é, busco refletir a prática musical como extensão daquilo que ela provoca não só aos músicos, mas também ao público, como a dança, por exemplo. Para tanto, os elementos extramusicais como dia, lugar, função das apresentações, são aspectos representativos para o entendimento da performance.

A relação entre música e dança não é uma regra na prática do "Encanto do Quilombo", como, por exemplo, acontece no Aiué[3], quando a música e a dança se completam, ambas são indissociáveis, dependendo uma da outra para que a prática em si ocorra. No "Encanto do Quilombo" a dança funciona como uma resposta. A música seria o convite à dança. A dança não é parte integrante do grupo, ou seja, não há uma prática coreográfica por parte dos músicos do grupo, ou a inclusão de dançarinos próprios do grupo. A não ser na corporalidade que estabelece relação direta com a prática de tocar os instrumentos. Oliveira Pinto (2001) afirmar que tocar um instrumento é uma ação basicamente corporal, seria como uma extensão do corpo humano.

A relação entre música e dança que gostaria de me referir corresponde a uma afinidade entre o "Encanto do Quilombo" e o público. E aqui amplio o sentido de performance musical, não apenas à prática do grupo, mas também para o que o grupo provoca em quem os assiste. No caso da dança, ela ocorre de forma voluntária pelo público, não sendo parte direta do grupo, mas representa uma resposta à prática musical.

Essa dança provocada pelo "Encanto do Quilombo" é relativa, dependendo do gênero musical executado pelo grupo e, principalmente, na disponibilidade do público em dançar, sendo ele o responsável direto em definir seus movimentos. Por isso, a percepção de que não há um movimento específico e nem uma norma preestabelecida.

Contudo, essa participação não se exaure somente a dança, ela acontece também através de outras práticas, como bater palmas, cantar junto do grupo, seja

assistindo ou até mesmo em uma participação direta, quando músicos são convidados a cantar ou tocar junto do grupo em suas performances. Em algumas apresentações que acompanhei durante o trabalho de campo, notei essa participação, pois, como existem outros músicos, tanto instrumentistas como cantores de outras comunidades quilombolas, as performances acabam sendo um momento de interação, outros músicos se juntam aos músicos do "Encanto do Quilombo" e de forma improvisada naquele momento, escolhem a música desejada e a executam.

Thomas Turino em *Music as social life* (2008) baseia-se na ideia de campo social de Bourdieu, e subdivide as categorias de performance em diferentes domínios ou campos da prática artística. Ele descreve quatro tipos de performances musicais: as duas primeiras referem-se à criação de "música em tempo real", ou seja, "performance participativa" (*participatory performance*) ou "performance apresentacional" (*presentational performance*), as outras duas estão relacionadas à prática de "música gravada" que são as de "alta-fidelidade" (*high fidelity*) e a "arte de áudio em estúdio" (*studio audio art*). Neste estudo focarei nas práticas de "música em tempo real". Turino descreve:

> Brevemente definida, *performance participativa* é um tipo especial de prática artística na qual não há distinções de artista-audiência, apenas participantes e participantes potenciais que desempenham funções diferentes, e o objetivo principal é envolver o número máximo de pessoas em alguma função da performance. *Performance apresentacional*, em contraste, refere-se a situações em que um grupo de pessoas, os artistas, prepara e fornece música para outro grupo, a audiência, que não participa da música ou da dança (TURINO, 2008, p. 26)[4] (g.a.).

Para o autor, existem muitas formas de participação musical, no entanto, ele usa a ideia de participação no "sentido restrito de contribuir ativamente para o som e movimento de um evento musical através de dança, canto, batendo palmas e tocando instrumentos musicais quando cada uma dessas atividades é considerada integral para a performance" (ibidem, p. 28)[5]. Na "performance apresentacional" o papel do público é assistir a performance.

A seguir algumas curtas descrições feitas por mim durante o trabalho de campo, em que é possível observar performances "participativas" e "apresentacional".

a. Oriximiná-PA, 5 de agosto de 2017

Por volta de 20 horas iniciava as apresentações do Pré-Círio de Santo Antônio. Havia chegado cedo e logo notei que os músicos do "Encanto do Quilombo"

começavam a chegar e a se reunir ao lado do palco que foi montado em frente à Igreja Matriz da cidade. Dirigi-me para próximo dos músicos do "Encanto do Quilombo" e conversei com eles até o momento de se conduzirem ao palco. A apresentação do grupo nesse evento não era longa, foram selecionadas no ensaio, em média seis músicas. Para a apresentação o grupo se dispôs no palco de forma que todos pudessem ser vistos, ao mesmo tempo em que ajustavam seus instrumentos ao equipamento de som. Vale ressaltar que em todas as suas apresentações que observei, eles utilizavam equipamento de som, tanto para os instrumentos quanto para os cantores. Ao observar essa performance do grupo, notei que houve mudanças na apresentação em relação aquilo que eles tinham ensaiado durante a manhã. Durante a apresentação, surgiu um convidado, desta forma, eles precisaram alterar o repertório programado para que o cantor convidado, que estava no evento assistindo, pudesse participar. Tratava-se de um músico quilombola conhecido entre eles. Havia nessa apresentação três cantores. O primeiro a cantar foi o sr. Daniel, seguido de Jadernaldo e, por fim, dona Marina. Durante cada execução das músicas não houve mudança no espaço, no sentido de ocupá-lo de forma diferente ao que eles estabeleceram ao adentrar no palco, com exceção dos cantores que faziam uso mais amplo do palco. O público, por sua vez, manteve-se atento durante a apresentação, sem qualquer interação direta, a não ser a do músico citado (ver figura 1).

b. Manaus-AM, novembro de 2017

O "Grupo Cultural Encanto do Quilombo" chega a Manaus a convite do Projeto Nova Cartografia Social da Amazônia – PNCSA, para realizar apresentação no lançamento de livros e da programação do ISIPICH[6] realizado pela Universidade do Estado do Amazonas - UEA. Nessa estada em Manaus o grupo executou performances, a citar a apresentação feita no Museu da Amazônia – MUSA (ver figura 2), durante o ISIPICH. Ali foi possível notar que o grupo oferecia ao público sua música a partir de suas habilidades musicais, existia uma distinção entre os artistas e a plateia, no sentido de não haver participação direta do público na performance. Ainda nessa programação, na UEA, o grupo realizou uma espécie de Oficina-apresentação, em que desempenhavam sua função musical através da performance e permitiam que fizessem perguntas e experimentassem seus instrumentos. Em outra apresentação em Manaus, no Quilombo do Barranco de São Benedito (ver figura 3), o grupo foi tratado como atração musical e propiciava uma boa performance para o público. O público por sua vez, interagiu através da dança, mas com certo distanciamento, não havendo relação direta.

c. Comunidade Remanescente de Quilombo Boa Vista Cuminá, Oriximiná-PA, 13 de abril de 2018

Por volta de 21h30min saímos em direção à Comunidade Boa Vista Cuminá, estava na companhia de Hugo (Lerio) e sr. Francisco Hugo. Era uma noite com pouca luminosidade. Meus companheiros de viagem conhecem cada ponto dos rios que navegam. Não demorou muito para as luzes da Comunidade Boa Vista Cuminá começarem a ser vistas por nós. Ao chegarmos, notei que muitas embarcações já estavam lá. Ainda do rio, podíamos ouvir a música que ecoava da Ramada. A Ramada é o lugar da festa, espécie de salão montado para tocar e dançar. Nos dias atuais, a Comunidade Boa Vista Cuminá revive a Festa da Ramada. Quando chegamos, a Festa da Ramada estava terminando, conseguimos apenas ver do lado de fora uma parte da desfeiteira. Pouco tempo depois, fomos assistir às apresentações culturais de grupos musicais e de dança no Barracão Comunitário. O "Grupo Cultural Encanto do Quilombo" se apresentou nessa noite, apenas seis músicos estavam presentes, no entanto, animaram a noite. Jadernaldo cantava, Bago (Rosivaldo) e Bilala (Reginaldo), no violão e na mesa de sapucamba, respectivamente, acompanhavam o canto também. Rodrigo tocava o bumbo, Mariomá o contrabaixo e Renato o xeque-xeque de lata. Este último é filho de Bilala; nota-se que, mesmo criança, é inserido nas apresentações, já em um processo de transmissão musical. Foi uma das últimas apresentações da noite. Quando o grupo iniciou, notei que grande parte do público estava nas laterais do Barracão ou até mesmo fora dele. Ao ouvirem as músicas tocadas pelo "Encanto do Quilombo", começaram a se direcionar ao centro do Barracão, formaram pares e começaram a dançar. Nesta apresentação, notei que o repertório utilizado foi variado, tocaram tanto as músicas tidas por eles como tradicionais, quanto bolero, brega, xote. Tocaram por quase 2 horas, terminando já na madrugada. Vendo essa apresentação, lembrei-me de certa vez, quando Tote me contava que as apresentações feitas nas Festas Culturais das comunidades quilombolas são algumas das principais apresentações que o grupo faz. Ele me contou ainda de certa vez que foram a Comunidade da Pancada, quando tocaram até a madrugada e no salão dançavam sem parar. Vendo essa apresentação do "Encanto do Quilombo" na Boa Vista Cuminá, pude comprovar a fala de Tote. Durante a estada do "Encanto do Quilombo" no palco, viu-se o salão com muita dança (ver figura 4).

***

Através desses curtos relatos etnográficos, pode-se notar que existe um relação entre o "participativo" e o "apresentacional". Não se pode afirmar algo estático, ao ponto de determinar como cada performance acontecerá. As performances podem alterar aquilo que já foi preestabelecido, como visto no primeiro caso etnográfico, pois como havia observado no ensaio daquela apresentação e por conhecer esse evento em que eles se apresentaram, já poderia classificar inicialmente como "performance apresentacional", mas é evidente que seria necessário observar o momento da performance para elencar como ela acorreria. A participação de um músico quilombola convidado no momento da apresentação poderia levar a compreender também como uma apresentação híbrida entre o "participativo" e o "apresentacional".

No caso performático em Manaus, novamente nota-se essa dualidade, momentos destinados mais a apresentação e outros a participação. No último caso, a performance é bastante significativa, são em *Festas Culturais* como essa que ocorrem uma interação direta entre músicos e público, seja por meio da dança que a música provoca no público ou da participação direta de outros músicos no grupo, como observei certa vez na *Festa Cultural* do Jauari, quando durante a apresentação do grupo, ao mesmo tempo que o público dançava, músicos convidados interagiam com o grupo.

O que quero estabelecer através da análise de Turino é que por vezes a prática musical do "Encanto do Quilombo" possui uma relação direta com a participação do público e em outras situações isso não ocorre, tudo dependerá do lugar, do público. A participação pode ocorrer por meio da dança do público que incide com a prática musical ou com participação de músicos convidados na prática. Neste caso, não se trata apenas de uma apresentação musical, que separa músicos do público por meio de um palco, trata-se de uma relação entre música, dança e prática, quando o público necessita da música para cantar e/ou dançar, e o "Encanto do Quilombo" do público para interagir. Por outro lado, Turino enfatiza que "dependendo da tradição musical, provavelmente há muitos conjuntos que combinam atitudes apresentacional e participativas" (TURINO, 2008, p. 55)[7]. Penso que no caso do "Encanto do Quilombo" seja possível estabelecer essa relação entre esses dois tipos de performances.

3. Considerações finais

É possível observar que a ideia de performance musical ganha um sentido mais amplo, entendendo-a como interação entre músicos e público. As performances

musicais não são estáticas, são flexíveis e dinâmicas. Podendo ganhar novos contornos durante sua execução. A reação por meio do público é diferenciada, dependendo do lugar, do tipo de performance, e sobretudo, da escolha do repertório. Existem dois tipos de repertórios, quando se trata de apresentações em eventos diversos, o repertório é feito com base nas músicas do grupo, ou seja, composições autorais e músicas tidas por eles como *tradicionais*. Em caso de apresentações em *Festas Culturais* nas comunidades quilombolas o repertório é composto de músicas diversas.

Vale ressaltar, que o tipo de aprendizagem musical desse grupo permeia a transmissão oral que pode estabelecer uma relação mais direta com "performances participativas". A música entre eles se aprende por meio do ver, ouvir, experimentar. Essa tríade engloba elementos necessários para inserir esse momento dentro de uma participação ativa na performance.

Ainda, essas configurações de performances desse grupo geram formas de sociabilidades, trata de uma ação coletiva, gerada por meio da relação entre músicos e público. Neste sentido o público acaba por fazer parte da performance, seja por cantar ou dançar junto, ou até mesmo aplaudir. O espaço de cada apresentação acaba se tornando um espaço dinâmico, no qual a performance se torna imprevisível, podendo ser mais interativa ou mais fechada. A interação não se resume apenas na participação significativa da dança por parte do público que ocupa o espaço, mas também nas participações de músicos que podem se envolver e participar junto com os músicos do grupo, ou até mesmo as palmas que podem acompanhar as músicas. Em outros casos, as performances do grupo podem se resumir apenas em "apresentacional", com grande chance de que durante o momento mude para "participativa", afinal a dinamicidade é frequente.

4. Referências bibliográficas

BLACKING, J. Música, cultura e experiência. Tradução de André-Kees de Moraes Schouten. *Cadernos de campo*, São Paulo, n. 16, p. 201-218, 2007.

FARIAS, M. A. C. "Grupo Cultural Encanto do Quilombo": uma etnografia da prática musical. 152f. Dissertação (Mestrado em Ciências Humanas), Universidade do Estado do Amazonas, Manaus, 2018.

OLIVEIRA PINTO, T. Som e música: questões de uma Antropologia Sonora. *Revista de Antropologia*, São Paulo, USP, v. 44, n. 1, 2001.

SEEGER, A. Etnografia da música. *Cadernos de Campo.* Tradução de Giovanni Cirino. São Paulo, n. 17, p. 237-260, 2008.

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

Notas

[1] Fundação Curro Velho oferece oficinas de artes e ofícios. A partir de 2015 a Fundação Curro Velho, Instituto de Artes do Pará (IAP) e Fundação Cultural Tancredo Neves (Centur) foram fundidos criando a Fundação Cultural do Pará (FCP), através de reforma administrativa.

[2] Disponível em: <http://www.ibge.gov.br/home/estatistica/populacao/censo2010/resultados_dou/PA2010.pdf>. Acesso: 6/4/2017.

[3] Ritual em homenagem a São Benedito, padroeiro da comunidade. Música, dança e personagens fazem parte desse momento.

[4] No original: Briefly defined, participatory performance is a special type of artistic practice in which there are no artist-audience distinctions, only participants and potential participants performing different roles, and the primary goal is to involve the maximum number of people in some performance role. Presentational performance, in contrast, refers to situations where one group of people, the artists, prepare and provide music for another group, the audience, who do not participate in making the music or dancing.

[5] No original: Restricted sense of actively contributing to the sound and motion of a musical event through dancing, singing, clapping, and playing musical instruments when each of these activities is considered integral to the performance.

[6] O evento de que se trata é o I Simpósio de Pesquisa Interdisciplinar em Ciências Humanas – ISIPICH, no mesmo evento ocorreu o lançamento dos livros *Os primórdios da Antropologia Brasileira*, de Roque Laraia, Coleção Jornadas Antropológicas – Projeto Nova Cartografia Social e *A Tradicionalidade da Ocupação Indígena e a Constituição de 1988: A territorialização como instituto jurídico-constitucional*, de Daniel Viegas.

[7] No original: Depending on the musical tradition, there are probably many ensembles that combine presentational and participatory, attitudes [...].

Anexos



Figura 1: Performance musical no Pré-Círio de Santo Antônio, Oriximiná-PA.
Fonte: Arquivo de Pesquisa de campo.



Figura 2: Performance musical no MUSA, Manaus-AM.
Fonte: Arquivo de Pesquisa de campo.



Figura 3: Performance musical no Quilombo do Barranco de São Benedito, Manaus-AM.
Fonte: Arquivo de Pesquisa de campo.



Figura 4: Performance musical na Comunidade Quilombola Boa Vista Cuminá, Oriximiná-PA.
Fonte: Arquivo de Pesquisa de campo.

Uma educadora musical em terreno etnomusicológico

Margarete Arroyo
Universidade Estadual Paulista
etearroyo@gmail.com

Resumo: Relato acerca da minha experiência de educadora musical em terreno etnomusicológico. Do interesse pelo tema da música como produção sociocultural, realizei a pesquisa de doutorado que foi um mergulho trans-formador propiciado pela experiência etnográfica e suas repercussões no meu ofício de docente. Compartilho pesquisas que orientei em nível de pós-graduação, todas concentradas na interação de adolescentes, jovens e músicas.
Palavras-chave: Educação musical. Etnomusicologia. Experiência etnográfica.

A musical educator in ethnomusicological field

Abstract: I report about my experience as a music educator in ethnomusicological fields. From the interest in the theme of music as a sociocultural production, I carried out the PhD research, trans-formative dive provided by ethnographic experience and its repercussions in my office of teacher. I share some research by my graduate students, all focused on the interaction of adolescents, youth and songs.
Keywords: Music Education. Ethnomusicology. Ethnographic Experience.

1. Educação musical como cultura e incursões por mundos musicais

O objetivo desta comunicação é apresentar um testemunho da relevância do diálogo entre Educação Musical e Etnomusicologia, por meio de minha experiência de pesquisa e do relato de um conjunto de sete estudos que focalizam as múltiplas formas de engajamento de adolescentes e jovens com músicas em diferentes contextos brasileiros.

Inicio contando as incursões de uma educadora musical, eu, em terreno etnomusicológico, apresentando conceitos que me guiaram e a experiência trans-formadora da experiência etnográfica. Por fim, menciono meu engajamento na perspectiva sociocultural da educação musical que fundamentou as atuações profissionais futuras.

Essa trajetória de cerca de 30 anos iniciou-se com o estudo bibliográfico que resultou na minha dissertação de mestrado, tematizada na educação musical intercultural. Por meio desse trabalho, a relação música e cultura passou a me instigar em razão do alargamento de percepção que propiciava (ARROYO, 1991) e pela possibilidade de entender muitos dos conflitos vividos durante minha formação musical anterior, em conservatório e na licenciatura em música. Após o mestrado, principiei-me na Etnomusicologia por intermédio da leitura de John Blacking. Esse estudo guiou-me ao doutorado, cuja investigação do tipo etnográfico foi um marco trans-formador na minha

maneira de ser e estar no mundo. As incursões que fiz em dois mundos musicais distintos – da Festa afro-católica do congado e do conservatório de música, localizados na mesma cidade, Uberlândia-MG –, levaram-me a compreender a educação musical como cultura (ARROYO, 1999). Findo o doutorado e com meu olhar e ouvidos abastecidos socioantropologicamente das experiências da relativização cultural propiciada pela vivência do estranho, estranhamento do familiar e familiarização do estranho, passei à pesquisa subsequente em outro contexto da mesma cidade: uma escola de educação básica. Nela, meninas e meninos congadeiros e estudantes de música no conservatório e seus colegas que vivam em outros mundos musicais como da Folia de Reis, blocos e escolas de samba e igrejas evangélicas, habitavam as salas de aula. Os mundos musicais locais se encontravam lá. Foi também nessa cidade mineira que inaugurei os estudos sobre os quais me detenho até hoje: a interação de adolescentes e jovens com as músicas. Nesse percurso dialoguei, entre outros autores, com Tia DeNora (2000) e sua teoria da "força semiótica da música" que me proporcionou compreender a densidade corporal, afetiva, social, cultural, cognitiva de adolescentes e jovens na experiência musical. A partir daí, concentrei-me em conhecer pesquisas em diferentes campos de conhecimento que focalizavam adolescentes, jovens e músicas. O trabalho de campo ficou por conta dos pós-graduandos que passei a orientar e sobre cujo conjunto de produção fui tecendo reflexões até chegar onde me encontro hoje: a compreensão de que a música constitui o ser adolescente e ser jovem, ajudando-a/o a conferir inteligibilidade à sua existência e aos contextos onde se insere. Identifico essa compreensão com o que Finnegan (2002, p. 16) denomina "epistemologia musical". Entendo que essa epistemologia musical, ou a posição privilegiada da música como meio de "formular o universo e experimentar a 'realidade'" (FINNEGAN, 2002) exprime a "força semiótica da música" (DENORA, 2000) no ser e estar no mundo de adolescentes e jovens nas culturas ocidentais desde meados do século XX, ao menos. Nesse percurso, o interesse voltou-se ao tema da aprendizagem de música, na vertente sociocultural da educação musical, envolvendo adolescentes e jovens em diferentes contextos.

2. Adolescentes e jovens em práticas musicais diversas

Nesta seção, objetivo expor relatos do "alargamento do discurso humano" (GEERTZ, 1989), no caso em foco, da educação musical, fundamentados socioantropologicamente. Trata-se de dissertações de mestrado orientadas por mim entre

2011 e 2018 que registram e discutem o engajamento de adolescentes e jovens em experiências musicais em diferentes contextos brasileiros de aprendizagem de música.

"Jovens musicando" é a expressão que sintetiza a pesquisa de Lucielle Arantes, um estudo de caso qualitativo desenvolvido com participantes de um projeto social de prática de orquestra em bairro de classes populares da cidade de Uberlândia, MG. Os anos eram 2009 a 2011 e a convivência da autora com meninas e meninos entre 11 e 18 anos, nos seus afazeres musicais, levou-a a emprestar de Christopher Small (1999) a ideia de *musicking* para exprimir as experiências musicais daqueles jovens. Nas palavras de Arantes (2011, p. 41), "Small [...] entende que música se refere a um processo, 'ao que as pessoas fazem'". Arantes sintetiza esse musicar observado:

> Chegada ao bairro Alvorada. Na esquina, uma pequena casa com seu portão e porta sempre abertos: Bach, Dvorák, Vivaldi, cancioneiro popular – sons para todo lado... jovens por toda parte... aulas que começam sem que se anuncie e que terminam sem que se perceba o final... aulas com liberdade para tocar, cantar, brincar e descobrir... outras, com rigor na postura, na leitura e no tempo... jovens que assistem a aulas que não são as suas, com professores que não são os seus... que vão de um espaço a outro da casa tocando, ouvindo, conversando, cuidando – de si, dos outros, do lugar... um jovem que toca incessantemente em seu violoncelo um prelúdio de Bach... outro que, vestindo bermuda e calçando chinelos desliza seus pés sobre o chão, tocando expressivamente seu violino enquanto percorre todos os espaços... que entre trechos musicais virtuosamente executados, para e auxilia os mais inexperientes... uma orquestra cantante... um maestro angolano que anseia por sentimento, por felicidade... que rege um tema folclórico com entusiasmo e que entusiasma o público... que solfeja e leva o público a solfejar... jovens que dizem o que querem e que não querem... um jovem que sonha ser astronauta... outros que só querem "musicar"... jovens filhos, amigos, estudantes, trabalhadores... jovens músicos... que sonham, sofrem e alegram-se... que "musicam" em seu "pedaço", no "circuito" e na vida (ARANTES, 2011, p. 16).

O estudo denso permitiu desvelar o quanto as práticas musicais exercidas por esses jovens, com um protagonismo marcante, participavam ativamente das suas condições de viver a juventude, constituindo o ser jovem.

Aprendizagem informal de música de estudantes do ensino médio empreendida por meio da experiência cotidiana da escuta mediada por dispositivos digitais foi o foco do estudo de Állison Popolin (2012) em escola pública de Araporã-MG. Para tanto, foi preciso ampliar o discurso acerca da escuta de música para além do que os percursos formais de aprendizagem de música enfatizavam. A defesa de Daniel Cavicchi (2003) relativa à "musicalidade da escuta" e a teoria de "modos apropriados de escuta" elaborada por Ola Stockfelt (1997) em diálogo com os relatos e ações das jovens

e dos jovens participantes da pesquisa, desvelaram que esse engajamento tão recorrente com a música promove a construção de conhecimentos sonoro-musicais e socioculturais. De acordo com Stockfelt, o que se escuta, como e para quê, depende das circunstâncias e das/dos ouvintes, como as/os próprias/os jovens estudantes indicaram durante a pesquisa realizada entre 2010 e 2012:

> […] Nenhuma música é ruim, depende da hora em que você coloca ela (Marcel). Depende da música, tem algumas que é para você animar, outras para chorar, outras para pensamentos […] (Taiane). […] dependendo o tipo de conversa no MSN, aí cada pessoa eu escolho um tipo de música. Se a pessoa for muito próxima eu coloco as músicas mais românticas (Marta).

Nos estudos já compartilhados e os que seguem, os recursos digitais participaram das vivências musicais dessa geração digital (FEIXA, 2006; REGUILLO, 2012).

O que jovens estudantes de música, residentes na cidade de São Paulo e arredores, aprendiam de música por meio dos *posts* no *Facebook* foi o que Silvia Bechara quis saber valendo-se da etnografia virtual (HINE, 2004; CAROSO, 2010) que empreendeu entre 2013 e 2014. As ideias de Rosana Reguillo (2012) acerca das possibilidades das mídias sociais como *Youtube* e *Facebook,* estimularam-na na investigação:

> É através do compartilhar que se incrementa tanto a cultura musical, como o saber vinculado à música, em um tráfico incessante de "informação" que não se esgota em seu conteúdo musical propriamente dito, [...] para um repertório amplo de "saberes" que transbordam a margem delimitada do *main stream* musical (REGUILLO, apud BECHARA, 2015, p. 24).

Na discussão dessa "cibercultura musical", Bechara (2015, p. 108) identificou: postagens de indicações para escuta, ampliando o conhecimento musical; práticas musicais (vídeos dos próprios jovens tocando/cantando), críticas; *posts* emocionais motivados por determinado repertório musical; divulgação dos próprios trabalhos como músico ou educador musical.

A *internet* não foi apenas um dos meios pelos quais nove jovens autoaprendizes da guitarra foram construindo informalmente seus saberes musicais e instrumentais. Os recursos digitais foram exclusivamente o meio pelo qual Heraldo Paarmann (2016) buscou compreender como e porque aquelas moças e rapazes entre 21 e 29 anos resolveram procurar orientação de professores de música. As/os jovens guitarristas, moradores de diferentes estados brasileiros, compartilharam com o pesquisador suas histórias musicais de autoaprendizes e o desejo e busca por orientação

musical de profissionais. A análise dessa narrativa e ações musicais foi efetivada com base em três dimensões que compõem o modelo de aprendizagem autodirecionada de Song e Hill (2007): 1ª) aspectos pessoais dos aprendizes; 2ª) o caráter autônomo da aprendizagem autodirecionada; e 3ª) o contexto dessa aprendizagem, no caso, música.

A identificação dos altos níveis de autonomia desses jovens permitiu caracterizar seus processos de formação musical marcados pela aprendizagem autodirecionada até mesmo quando sob orientação de professores. Outro resultado foi que as moças e rapazes guitarristas demonstram não hierarquizar processos de autoaprendizado e aprendizagem dirigida.

Os dois estudos seguintes envolveram práticas de aprendizagem de música presentes em instituições de internação de adolescentes infratoras/infratores e de apoio socioassistencial a crianças e adolescentes em situação de vulnerabilidade socioeconômica. Ambos os estudos foram realizados na cidade de São Paulo em instituições diretamente executoras de políticas públicas voltadas a adolescentes, o Estatuto da Criança e do Adolescente – ECA, na primeira pesquisa, e a Política Nacional de Assistência Social – PNAS, na segunda.

A pesquisa de Caio Chiarini (2017) buscou conhecer, por meio de um estudo de casos múltiplos, como educadores musicais atuantes em uma instituição de internação de adolescentes infratoras/infratores foram construindo seu trabalho nesses contextos de medidas socioeducativas. Por meio dos relatos dos nove educadores, uma mulher e oito homens, foi possível também conhecer acerca da relação entre eles e as/os adolescentes bem como a interação desses adolescentes com música e as demandas que trouxeram aos educadores durante a realização de oficinas de música na instituição de internação.

As ideias de “experiência” e de “sujeito da experiência” de Larrosa (2004, p. 18 e 26) constituem o arcabouço teórico para a interpretação dos relatos dos educadores musicais: a “experiência” “é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca” e o “[...] o sujeito da experiência se define não por sua atividade, mas por sua passividade, por sua receptividade, por sua disponibilidade, por sua abertura” (LARROSA, 2004). A “experiência” vivida pelos educadores musicais, desde o imaginário que tinham acerca da instituição de internação antes de atuarem na lá até a “abertura” durante a interação com as/os adolescentes, promoveu-lhes trans-formações.

Joana, antes: “O único conhecimento que eu tinha era daquilo que passa na televisão, de rebeliões e etc. Pensei: não vou sair viva!” .

Joana, durante: “Eu sempre fico amiga mais dos piores... são os casos que você não consegue ligar o crime à pessoa... O cara é tão legal, troca uma ideia e tal, e matou, fez uns negócios absurdos né...”.

Denise M. Yamaoka (2018) realizou também um estudo de casos múltiplos em três centros de atendimento socioeducativo da Proteção Social Básica à criança e adolescentes localizados na região central da cidade de São Paulo. Visou com essa investigação “compreender por que as práticas musicais com adolescentes estão presentes nesses centros” e analisou os registros feitos com base na justiça social aplicada à educação musical (ELLIOTT, 2007; JORGENSEN, 2015) e “conceitos de Convivência Social como método do trabalho social na Proteção Social Básica, especificamente nos Serviços de Convivência e Fortalecimento de Vínculos” (SPOSATI, 2009; TORRES, 2013).

O trabalho, empreendido na interface Educação Musical e Assistência Social na sua vertente de proteção social básica e não do assistencialismo por ações filantrópicas, teve como de seus principais resultados “que as práticas musicais, como atenções socioeducativas, assumem papel de geradora de relações sociais e de fortalecimento individual dos adolescentes atendidos” nos referidos centros (YAMAOKA, 2018, p. 8).

Os múltiplos engajamentos de adolescentes e jovens com as práticas musicais sustentam-se no gosto que têm por música. E esse foi o tema da pesquisa de Andrea O. Lima (2016): a construção do gosto por música realizada por jovens estudantes de violino e viola de uma escola pública de música sediada na cidade de São Paulo. Fundamentada na teoria pragmática do gosto elaborada por Antoine Hennion que, questionadora “do que a música faz” (HENNION, 2011, p. 258), analisa o gosto “como uma atividade reflexiva, corpórea, estruturada, coletiva, equipada, dependente dos lugares, dos momentos e dos dispositivos [...]” (HENNION, 2010, p. 25) que envolve os amadores (aqueles que fazem algo com música) e inúmeros mediadores (experiências musicais, instrumentos musicais, práticas musicais, professores, colegas, familiares, instituições e dispositivos digitais e midiáticos).

3. Considerações finais

A experiência etnográfica permite entender outras formas de ser e estar no mundo, experiência que alcança a “ampliação do discurso” (GEERTZ, 1979), no caso

desta comunicação, da Educação Musical. Minha vivência em terremos etnomusicológicos possibilitou-me alcançar tal ampliação e compartilhar esse olhar e ouvir alargados com os estudantes com os quais trabalhei.

O diálogo entre Educação Musical e Etnomusicologia, ultimamente, tem se dado em mão dupla. Entretanto, compreendo que o papel de etnomusicólogos nesse intento foi fundamental, inclusive para o que reconheço ser uma ruptura paradigmática no campo da Educação musical a partir da década de 1970 (ARROYO, 2006). Finalizo, citando duas publicações com artigos de etnomusicólogos e antropólogos que marcam potencialmente essa colaboração: *Music in world cultures* (MENC, 1972) e *Becoming human through music* (MENC, 1985), ao instigar educadores musicais a uma revisão profunda de suas concepções de música, de fazer musical e musicalidade.

4. Referências bibliográficas

ARANTES, L. F. "Tem gente ali que estuda música para a vida!": um estudo de caso sobre jovens que musicam no projeto social Orquestra Jovem de Uberlândia. 244f. Dissertação (Mestrado em Artes), Instituto de Artes, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2011.

ARROYO, M. Processos cognitivos e estilos musicais: fundamentos para uma educação musical intercultural. 192f. Dissertação (Mestrado em Música), Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1991.

ARROYO, M. Representações sociais sobre práticas de ensino e aprendizagem musical: um estudo etnográfico entre congadeiros, professores e estudantes de música. 360f. Tese (Doutorado em Música), Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1999.

ARROYO, M. Rap em trânsito: culturas juvenis, pesquisa e escola. *Revista OuvirOuver*, n. 2, p. 205-209, 2006 (Resenha).BECHARA, S. R. C. C. Jovens estudantes de música na cibercultura musical: Facebook e educação musical 2.0. 161f. Dissertação (Mestrado em Música), Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2015.

CAROSO, L. Etnomusicologia no ciberespaço: processos criativos e de disseminação em videoclipes amadores. Tese (Doutorado), Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2010.

CAVICCHI, D. The Musicality of Listening. PopTalk (Experience Music Project online list). April 2003. Disponível em: <http://risd.academia.edu/DanielCavicchi/Papers>. Acesso: 5/9/2010.

CHIARINI, C. A. Educadores musicais, oficinas de música e adolescentes em cumprimento de medida socioeducativa de internação: experiência pedagógico-musical

na Fundação CASA (SP). 138f. Dissertação (Mestrado em Música), Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2017.

DENORA, T. *Music in everyday life***.** Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

ELLIOTT, D. "Socializing" Music Education. *ACT: Action, Criticism, and Theory for Music Education Eletronic Article.* New York University, v. 4, n. 6, p. 60-95, 2007. Disponível em: <http://act.maydaygroup.org/articles/Elliott6_4.pdf>. Acesso: 25/1/2018.

FEIXA, C. Generación XX: teoría sobre La juventud en la era contemporánea. *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud*, v. 4, n. 2, p. 1-18, 2006. Disponível em: <http://revistaumanizales.cinde.org.co/index.php/Revista-Latinoamericana/article/view/394/229>. Acesso: 17/7/2013.

FINNEGAN, R. Por qué estudiar la música? Reflexiones de una antropóloga desde el campo. *Revista Transcultural de Música***,** n. 6, Barcelona, 2002. Disponível em <http://www.sibetrans.com/trans/>. Acesso: 10/9/2005.

GEERTZ, C. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Guanabara/Koogan, 1989.

HENNION, A. Gustos musicales: de una sociología de la mediación a una pragmática del gusto. *Comunicar – Revista Científica de Educomunicación*, v. XVII, n. 34, p. 25-33, 2010.

HENNION, A. Pragmática do gosto. Tradução de Frederico Barros. *Desigualdades & Diversidade – Revista de Ciências Sociais da PUC-Rio*, n. 8, p. 253-277, jan./jul. 2011.

HINE, C. *Etnografía Virtual.* Tradução de Cristian P. P. Hormanzábal. Nuevas Tecnologías y Sociedad. Barcelona: Editorial UOC, 2004.

JORGENSEN, E. R. Intersecting social justices and music education. In: BENEDICT, C. et al. (Eds.). *The Oxford handbook of social justice in music education.* New York: Oxford University Press, 2015. p. 52-80.

LARROSA, J. *Linguagem e educação depois de Babel*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

LIMA, A. O. Jovens violinistas e a pragmática do gosto: a construção do gosto pela música. São Paulo. 143f. Dissertação (Mestrado em Música), Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2016.

MAGNANI, J. G. Introdução – Circuitos de jovens. In: MAGNANI, J. G. C.; SOUZA, B. M. (Orgs.). *Jovens na metrópole*: etnografias de circuitos de lazer, encontros e sociabilidades. São Paulo: Terceiro Nome, 2007. p. 15-22.

MENC – MUSIC EDUCATORS NATIONAL CONFERENCE. Music in world cultures. *Music Educators Journal*, Ann Arbor, v. 59, n. 2, oct. 1972.

MENC – MUSIC EDUCATORS NATIONAL CONFERENCE. *Becoming human through music*. Middleton: Wesleyan University, 1985.

PAARMANN, H. Jovens guitarristas, aprendizagem autodirecionada e a busca pela orientação musical. 147f. Dissertação (Mestrado em Música), Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2016.

POPOLIN, A. "Eu gosto de escutar música todo dia [...] Todo jovem gosta" – "Escutar música já faz parte da minha vida": Jovens, estuda diária de música e aprendizagem musical. 140f. Dissertação (Mestrado em Artes), Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2012.

REGUILLO, R. Navegaciones errantes: De músicas, jóvenes y redes – de Facebook a Youtube y viceversa. *Comunicación y Sociedad*, Guadalajara, n. 18, dez. 2012. Disponível em: <http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0188-252X2012000200007&lng=es&nrm=iso>. Acesso: 8/5/2013.

SMALL, C. El musicar: un ritual en el espacio social. *Revista Transcultural de Música,* Barcelona, n. 4, 1999. Disponível em: <www.sibetrans.com/trans/index.htm>. Acesso: 10/2/2009.

SONG, L.; HILL, J. R. A Conceptual Model for Understanding Self-Directed Learning in Online Environments. *Journal of Interactive Online Learning* v. 6, n. 1, p. 27-42, Spring 2007. Disponível em: <www.ncolr.org/jiol>. Acesso: 2/10/2015.

SPOSATI, A. Modelo brasileiro de proteção social não contributiva: concepções fundantes. In: SPOSATI, A. *Concepção e gestão da proteção social não contributiva no Brasil*. Brasília: MDS/Unesco, 2009. p. 13-56. Disponível em: <http://www.mds.gov.br/webarquivos/publicacao/assistencia_social/Livros/concepcao_gestao_protecaosocial.pdf>. Acesso: 5/3/2018.

STOCKFELT, O. Adequate modes of listening. In: SCHWARZ, D.; KASSABIAN, A.;

SIEGEL, L. *Keeping score:* music, disciplinarity, culture. Charlottesville: University Press of Virginia, 1997. p. 129-146.

TORRES, A. Segurança de convívio e de convivência: direito de proteção na assistência social. 256f. Tese (Doutorado em Serviço Social), PUC-SP, São Paulo, 2013.

YAMAOKA, D. M. C. Vozes no CCA: um estudo de caso da presença das práticas musicais no contexto de Política de Assistência Social na cidade de São Paulo. 148f. Dissertação (Mestrado em Música), Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2018.

Ressonâncias do “desenvolvimento”: apontamentos sobre a relação entre escuta, devastação e paisagens cambiantes em Alter do Chão, PA

Maria Fantinato Géo de Siqueira
Columbia University
mariafgeo@gmail.com

Resumo: Este texto se propõe a debater a relação entre escuta, meio ambiente e transformações urbanas em Alter do Chão, PA, como ponto de entrada para questões sonoro-políticas que atravessam territórios amazônicos hoje. Apesar de seus apenas cerca de sete mil habitantes, Alter do Chão reverbera sonoridades advindas tanto do turismo e sua intensificação na última década como da expansão da fronteira agrícola da soja no planalto santareno nos últimos vinte anos. Ancorando-se em trabalho de campo em andamento e em trabalhos etnomusicológicos que abordam a escuta como o que tensiona separações estanques entre corpo/mundo e entre natureza/cultura, o texto aponta para como o “desenvolvimento” urbano da vila e o “desenvolvimento” econômico do seu entorno deformam e apagam corpos-mundos sonoros e como a temática do “meio ambiente” pode ser mobilizada de modos contrastantes e contraditórios diante dessas transformações.

Palavras-chave: Escuta. Meio Ambiente. Acustemologia.

Resonances of “development”: notes on the relationship between listening, devastation and changing landscapes in Alter do Chão, PA

Abstract:
This paper explores the relationship between listening, the environment and urban transformations of Alter do Chão, PA, as an entry point into sonorous-political issues that affect Amazonian territories today. Despite its small population of around seven thousand inhabitants, Alter do Chão is a village where sounds resulting both from the intensification of tourism in the last decades and the last two decades of expansion of the agricultural frontier in the Santareno plateau resonate. The ideas developed in this paper are anchored in ongoing fieldwork and ethnomusicological works that approach listening as a category that challenges clear cut separations between body/world nature/culture. In dialogue with these readings, the paper presents reflections regarding how the "development" of Alter do Chão and the economic "development" of its surroundings deform and erase existing sonorous bodies-worlds, and how the theme of the "environment" may be mobilized in contrasting and contradictory ways in face of such transformations.

Keywords: Listening. Environment. Acoustemology.

1. Introdução

Neste texto partilho algumas reflexões e perguntas fruto de experiência de campo em Alter do Chão, um dos distritos administrativos do município de Santarém-PA, e vila internacionalmente conhecida pelas suas praias de água doce formadas na época de seca do rio Tapajós. Cheguei a Alter do Chão no início de setembro de 2018 com o objetivo de atentar para a intensificação de fluxos sonoros e o embate entre diferentes volumes musicais (amplificados em objetos como caixas de som de diversos tamanhos e potências) durante a festa do Çairé, que todo ano atrai milhares de turistas para o local. Durante o tempo que passei em Alter do Chão, todavia, dei-me conta de que a violência, a especulação e interesses diversos que atravessam a região de Santarém

reverberam sonoramente em Alter do Chão num dia a dia para além da festa. Apesar de contar com um pouco menos de sete mil habitantes, Alter do Chão é lugar de passagem de diversas pessoas e interesses, e ali reverberam sonoridades advindas tanto do turismo e sua intensificação na última década, como da expansão da fronteira agrícola da soja nos municípios do planalto santareno nos últimos vinte anos. Duas questões relacionadas motivam as ponderações apresentadas abaixo, a serem aprofundadas em trabalho futuro: 1) Como os fluxos atrelados ao turismo, agronegócio e uma concepção particular de "desenvolvimento" reverberam em sonoridades de Alter do Chão?; 2) Como abordar essas sonoridades a partir da escuta, levando em conta a multiplicidade de "perspectivas do habitar" (INGOLD, 2000) a vila que coexistem em Alter do Chão hoje?

2. Lá no canto onde eu moro tinha um igarapé

"Lá no canto onde eu moro tinha um igarapé / Lá no canto onde eu moro tinha um igarapé / Prefeitura concretou e agora quer ter o çairé". Assim cantou uma jovem de cerca de 30 anos durante a "desfeiteira", tradição de colocar versos de improviso em estilo de desafio que já se tornou uma das marcas do encerramento da festa do Çairé (GONÇALVES DE CARVALHO, 2016). Conversei com uma conhecida na vila que morava com a moça que cantou o verso acima. Ela me explicou: "Estamos indignadas. De um dia para o outro a prefeitura concretou um igarapé que passava do lado da nossa casa aqui em Alter. Antes, quando eu estava chegando em casa, podia escutar o barulho do rio de longe... agora já não o escuto mais".

Existe atualmente em Alter do Chão um intenso debate sobre a questão do "desenvolvimento" urbano da vila. A mais recente polêmica em torno do tema da construção imobiliária se deu por conta do PL 1.621/2017, que tramitou na câmara dos vereadores sem consulta prévia da sociedade. O PL visava flexibilizar a regulamentação do solo urbano, reduzindo a proteção aos mananciais hídricos e liberando empreiteiras para construir prédios na orla do Tapajós e do Lago Verde. Hoje em dia, Alter do Chão é uma vila em obras. Além da rede de pousadas, hotéis e redários que se expandiu radicalmente nos últimos dez anos, há também novas casas em processo de construção. E enquanto a vila cresce, ainda carecendo de infraestrutura de saneamento que acompanhe esse crescimento, os menos abastados moradores antigos e nativos da região são afastados da proximidade da água e empurrados do centro para a periferia. Ao caminhar por ruas do centro, mas também de áreas mais afastadas, com frequência esbarrava em terrenos com propriedades novas em obras, e acostumei-me com

os sons de furadeiras, martelos, serras, e motos transportando estruturas de metal que rompiam as zonas de calmaria e silêncio da vila. Como pude escutar durante minha estadia e também confirmei por depoimentos de habitantes locais, as casas mais chiques normalmente são usadas por moradores de fim de semana. Estes vêm de Santarém, do Mato Grosso, ou são grupos que as alugam para temporadas. Dessas casas é comum soar um repertório variado de músicas nos fins de semana e feriados, com preponderância dos hits sertanejos, mas, sobretudo, independentemente do gênero musical, músicas marcadas pelo alto volume que com frequência incomoda vizinhos que habitam a vila durante a semana toda.

Em texto de 2014, o etnomusicólogo Allan Oliveira faz sábias ponderações sobre a relação entre o crescimento da música sertaneja como centro aglomerador de hibridismos musicais no Brasil recente e processos sociais e econômicos das últimas décadas. O autor analisa a canção "Ai se eu te pego", na versão de Michel Teló, e sugere que a musicalidade desta "denota a paisagem sonora hegemônica em todo o Centro-Sul brasileiro, com extensões para o Nordeste e a região Norte", paisagem esta que "aparece como o fundo musical da expansão do agronegócio no Brasil, centrado, sobretudo, no cultivo de soja" (OLIVEIRA, 2014, p. 8). Como o autor também afirma, não é novidade notar que o terreno da música popular é marcado por trânsitos e trocas intensas, tal qual ocorre na confluência de interiores que molda o sertanejo que prepondera no Brasil, "caracterizado por uma confluência de tradições musicais sertanejas, gauchescas e nordestinas" (ibidem).

As forças econômicas impactam a formação de sonoridades pelos fluxos populacionais que promovem e pelas sonoridades que viajam com esses fluxos. Todavia, como o exemplo com o qual iniciei esta seção demonstra, isso não se dá somente pela via dos contatos entre diferentes musicalidades regionais, mas também pela maneira como a chegada de máquinas, carros, estradas, e os interesses de construtoras e do mercado imobiliário soterram, deslocam, extraem e deformam os espaços. Em nome do "desenvolvimento" de Alter do Chão, uma rua foi ampliada soterrando um igarapé. Por mais que ainda não saibamos mais sobre os impactos que essa massa de concreto gerou no rio em si, sabemos que esse soterramento apagou a possibilidade das moradoras de uma casa próxima ao igarapé o escutarem. Esses apagamentos, todavia, não podem ser pensados de modo isolado de escutas. Nessa vila por onde passam, ficam e se enraízam pessoas com perfis sociais e histórias de relação com o próprio território que são tão distintas (povos indígenas, comunitários nativos, turistas brasileiros e estrangeiros, brasileiros de classe média de diversas regiões do Brasil buscando um ritmo de vida mais calmo, ativistas, indigenistas, professores universitários, entre outros) há também que se levar em conta que uma multiplicidade de maneiras de

escutar coexistem e se chocam. Trago abaixo uma vinheta etnográfica para exemplificar esse ponto.

3. Fluxos, raízes e escutas

> Esta noite passei na casa da mãe de Maria, local onde ela nasceu e cresceu, e conversamos informalmente sobre a vila e seu passado. Uma mulher perto dos 60 anos, Maria me contou que décadas atrás, na época de sua infância, "a vila acabava aqui na rua na nossa casa, onde estamos agora. O resto, daqui para trás, era mato". Ela também me contou que hoje em Alter do Chão escuta muito passarinho aqui na casa de sua mãe. "Acho que é por causa do desmatamento que eles vêm para cá", disse. Antes, quando aqui era o limite da vila, tinha passarinho perto, mas depois a vila foi crescendo e eles se afastaram. Agora parece que eles estão vindo de novo, mas por um novo motivo: desmataram outras áreas ao redor. Impressionada com seu comentário, eu disse para Maria que a minha experiência de chegar aqui e escutar pássaros foi bem diferente da dela. Vinda do Rio de Janeiro, eu senti-me próxima da natureza ao notar o som de pássaros ao meu redor ao longo do dia: "Que bonito ouvir esses pássaros ao longo do dia", pensei (Caderno de campo, set. 18).

A escuta, afirma David Novak (2008), é uma relação histórica de trocas. E modos de escutar carregam consigo histórias de relação com os lugares pelos quais as entidades produtoras de som passam. Enquanto há, na escuta de Maria, uma percepção clara de deslocamento dos pássaros pela região de Alter do Chão, na minha preponderava uma visão idealizada dessas mesmas sonoridades, justificada pelo meu deslocamento – vim de uma cidade grande onde moldei grande parte de minhas escutas. Fluxos sonoros mobilizam histórias de escuta e assim também de conhecimento. Baseado em sua pesquisa com os Bosavi, em Papua Nova Guiné, Steven Feld cunhou o termo "acustemologia," que combina os termos acústica e epistemologia, para enfatizar como o "soar" é simultaneamente social e material. Escutas são sempre moldadas por histórias de escuta que são relacionais, contingentes e centrais como modos de dar sentido a experiências de mundo (1996; 2015) Nesse sentido, as diferenças entre o que o canto dos passarinhos pode indicar para diferentes ouvintes não são meramente diferenças de opinião, tampouco diferenças entre opiniões de "igual validade". Essas escutas distintas são também moldadas por histórias de chegada neste lugar, relações distintas com este lugar e seus pássaros. São escutas que sabem de coisas diferentes.

Os sentidos produzem lugares, e os lugares produzem sentido, deste modo, não existe uma "paisagem" separada da agência e da percepção (FELD 1996; 2015): a formação de ambos está sempre em relação. A acustemologia leva em conta "a presença e consciência sonora como forças potentes que moldam como as pessoas criam sentido

nas experiências" (1996, p. 97). Com o som dos pássaros eu sabia de uma sonoridade pacífica da natureza de Alter do Chão enquanto Maria sabia do desmatamento na região. Todavia, se não há paisagem fora de percepção existem ainda assim materialidades sonoras bem concretas que estão sendo extintas, soterradas e drasticamente reorganizadas na vila de Alter do Chão, e sobretudo na região do planalto santareno em sua proximidade. Nesse sentido, há contraste entre diferentes escutas, há diferentes histórias que elas contam, mas há também a necessidade de reconhecer algo concreto e comum que as atravessa. O que seria esse comum? Se não cabe falar dessa paisagem sonora que muda como algo isolado da escuta dos entes – humanos e não humanos – que habitam ou passam por espaços onde os sons soam, vale ainda assim perguntar que tipo de escutas-mundo coexistem, se chocam, dão sentido sonoro e refletem sobre o movimento rumo ao chamado "desenvolvimento" em Alter do Chão e seus arredores. Seria possível gerar um arquivo dessas múltiplas escutas das transformações e, sobretudo, dos apagamentos sonoros?

4. Das ironias do que o desmatamento protege

> Carlos estava usando uma camisa da campanha contra poluição sonora aqui em Alter do Chão, e atrás vi que havia uma grande logo da Cargill. Comentei com ele que era uma grande contradição a Cargill patrocinar uma campanha contra poluição sonora. Ele, de modo enfático, disse, "e bota contradição nisso". Ele me contou que trabalhou por cinco anos na Cargill em Santarém como segurança, e que o barulho do processo dos grãos caindo de um lugar para o outro era insuportável. Usava um protetor auricular quando ia para perto das máquinas, mas ele não resolvia o problema (Caderno de campo, set. 18).

Meu comentário a Carlos vinha da constatação de que a trading de grãos norte-americana, cujo terminal graneleiro havia sido erguido em cima de um sítio arqueológico, concretado nascentes de rio, além de suprimido uma praia que era antes ponto de encontro de Santarém – a praia de Vera Paz –, ousava associar-se a um discurso contra um tipo de "poluição". Carlos, todavia, revelou outro aspecto dessa contradição: que uma empresa produtora de ruídos agressivos no dia a dia de seu funcionamento associava-se a uma campanha contra a produção de ruídos em uma zona fora de suas portas.

A viagem de sonoridades e as dinâmicas de suas amplificações sonoras dependem da infraestrutura de comunicação entre lugares – energia elétrica, fios, rios, assim como estradas, tal qual a BR-163 que traz trabalhadores da soja para passar o fim de semana em Alter do Chão. As dinâmicas de amplificação sonora, todavia, também

estão passíveis de regulações por leis e fiscalizações que seletivamente limitam volumes sonoros sob o argumento da poluição. Como apontou Ana Ochoa Gautier (2014), a escuta opera na fabricação de limites entre o dado e o fabricado, o natural e o cultural. A mobilização do discurso ambiental-sonoro está sempre pautada numa lógica de organização do mundo que configura os valores das vidas e entidades que são tidas como partes mais ou menos valorosas no denominado "ambiente". A ironia da logo da Cargill na camiseta desse atual morador de Alter do Chão, local onde a empresa patrocinou uma campanha contra a poluição sonora, é um indício de tal tipo de organização. Aqui caberia perguntar por que, por exemplo, os carros com grandes caixas de som que chegam à orla de Alter do Chão, aos quais em grande parte se dirige tal campanha, são percebidos como uma ameaça maior ao ambiente do que os sons emitidos pelo próprio processo de exportação da soja da Cargill em Santarém. A questão aqui vai para além de um debate sobre decibéis. A questão aqui é também, por exemplo, o deslocamento do problema do ruído e do excesso sonoro (os volumes que incomodam) para fora da esfera do trabalho cotidiano, e para o domínio do lazer.

Como busquei apontar nas seções anteriores, isso que se soterra, afasta e reorganiza não são somente sonoridades, mas corpos sonoros materiais, tais quais rios, pássaros e caixas de som. Volto a citar Ochoa Gautier (2014), que ressalta a dimensão ontológica da escuta ao atentar para como, no século XIX, a escuta de diferentes sons considerados "vozes" moldou ideias de natureza e cultura articuladas a ideias de pessoa e alteridade – ideias centrais para a definição do popular na América Latina. Talvez pensando a partir da Amazônia brasileira, e mais especificamente as histórias de monocultura, turismo, especulação e disputa territorial que acontecem na região de Santarém e seu cartão de visitas Alter do Chão, encontremos algumas pistas para pensar o conflituoso e nebuloso presente sonoro no país de modo mais amplo. Talvez isso nos ajude a acessar alguns dos dados sensoriais que configuram não a verdade ou a mentira do presente (ambos domínios em crise nos dias dos "fatos alternativos"), mas aquilo que pessoas com enraizamentos distintos em um lugar atravessado por muitos fluxos e violências se permitem acreditar sobre o que são os dados e os fabricados – as naturezas e as culturas – de hoje. Quiçá assim poderíamos também teorizar um popular sonoro-musical do Brasil de hoje pensado a partir da Amazônia, desafiando a centralidade epistemológica do eixo urbano do Sudeste na narrativa musical-popular brasileira – que delimitou categorias acadêmicas usadas até hoje.

5. Referências bibliográficas

FELD, S. Waterfalls of song: an acoustemology of place resounding in Bosavi, Papua New Guinea. *Senses of Place*. School of American Research Press, 1996.

FELD, S. Acoustemology. In: NOVAK, D.; SAKAKEENY, M. (Eds.). *Keywords in sound*. Durham and London: Duke University Press, 2015.

GONÇALVES DE CARVALHO, L. (Coord.). *Festa do Çairé de Alter do Chão*. Santarém: UFOPA, 2016.

INGOLD, T. *The perception of the environment: essays in livelihood, dwelling and skill.* Londres/Nova York: Routledge, 2000.

NOVAK, D. 2·5×6 meters of space: Japanese music coffeehouses and experimental practices of listening. *Popular Music*, v. 27, n. 1, p. 15-34, 2008.

OCHOA GAUTIER, A. M. *Aurality*: listening and knowledge in nineteenth century Colombia. Durham: Duke University Press, 2014.

OLIVEIRA, A. Monsanto's Sounds: Michel Teló e as novas dinâmicas e representações da música brasileira. XI IASPM-AL, Salvador, out. 2014.

A aprendizagem da performance na canção popular brasileira: um estudo de caso sobre Rosa Passos

Maria Gabriella Cavalcanti Villar
Universidade Federal da Paraíba
mgabivillar@gmail.com

Adriana Fernandes
Universidade Federal da Paraíba
fernandesufpb@gmail.com

Resumo: este trabalho é um recorte de uma pesquisa de mestrado em andamento em etnomusicologia. Aqui investigamos o processo de aprendizagem musical de rosa passos, da infância até o início da sua carreira correlacionado à transmissão oral e aural. A base teórica apoia-se em ulhôa, blacking, lacorte dentre outros. Os resultados parciais são relativos aos depoimentos de rosa passos em diálogo com as pesquisas sobre o aprendizado do músico popular que ocorre na prática e através de uma escuta atenta.

Palavras-chave: Etnomusicologia. Educação musical. Transmissão oral. Transmissão aural. Prática.

Abstract: this work is a piece of an ongoing master's research in the field of ethnomusicology. It investigates the musical learning process of rosa passos, from childhood to the beginning of her career, based in oral and aural transmission. The theoretical foundation is based on the works of ulhôa, blacking, lacorte, among others. The partial conclusions presented here are based on rosa passos' interviews in dialogue with investigations about the learning processes of popular musicians that occur in practice under attentive listening.

Keywords: Ethnomusicology. Music education. Oral transmission. Aural transmission. practice.

O desenvolvimento da aprendizagem musical de Rosa Passos

Rosa Maria Farias Passos, mais conhecida como Rosa Passos, nasceu em Salvador, Bahia, em 13 de abril de 1952 e mudou-se para Brasília quando casou-se com Paulo Sérgio Oliveira Passos na década de 1970, onde reside até hoje. Rosa, caçula de cinco irmãos, foi a única da família que enveredou profissionalmente pela música. Seu pai entendia a música como meio de educação e incentivava seus filhos a estudá-la. Rosa Passos começa muito cedo na música, com três anos de idade, com aulas de teoria musical e piano e, por volta dos cinco anos de idade, se formou em teoria infantil com nota dez, no curso de música da Escola Santa Cecília em Salvador, Bahia.

A partir daí, não seguiu mais o ensino formal de música.

Mais tarde, aos 11 anos, sua irmã apresentou-lhe um compacto duplo de João Gilberto interpretando as músicas do filme Orfeu do Carnaval (Odeon) e ela ficou encantada com João Gilberto. Nessa época, seu pai lhe deu um violão pequeno e Rosa

começou então a aprender o instrumento sem o auxílio de um professor, segundo ela, apenas ouvindo João Gilberto tocar. Seu padrinho ainda tentou lhe dar aulas de violão com partituras, mas percebeu que não era o melhor caminho para sua afilhada, que o melhor era deixá-la livre para aprender sozinha, como autodidata (PASSOS, entrevista informal n. 14, 2018). Nas diversas conversas que uma das pesquisadoras teve a oportunidade de ter com a intérprete, ela comentou que aprendeu muito com João Gilberto. Chegou a "tirar de ouvido" todos os discos do intérprete bossa-novista. Dissecou sua obra, sua forma de tocar o violão, seu balanço (batida), seu canto, sua forma de entonação e enunciação. Aprendeu como dividir ritmicamente, tanto o fraseado rítmico para voz cantada quanto a divisão para o violão, seus ataques, deslocamentos, acentuações; dinâmica na música, os momentos de respirar na condução de uma frase musical, o cantar baixinho, suave, a ter sua própria assinatura (personalidade) como intérprete, como também aprendeu a preservar o silêncio em sua música. João Gilberto é, para Rosa Passos, seu mestre, seu guru. Porém, outras influências permearam o caminho musical de Rosa Passos. Outra grande paixão e influência na sua adolescência foi o jazzista Johnny Mathis, por sua forma de cantar, respiração e dicção. "Eu tive uma influência muito grande também no canto de Johnny Mathis. Da delicadeza, do cuidado com a respiração, eu ouvi muito na minha adolescência, era viciada em João Gilberto e Johnny Mathis" (PASSOS, Rosa, entrevista informal n. 4, 2017). Outros cantores jazzistas citados pela musicista foram Johnny Hartman, contemplando uma outra entonação vocal, e Nat King Cole. Conta que, desde criança, seu pai colocava para tocar em sua casa as orquestras de jazz norte-americanas, assim como as grandes divas do jazz, como ela mesma faz referência a Ella Fitzgerald, Carmem McRae, Shirley Horn, Billie Holiday, Nina Simone, Sarah Vaughan, Etta James, Diane Schuur, Dinah Washington, Betty Carter, Nancy Wilson e Julie London, com as quais teria aprendido sobre respiração/expiração silenciosa, postura intimista, uso de variados timbres, articulação rítmica, mudanças melódicas/intervalares e *scats singing/bebops*[1], isto de uma forma geral, atentando para as particularidades de cada uma delas. Ainda cita Bill Evans, Oscar Peterson e Kenny Baron como os pianistas que também influenciaram sua performance musical, por acreditar que o piano é um instrumento muito próximo à voz e por perceber neles uma grande capacidade de improvisação melódica ao piano, trazendo-lhe assim uma gama de possibilidades de fraseados melódicos diversos que poderiam ser adaptados à voz. Voltando à música brasileira, e as influências que teria sofrido, ela cita: "Elizeth Cardoso, com seus 'erres' e 'esses' enfatizados, mas sem pedantismo, Dalva de Oliveira,

Maysa, Elis Regina e Clara Nunes" (PASSOS, entrevista informal n. 7, 2017). Como compositora, suas influências são: Ary Barroso, Dorival Caymmi, Tom Jobim, Edu Lobo, João Bosco, Chico Buarque, Gilberto Gil e Djavan.

Em uma das várias entrevistas dadas para esta pesquisa, Rosa contou como foi aprender a fazer música, tocar seu violão, cantar e compor a partir de todas essas influências, da sua prática musical e de como desenvolveu sua personalidade interpretativa. Intitulando-se autodidata[2], diz que seu processo de aprendizagem e construção de sua interpretação deu-se de maneira consciente, no que tange aos aspectos musicais como levada do violão, aprendizagem de acordes, melodia, ritmo, por ser uma pessoa dedicada, estudiosa, rígida consigo mesma e querer sempre fazer seu melhor, perfeccionista, cuidadosa, e de uma escuta atenta (todos estes adjetivos dados por ela mesma). Mas, no momento do fazer, da prática, da criação, ela conta também com sua intuição. Neste caso, estamos nos referindo aos arranjos, *scats* e até mesmo suas composições, como melodista que é. Ao mesmo tempo que se considera bastante estudiosa com a música, mantendo um constante contato com a escuta e o fazer musical, mesmo em épocas que está distante dos palcos ou estúdios de gravação, também enaltece o seu lado intuitivo com a música, pelo fato de ter escolhido seguir seu caminho sozinha no aprendizado musical, como diz. E a esse lado intuitivo ela chama de "música do coração". Mas diz que só se faz a música do coração se tiver responsabilidade, dedicação, estudo e uma grande entrega à música. Foi na observação do todo e dos detalhes que Rosa Passos construiu seu aprendizado, exercitando em seu dia a dia o que escutava em tantos discos por ela selecionados.

> Comecei pelo instrumento, tirando de ouvido os discos do João Gilberto, mas ia pelo meu caminho, não eram os mesmos acordes do João. João me ensinou duas músicas por telefone, *Eu e meu coração* e *Não sei o que acontece*. A compositora surgiu quando conheci os letristas, Fernando de Oliveira e Walmir Palma. Tinha 18 anos. A noite foi minha descoberta como cantora (PASSOS, entrevista informal n. 15, 2018).

Foi a prática de cantar na noite a sua grande escola, como ela própria enfatiza em uma de suas entrevistas para uma das pesquisadoras. Começou em 1982 cantando com um engenheiro civil e guitarrista chamado Miranda, numa casa em que funcionava um restaurante embaixo e um *pub* em cima (só para ouvir música), de angolanos, chamada Amigos, em Brasília. Em 1986 passou a cantar no bar Degraus, onde conheceu

o violonista e guitarrista Lula Galvão, o baixista Jorge Helder, o pianista Toni Yocatan e o baterista Erivelton Silva, e depois os baixistas Alfredo Paixão e Gil.

> [...] era só uma vez na semana. Só que eu fiz tanto sucesso para as pessoas dançarem que aí eu fui ficando [...] e ali pra mim foi a grande escola de cantar para as pessoas dançarem. Eu escolhia o repertório, começava com a bossa nova, depois os boleros, os sambas, depois as canções mais lentas no final da noite. Eu comecei lá numa quinta de nove à meia-noite, depois eu fui fazendo tanto sucesso com os meninos, que eu fiquei quinta, sexta e sábado de nove às três da manhã para as pessoas dançarem que era um sucesso absoluto. Às vezes ninguém dançava, ficava só me ouvindo cantar. Era quase como um show. Daí que eu comecei a ter fãs [...] depois eu saí de lá, fiz com Lula uma casa chamada Mistura Fina, nesse período que foi até 88, 89, eu acho, que fazia eu e Lula, guitarra e voz e a gente fazia quase tudo em *ad libitum*, eu era a cobaia de Lula de acordes, era uma delícia, por isso criou essa afinidade muito grande entre nós dois desde daí (PASSOS, entrevista n. 57, 2018).



Rosa Passos e Lula Galvão no início da parceria, 1986 (imagem cedida por Rosa Passos).

"Uma mistura da música improvisada com a música brasileira" (GALVÃO, entrevista 26 dez. 2017). A partir de então, construiu-se uma grande parceria musical que se estende por quase quarenta anos. Lula Galvão tornou-se seu principal arranjador e parceiro em seus arranjos criados a voz e violão, contando com uma liberdade criativa e respeitosa, um casamento musical, como ela carinhosamente descreve. Em meio à rotina de shows, Rosa Passos se reunia com seu então baterista, Erivelton Silva, em sua casa, tocando, cantando, criando arranjos, improvisando, ouvindo muita música. Segundo ela, o arranjo vocal de *Samba da minha terra* (Dorival Caymmi) que gravou para o disco Rosa canta Caymmi (2000), surgiu de um desses encontros musicais e tantos outros arranjos de canções de sua autoria, também gravadas em alguns de seus discos. Jorge

Helder contou que ela costumava tocar violão para eles em sua casa, tocava uns sambas rápidos com eles e se ouvia também muito jazz. Esse momento da noite veio depois de ter gravado seu primeiro LP, Recriação (1979). Ela conta que naquela época era a discoteca que a mídia divulgava e incentivava e não tinha vez para seu disco de canções próprias que contemplava outro estilo bem distante do que estava em voga, por isso foi cantar na noite. Rosa afirma que esse disco imprimiu seu lado compositora e violonista também, já que gravou em todas as faixas com seu violão. A intérprete vocal veio nascer, de fato, com a experiência da noite, assim como "abriu sua cabeça" como compositora (PASSOS, entrevista n. 60, 2018). Rosa comenta que, na fase do Recriação, ela achava suas composições complicadas, rebuscadas e depois que passou a cantar o repertório de grandes nomes da música brasileira, como Edu Lobo, Chico Buarque, Djavan, Gilberto Gil, João Bosco, Caetano Veloso, Tom Jobim, Dorival Caymmi, Ary Barroso, percebeu que poderia seguir uma linha de qualidade musical em suas composições

> não simplesmente sofisticada, mas sofisticadamente simples. Manter meu nível de compositora, mas uma compositora para o mundo. Uma compositora universal, que as pessoas, qualquer uma que quisesse cantar minhas músicas, tivesse a facilidade de cantar. Então eu fui por essa linha, foi exatamente quando eu fui gravar o Festa (1993), nesse período que estava numa fase de muita produção como compositora e foi por causa dessa observação que fui compondo nessa linha sofisticadamente simples, daí nasceu *Dunas*, *Juras*, *Festa*, *Salada Tropical*, uma série de músicas do Festa e do Pano pra Manga (1996), apesar de *Verão* e *Chuva de Verão* serem mais sofisticadas, considero como irmãs, mas são agradáveis, assim como *Esmeraldas* e outras, que eu peguei uma linha daí, a partir daí foi que eu senti a compositora crescendo, amadurecendo e fazendo um trabalho de melodia e harmonia sofisticadamente simples, fáceis das pessoas assimilarem, querendo cantar. Tanto é que você vê o resultado de *Dunas* e *Juras*, que são músicas muito cantadas, gravadas e outras. Então foi por isso, a minha observação na noite me deu esse *insight* de compor na linha do repertório que cantava naquele período, de alta qualidade, mas sofisticadamente simples (PASSOS, entrevista n. 60, 2018).

Assim Rosa Passos iniciou sua carreira, com um disco autoral gravado, cantando na noite, onde construiu importantes parcerias musicais e grandes amizades, algumas destas que seguiriam com ela nessa empreitada musical.

Diante desse panorama de seu desenvolvimento musical, desde sua infância a esse início de carreira, nota-se a presença de um aprendizado musical com base no processo imitativo, na oralidade, na transmissão aural, observação e percepção dos elementos musicais a partir da escuta e da própria prática profissional que convergiu para sua construção como violonista, compositora e intérprete vocal. Esse tipo de aprendizado, entendido por ela como autodidatismo, veio através de um estudo não formal e sem a busca por um conteúdo teórico-musical. Na perspectiva etnomusicológica

de Blacking (2007), "a essência do fazer e da compreensão musical são os atos humanos de produzir sentido com os símbolos musicais através da composição, da performance e da audição" (BLACKING, 2007, p. 205). Esses símbolos musicais podem estar na forma escrita, de notação musical ou no fazer musical e escuta, seja por meio da performance ao vivo ou através do fonograma. Com o avanço tecnológico, as performances musicais puderam se compactar em arquivo de áudio e, posteriormente, em audiovisual. E, permeando essa construção musical de Rosa, está a transmissão oral e aural. Oral porque se dá na prática, no aprender vendo/ouvindo o outro fazer e tentar fazer junto e ou alternado. A transmissão aural "tem a ver com a escuta do som [...], com a performance 'ao vivo', mas principalmente, depois do advento da tecnologia de gravação musical, mesmo no caso da chamada música de concerto, com a escuta de gravações" (ULHÔA, 2008, p. 251). Foi através dessa escuta de fonogramas que Rosa Passos deu início à construção da sua performance musical e continuou nela até hoje. A prática foi acontecendo em paralelo, inicialmente mais imitativa e, depois, veio a contribuir com o amadurecimento da sua personalidade como intérprete e compositora. Observem que em determinado momento de configuração desse perfil autoral houve uma preocupação com o público, com a transmissão – que suas melodias, suas músicas fossem facilmente apreendidas por quem quisesse enveredar por elas. Acreditamos que essa preocupação está diretamente ligada à sua experiência como aprendiz que se utilizou dos fonogramas e da escuta atenta para se formar musicalmente.

Fazendo uma correlação dessa aprendizagem com a educação musical, a aprendizagem do músico popular segundo Lacorte (2006), Machado (2007), Piccolo (2006), Latorre (2002) e Queiroz (2009), comumente acontece na prática musical em si, seja a partir do seio familiar, entre amigos, até chegar à vivência profissional da música. Em geral, dá-se pelo processo imitativo a partir da escuta. Lacorte (2006) cita Green (2000) para elencar três formas de escuta: escuta intencional (*purposive listening*), escuta atenta (*attentive listening*) e a escuta distraída (*distracted listening*). Estas estão diretamente ligadas à aprendizagem do músico popular que resulta em sua prática. A escuta intencional se refere àquela que tem por objetivo a apreensão dos elementos musicais para executá-los de forma consciente. Esse estado consciente não significa que o músico detenha também o conhecimento teórico, mas que saiba tocar/cantar com habilidade técnica de forma satisfatória, de maneira que a música será reconhecida e "agrade" aos seus ouvidos, que faça sentido para quem toca/canta. A escuta atenta é bem próxima à intencional, pois envolve uma atenção concentrada, porém sem a intenção da

aprendizagem. E a escuta distraída é aquela voltada à diversão, ao entretenimento. O fato é que, no momento da audição de uma música, a relação entre esses tipos de escuta pode ser borrada, o ouvinte pode transitar entre elas sem que perceba. Lacorte (2006) diz que "a aprendizagem do músico popular envolve uma complexidade de atos mentais ainda pouco explorados e compreendidos no processo de ensino-aprendizagem da música" (LACORTE, 2006, p. 24). Nesta pesquisa que está em andamento, essa afirmação se coaduna com os dados que já foram colhidos. O processo de aprendizagem de Rosa Passos está dentro dessa perspectiva dos autores aqui postos, porém, há ainda outras questões que fazem parte do seu aprendizado musical e da sua prática que fogem aos conhecimentos científicos já apontados pela área. Mas, para esta proposta de apresentação, vamos nos ater às relações que podemos observar a partir das informações colhidas em campo e às proposições dos autores mencionados sobre o aprendizado de música popular.

O que chama a atenção neste breve relato sobre a construção do saber musical de Rosa Passos, cantora, intérprete, compositora e improvisadora que vive no nosso tempo e faz sucesso internacional, é que ela recorre a um aprendizado prático, aural e oral, onde a grande variável é ela mesma, ou seja, a medida de limites é a medida que ela estipular para si mesma; ela é, ao mesmo tempo, sua professora e sua aluna. Mas, mesmo vivendo num grande centro como Brasília, que tem cursos formais de música, Rosa Passos segue usando uma metodologia de aprendizagem baseada na prática e sustentada pela persistência e perseverança dela em um estudo cotidiano, disciplinado, rigoroso, que se utiliza das gravações, e não apenas gravações de voz e violão, mas as gravações com as quais ela se identifica de alguma forma e aproveita para trazer para o seu fazer criativo. Portanto, em pleno século XXI, quando temos um grande aparato tecnológico para nos auxiliar em vários aspectos da vida, ainda é possível lançar mão de velhas metodologias baseadas na experiência, na experimentação e na prática disciplinada do fazer musical que apresenta resultados de sucesso na formação de uma musicista, improvisadora, compositora, intérprete.

Referências Bibliográficas

BLACKING, J. Música, cultura e experiência. Tradução de André-Kees de Moraes Schouten. *Cadernos de Campo*, São Paulo, n. 16, p. 1-304, 2007.

CORRÊA, M. K. Violão sem professor: um estudo sobre processos de autoaprendizagem com adolescentes. Dissertação (Mestrado), Programa de Pós-graduação em Música, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2000.

GALVÃO, L. Entrevista por telefone, 50' em 26 dez. 2017.

LACORTE, S. Aprendizagem do músico popular: um processo de percepção através dos sentidos? Dissertação (Mestrado em Educação), Brasília, 2006.

LATORRE, M. C. R. C. A estética vocal no canto popular do Brasil: uma perspectiva histórica da performance de nossos intérpretes e da escuta contemporânea, e suas repercussões pedagógicas. Dissertação (Mestrado), Instituto de Artes da UNESP, São Paulo, 2002.

MACHADO, R. A voz na vanguarda paulista. Estética vocal e produção independente. Estudo específico sobre a regravação da canção "Sua estupidez" (Roberto Carlos e Erasmo Carlos) pela cantora Ná Ozzetti. Dissertação (Mestrado em Música), Unicamp, Campinas, 2007.

MACHADO, R. Da intenção ao gesto interpretativo: análise semiótica do canto popular brasileiro. Tese (Doutorado em Linguística), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

PASSOS, R. *Recriação*. São Paulo: Chantecler, 1979. LP.

PASSOS, R. *Rosa canta Caymmi*. Rio de Janeiro: Lumiar Discos, 2000. CD. Faixa 12.

PASSOS, R. Entrevistador: Sergio Mielniczenko. Los Angeles, 2003. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=_Y1dGYfxDLQ&t=370s>. Acesso: 20/3/2017.

PASSOS, R. Entrevista à *Revista Época*, 2006. Disponível em: <http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,EDG75108-5856,00 JOAO+DIFERENTE.html>. Acesso: 25/10/2018.

PASSOS, R. Entrevista ao *Blog das meninas*. Entrevistadora: Karine Oliveira, 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ff0EKu-r2WA&t=5s>. Acesso: 20/3/2017.

PASSOS, R. Entrevistas gravadas (65): 9 nov. 2017 a 11 fev. 2019.

PASSOS, R. Entrevistas informais por telefone e conversas pessoalmente (10): 9 nov. 2017 a 3 fev. 2019.

PASSOS, R. *Discografia.* Disponível em: <https://www.rosapassos.com.br/albums>. Acesso: 20/3/2017.

PASSOS, R. Entrevista à *TV Brasil*, Programa 3 a 1. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=scYZT6lYU8w&t=302s>. Acesso: 20/3/2017.

PICCOLO, A. N. O Canto Popular Brasileiro: uma análise acústica e interpretativa. Dissertação (Mestrado em Música), Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

QUEIROZ, A. A. Canto popular: pensamentos e procedimentos de ensino na Unicamp. Dissertação (Mestrado em Música), Campinas, 2009.

ULHÔA, M. Perdão Emília! Transmissão oral e aural na canção popular. In: MATOS, C. N.; TRAVASSOS, E.; MEDEIROS, F. T. (Orgs.). *Palavra cantada*: ensaios sobre poesia, música e voz. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.

Notas

[1] *Scats singing* e *bebops* são duas possibilidades de se nomear um procedimento geralmente improvisado sobre sílabas realizado pela voz de um cantor ou cantora.

[2] Há várias expressões que são utilizadas para definir as formas de aprendizagem de indivíduos que escolhem o que querem aprender, sem formalizarem aulas, e que para isso dedicam parte do seu tempo livre, ou seja, indivíduos que estabelecem o campo, a área em que intentam aprender. Muitas dessas expressões se confundem: autodidaxia, autodidata, autoaprendizagem, ou aprender sozinho. Enfim, há uma série de conceitos que tentam explicar os processos de aprendizagem relativos à autoformação (CORRÊA, 2000, p. 15).

Soando e resistindo nos cantos da cidade de São Paulo: o musicar migrante latino-americano

Mariana Santos Teófilo
Universidade Estadual de Campinas
mariana.s.teofilo@gmail.com

Resumo: Este trabalho é um esboço do projeto Musicar migrante que almeja identificar como músicos profissionais imigrantes hispano-americanos atuam na cidade de São Paulo a fim de descobrir como se estabelecem profissionalmente dentro do espaço urbano e como sua prática musical transforma e é transformada pela cidade. Tenho a intenção de conhecer e revelar artistas e músicos que atuam com repertório de música andina em São Paulo e como esse "musicar" sugere reflexões sobre identidade, etnicidade, pertencimento e apropriação do espaço urbano. Com este trabalho, também pretendo refletir como os repertórios desses artistas são organizados de acordo com o público e condições dos aparelhos culturais em que atuam, desvelando um possível impacto da dinâmica urbana cultural dessa prática musical.

Palavras-chave: Imigração. América Latina. Musicar. São Paulo. Música andina.

Sounding and Resisting in São Paulo's corners: The Latin-American Musicking

Abstract: This paper is a draft of the academic project Migrant Musicking that propose identify how professional Hispanic-Americans musicians act in the city of São Paulo with the aim of find out how they establish professionally in the urban space and how your musical practice transform and its transformed by the city. I have the intention of knowing and reveal artists and musicians that works with Andean music in São Paulo and how this "musicking" suggests reflections about identity, belonging and appropriation of the urban space. With this work, I also intend to reflect how these artists repertoire are organized in relation of public and cultural institutions where they perform, revealing a possible impact in the urban cultural dynamic.

Keywords: Immigration. Latin America. Musicking. São Paulo. Andean music.

1. Introdução

As pessoas estão sempre circulando, seja pelos bairros, pelas cidades, estados e/ou países. O ir e vir é constante e em alguns casos esse movimento é almejado e em outros é compulsório. O que é certo é que elas não vão sozinhas, se em ocasiões, são impossibilitadas de carregar seus pertences materiais, as suas memórias e seus ritos, mesmo em constante mudança, costumam estar integrados em seus corpos. Assim que junto com a mobilidade humana, há também fluxos de culturas. E esse movimento sempre aconteceu, as pessoas que migram de países muitas vezes se fixam em um novo lugar e começam a estabelecer vínculos com sua nova localidade, renovando práticas e costumes, ou criando novos, como mecanismos de sobrevivência e geração de identidade dentro de

sua nova realidade. O Brasil não é um dos principais países que recebem imigrantes em comparação mundial, mas sua posição político-econômica significativa na América do Sul o faz ser o destino de alguns imigrantes hispano-americanos. Para esclarecimento, o termo hispano-americano é utilizado para se referir aos imigrantes que são oriundos de países do continente americano que foram colonizados pela Espanha. O termo latino-americano utilizado aqui se refere tanto ao imigrante quanto ao repertório e está associado a uma identidade construída que envolve nações americanas que foram colonizadas tanto pela Espanha quanto por Portugal. Os imigrantes geralmente buscam aperfeiçoamento acadêmico e melhores oportunidades de trabalho; o que acontece, muitas vezes, é que quando chegam ao Brasil, não é possível trabalhar com sua primeira área de formação, tendo que se adaptar às condições laborais que são oferecidas. Para profissionais da área musical, a dificuldade de inserção dentro de um circuito já consolidado torna ainda mais complicado para esses imigrantes se estabelecerem enquanto músicos, principalmente se a formação cultural/musical é muito diversa, como por exemplo, de música andina. Importante frisar que em áreas de fronteiras, as interações artísticas/musicais são mais fluídas, devido à proximidade de relações tanto geográficas, quanto sociais e econômicas. Mas em grandes centros urbanos como capitais, que acabam atraindo um número maior de imigração em virtude da utopia de melhores condições de trabalho, as interações são mais ruidosas, justamente por haver uma grande diversidade de manifestações culturais, dificultando a inserção em um circuito tão diverso.

2. Imigração, São Paulo e musicar latino-americano

A cidade de São Paulo pode ser considerada um dos destinos de imigrantes hispano-americanos, e podemos situar algumas levas dessa imigração. Gabriela Camargo de Oliveira (2014), a partir dos dados do Núcleo de Estudos de População (NEPO) da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), aponta que a primeira leva significativa de imigrantes hispano-americanos em São Paulo aconteceu da década de 1950 até 1980, tendo em sua maioria nacionalidade argentina: 7.597 imigrantes em 1960 e 11.130 na década de 1980; e chilena: 696 imigrantes em 1960 e 11.163 na década de 1980. Esse aumento iniciou na década de 1950 por intercâmbios de estudantes por meio de acordos bilaterais entre alguns países da América do Sul e depois devido a questões econômicas e intervenções militares em diversos países latino-americanos que ocorreram no período, situação essa que impulsionou algumas pessoas a saírem de seus países por questões ideológicas. Esse contingente significativo de imigrantes chilenos e argentinos

em São Paulo há quase quarenta anos não passou despercebido em relação à configuração cultural na cidade. Esse contexto cultural foi colocado pela historiadora Tânia Garcia (2012) como "*ola latinoamericana*". Importante mencionar que esse repertório "latino-americano" produzido no período no Brasil era composto geralmente por canções folclóricas andinas e músicas pertencentes ao cancioneiro da *Nueva Canción latinoamericana*[1] (GARCIA, 2005). A instrumentação e alguns arranjos contavam, além de violão e voz, principalmente com instrumentos da região andina do continente americano como *quena*, *charango* e *zampoña*[2], portanto, era apenas um recorte do que de fato era produzido na América Latina. Aqui em São Paulo, essa música foi impulsionada principalmente pela presença de argentinos e chilenos, como comentei anteriormente. Nesse período houve o surgimento de grupos e bandas que se apresentavam com esse repertório "latino-americano" em diversas casas de shows, universidades e espaços informais que recebiam e compartilhavam de um sentido de integração latino-americana. A forma pela qual a produção e a divulgação aconteciam era por frentes díspares (bandas independentes, shows internacionais, artistas do *mainstream*), mas atingiam normalmente o mesmo público: o universitário, e simpatizantes das ideologias de esquerda que viam nesse repertório e nesses artistas um engajamento nas questões sociais. Enquanto grupos de imigrantes e/ou bandas independentes buscavam por um espaço dentro do mercado, outros artistas e algumas poucas bandas conseguiam ampla divulgação e vendagem expressiva de discos[3]. Mas após o período de ditadura, a forte polarização ideológica perdeu vigor, e esse cenário se modificou, a *"ola latinoamericana"* passou, junto com o ideário de integração latino-americana política e cultural e identitária que estava sendo imaginado desde a década de 1960. Alguns grupos acabaram ou se relocalizaram no espaço. Grupos como o Raíces de América e o Tarancón – que surgiram no período da década de 1970 e 1980, com um repertório e discurso latino-americanista –, seguem ativos ainda hoje, seus músicos ainda são atuantes, mas com uma frequência bem menor de apresentações.

Em 2019, o fluxo de imigrações é outro, a grande parcela de imigrantes hispano-americanos é de nacionalidade boliviana, com um número de 64.956 registros ativos na cidade em junho de 2016, segundo dados da Polícia Federal[4]. Mas isso não significa que artistas e músicos de outras nacionalidades não continuem migrando para São Paulo e se adaptando às características que o contexto cultural urbano proporciona. Este trabalho tem como objetivo analisar esse momento, como esses novos imigrantes, músicos, se inserem na dinâmica cultural da cidade e se articulam com os que já atuam

na cidade. Quanto ao recorte, irei me debruçar sobre práticas musicais relacionadas a uma "sonoridade andina"[5] que foi divulgada principalmente no período das décadas de 1970 e 1980, como comentado anteriormente, com a instrumentação referente à região.

A análise da prática musical desses imigrantes, suas possibilidades, viabilização e acesso, pode revelar uma alternativa do imigrante hispano-americano na cidade de São Paulo, e como, enquanto artista, sua prática transforma e é transformada pelo contexto urbano e como o fazer musical dialoga com o discurso de uma identidade regional latino-americana que ainda é errante dentro do contexto musical brasileiro, ou melhor, paulistano. Importante pontuar que o imigrante hispano-americano possui uma nacionalidade específica, e o modo que seu país de origem é visto, ou "imaginado" na cidade também interfere em suas práticas, revelando diferenças de condições de acesso dependendo do país de origem. A relevância desse estudo também acontece pela perspectiva contrária, a do local, nesse caso a cidade de São Paulo, pois a experiência do imigrante também provoca transformação no local onde a prática ocorre. Não há neutralidade na recepção dessa prática, e entender como o público, políticas públicas e aparelhos culturais incorporam ou inviabilizam esses fazeres também é importante para uma reflexão de como os imigrantes se articulam e constroem a dinâmica cultural de uma cidade.

Estudar migração, para Nina Schiller e Ulrike Meinhof (2011), é uma base para teorização de processos culturais que se estendem além das especificidades de pessoas passando fronteiras (SCHILLER; MEINHOF, 2011, p. 21). A intenção de revelar algumas das práticas musicais imigrantes hispano-americanas na cidade também viabiliza um caminho de estabelecer conexões e compartilhar de práticas culturais que, embora sejam próximas em um contexto continental, ainda não são muito exploradas dentro do âmbito informal e formal musical brasileiro, e diminuir as "fronteiras" culturais existentes entre o Brasil e outros países da América Latina é um esforço que esse trabalho almeja.

Quando me refiro à prática musical, quero dizer todo o processo que envolve o fazer musical, seja o ensaio, sejam os preparativos para um concerto, o espaço escolhido, o público que escuta essa música, seja em casa ou "ao vivo" e todo o contexto de atividades sociais que envolve esse momento, portanto é um pouco mais amplo do que apenas o momento performance de um show. Christofer Small (1999) utiliza o verbo *musicar* para se referir a toda a atuação que envolve o ato musical:

> Musicar es tomar parte, de cualquiera manera, en una actuación musical. Eso significa no sólo tocar o cantar, sino también escuchar, proporcionar material para tocar o cantar; lo que llamamos componer; prepararse para actuar; practicar y ensayar; o cualquiera otra actividad que pueda afectar la naturaleza de ese encuentro humano que llamamos una actuación musical (SMALL, 1999, p. 5).

Portanto, neste trabalho, refiro-me à prática musical nesse sentido do musicar, como pensado por Small. A escolha pelas práticas musicais de músicos profissionais não é à toa, embora a própria definição dessa categoria seja um pouco nebulosa. Ruth Finnegan (1989) está atenta para a possibilidade ambígua da definição do termo, pois a consideração de que um músico profissional é aquele que trabalha e "vive de música financeiramente" entra em contraste com o polo oposto, o músico "amador", que muitas vezes também recebe valores monetários quando se apresenta. Além dessa questão, a autora também salienta que artistas durante sua trajetória musical podem ser identificados em ambos os polos, dependendo de seus diversos projetos. Em sua investigação sobre músicos "amadores" na cidade britânica de Milton Keynes, Finnegan percebeu que essa distinção ultrapassa questões monetárias, sendo o músico profissional "aquele que possui um grau elevado de técnica, boa qualificação, ou quantidade de concertos" (FINNEGAN, 1989, p. 15). Stephen Cottrell (2004) também problematizou essa discussão em seu trabalho sobre o fazer musical profissional em Londres, e corroborou os comentários de Finnegan no que tange à mobilidade entre polos; para ele a descrição do termo "profissional" é flexível, negociável e seu significado está relacionado mais a seu uso do que às definições ambíguas (COTTRELL, 2004, p. 10). Portanto, neste trabalho, eu irei assumir a definição dos próprios músicos sobre sua atuação musical para, a partir dessas autodenominações, problematizar como essas atuações se inserem no contexto cultural da cidade. Neste trabalho, a escolha por músicos "profissionais" possui uma intenção objetiva. No momento que assumo que esses músicos estão trabalhando com um repertório de música andina profissionalmente, eu infiro que há um marcador de etnicidade, no que tange à identidade dessa música, que se refere a uma região específica compartilhada por diversos países. Algumas perguntas surgem quando se pensa nessa prática específica: Quem são as pessoas que vão às apresentações? Em quais lugares esses músicos tocam? Qual é o repertório? As respostas para essas perguntas marcam que mercado consumidor e também aparelhos culturais devem ser considerados nessa análise, proporcionando uma visão multidimensional dessa prática e de sua configuração dentro da cidade.

3. Abordagens metodológicas

Para o andamento desta investigação, alguns pontos precisam ser pensados, principalmente em relação a quem serão os interlocutores da pesquisa. Imigrantes hispano-americanos não necessariamente possuem a mesma nacionalidade, e afunilando para artistas que trariam experiências de prática de música andina, estaríamos falando de uma região que abrange Bolívia, Peru. Chile, Equador, Venezuela e uma parte da Argentina. Portanto, há diferentes "sotaques" musicais, que são relacionados às nacionalidades e suas diferentes regiões e é fundamental levar isso em consideração para entender sua atuação na cidade, que também recebe cada nacionalidade de forma diferenciada. Isso quer dizer que, embora esses assuntos sejam muito mais complexos e específicos, principalmente se falarmos de nações, ou de regiões geográficas, como no caso andino, é importante frisar que o acolhimento de determinados grupos de imigrantes está vinculado a como esses países são vistos e considerados dentro do contexto do país de recebimento. Portanto, como o Brasil, ou mais especificamente, São Paulo, mantém relações político-econômicas com os países sul-americanos, influencia indiretamente como os imigrantes desses países serão inseridos na cidade. Nadia Kiwan e Ulrike Meinhof (2011) sugerem uma alternativa de investigação sobre um musicar migrante de uma maneira que se evitaria cair em generalizações nacionalistas. Para elas, o estudo deve ser de músicos como atores individuais e acompanhá-los em suas redes de relações profissionais e pessoais, para poder revelar várias camadas de relação entre o translocal e o transnacional (KIWAN; MEINHOF, 2011, p. 5).

Partindo, portanto, de indivíduos atuantes e suas perspectivas, será possível esboçar como conexões e redes podem ser geradas dentro de um contexto específico, nesse caso, na cidade de São Paulo. O antropólogo urbano José Guilherme Magnani, em seu texto "De perto e de dentro: notas para uma etnografia urbana" (2002), também propõe um olhar etnográfico que acompanhe indivíduos, dentro de uma pesquisa sobre conexões sociais criadas dentro de uma cidade urbana, pois seus trajetos individuais revelariam um mapa de deslocamentos pontuados por contatos significativos e indicaria as redes que esses atores sociais, não atomizados, estabelecem no transcorrer de seu cotidiano na cidade e formam a multiplicidade das suas relações sociais e com os aparelhos da cidade (MAGNANI, 2002, p. 20). Schiller e Meinhof (2011) também pontuam sobre metodologia no estudo de migração e música a partir de experiências individuais e as redes e relações que se interconectam, sugerindo uma abordagem de

"campos sociais transnacionais e redes", o que facilitaria a pesquisa na produção de múltiplas e simultâneas identidades e a análise da relação entre migração e produção cultural, fazendo com que as pessoas apareçam como agentes de uma construção global, nacional e local (SCHILLER; MEINHOF, 2011, p. 25).

Este trabalho esboçou alguns caminhos para se pensar o musicar migrante hispano-americano dentro da cidade de São Paulo. É evidente que dentro dessa temática, muitas problemáticas (por exemplo, questões econômicas, sociais e étnicas) surgem e só por meio do trabalho de campo será possível avaliar quais são mais significativas nas práticas musicais desses imigrantes. Um estudo como esse, em tempos de aumento de intolerância, auxilia para se compreender melhor como se estabelecem as relações culturais e o que se incorpora e o que se exclui nas dinâmicas culturais de uma cidade como São Paulo.

4. Referências bibliográficas

ARAMAYO, E. C. *Instrumentos Musicales de Bolivia*. 3. ed. La Paz: Producciones Cima, 2010.

COTTREL, S. *Professional Music-Making in London:* Ethnography and experience. London: Taylor & Francis Ltd, 2004.

FINNEGAN, R. *The hidden musicians:* music-making in an English town. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

GARCIA, T. C. Nova Canção: manifesto e manifestações latino-americanas no cenário político mundial dos anos 60. VI CONGRESSO LATINOAMERICANO DE LA ASOCIACIÓN INTERNACIONAL PARA EL ESTUDIO DE LA MÚSICA POPULAR, Buenos Aires, 2005. Disponível em: <http://www.hist.puc.cl/historia/iaspmla.html>. Acesso: 20/11/2006.

GARCIA, T. C. Abílio Manoel e a ola latinoamericana no Brasil dos anos de 1970. Comunicação apresentada no X Encontro Internacional da Associação Nacional de Pesquisadores e Professores de História das Américas (ANPHLAC), 2012. [digi]

GONZÁLES, J.-P. Música Chilena Andina 1970-1975. Construcción de una identidad doblemente desplazada. *Cuadernos de Música Iberoamericana*, v. 24, p. 175-186, julio/dez. 2012. Disponível em: <http://revistas.ucm.es/index.php/CMIB/article/view/58993>. Acesso: 10/12/2018.

GUIMARÃES, F.; REIS, R.; VENTURA, D. (Orgs.). Imigrantes em São Paulo: diagnóstico do atendimento à população imigrante no município e perfil dos imigrantes usuários de serviços públicos/organizado por São Paulo Cosmópolis. São Paulo: IRI-USP, 2017. Disponível em: <http://143.107.26.205/documentos/eBook%20Cosmopolis.pdf>. Acesso: 2/8/2018.

KIWAN, N.; MEINHOF, U. H. Music and Migration: A Transnational Approach. *Music and Arts in Action,* v. 3, p. 3-20, 2011. Disponível em: <http://musicandartsinaction.net/index.php/maia/article/view/musicandmigration>. Acesso: 17/11/2018.

MAGNANI, J. G. C. De perto e de dentro: notas para uma etnografia urbana. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 17, n. 49, p. 11-29, 2002. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/rbcsoc/v17n49/a02v1749.pdf>. Acesso: 15/8/2017.

OLIVEIRA, G. C. A segunda geração de latino-americanos na cidade de São Paulo: a questão do idioma*. REMHU*, *Revista Interdisciplinar da Mobilidade Humana.* Brasília, v. 22, n. 42, p. 213-230, 2014. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1980-85852014000100013>. Acesso: 20/7/2018.

SCHILLER, N.; MEINHOF, U. H. Singing new song? Transnational Migration, Methodological Nationalism and Cosmopolitan Perspectives. *Music and Arts in Action,* v. 3, p. 21-39, 2011. Disponível em: <http://musicandartsinaction.net/index.php/maia/article/view/musicandmigration>. Acesso: 17/11/2018.

SILVA, S. A. Faces da latinidade: hispano-americanos em São Paulo. *Textos NEPO*, Campinas, n. 55, 2008. Disponível em: <https://www.nepo.unicamp.br/publicacoes/textos_nepo/textos_nepo_55.pdf>. Acesso: 11/6/2017.

SMALL, C. El musicar: un ritual en el espacio social. *Revista Transcultural de Música*, v. 4, 1999. Disponível em: <http://www.sibetrans.com/trans/articulo/252/el-musicar-un-ritual-en-el-espacio-social>. Acesso: 28/8/2017.

Notas

[1] O movimento da Nueva Canción, ou Nova Canção latino-americana foi um movimento de renovação do cancioneiro popular, que aconteceu em diversos países latino-americanos com diferentes vertentes, mas que se alinhavam no sentido de uma renovação estético-ideológica da canção popular com influências de ideologia de esquerda (principalmente por serem composições que queriam se aproximar do "povo" e trazer à tona sua situação social) e aproximação de um repertório de música folclórica. Seus principais representantes nacionais despontaram a partir da década de 1960. Os países que tiveram uma divulgação continental foram: Uruguai (Canción Protesta) com artistas como Daniel Viglleti, Los Olimareños e Alfredo Zitarroza; Venezuela (Nueva Canción Venezolana) com Soledad Bravo, Grupo Ahora, Alí Primera e Gloria Martín; e Cuba (Nueva Trova Cubana) com Pablo Milanês e Silvio Rodriguez como artistas principais. Com êxito internacional os movimentos da Argentina (Nuevo Cancionero) e do Chile (Nueva Canción Chilena) foram representados principalmente por Mercedes Sosa, Armando Tejada-Gomez, Oscar Matus Victor Jara, Isabel e Angel Parra e pelas bandas Inti-Illimani e Quilapayún (GARCIA, 2005).

[2] *Quena* é uma flauta do período pré-colombiano, que pode ser de bambu, de osso de animais, de metal ou de pedra. É considerada um dos instrumentos mais representativos da música da civilização Inca. Possui uma embocadura de forma retangular, e geralmente sete orifícios. *Charango* é um instrumento de cordas dedilhadas e tem sua origem na vihuela de 5 cordas dobradas introduzidas na região andina pelos espanhóis. É um instrumento de aproximadamente 40 a 50 cm e seu casco era a princípio feito da

carapuça do tatu (ARAMAYO, 2010, p. 253). Zanpoñas ou sikus são instrumentos autóctones da região andina sendo de bambu de diversos tamanhos e organizados em fileiras de tubos; originalmente são tocados por duas pessoas diferentes por complementaridade, sendo a fileira de menos tubos chamada de "ira" e a de mais tubos, de "arka" (ARAMAYO, 2010, p. 26). Existem diversos tamanhos e especificidades dependendo do povoado.

[3] O primeiro disco do grupo Raíces de América, "*Raíces de América*", lançado em 1980 foi o líder de vendagens daquele ano para a gravadora Eldorado.

[4] Segundo tabulações retiradas dos dados da Polícia Federal de 2016 presentes no *e-book* Imigrantes em São Paulo: Diagnóstico do Atendimento à População Imigrante no Município e Perfil dos Imigrantes Usuários de Serviços Públicos do portal Cosmópolis, organizado pelo Instituto de Relações Internacionais da Universidade de São Paulo (2016).

[5] Propor a existência de uma "sonoridade andina" é algo problemático tendo em vista a quantidade de manifestações musicais existentes na região geográfica da cordilheira dos Andes, mas segundo Juan Pablo González (2012), é possível encontrar nessa região uma instrumentação característica com instrumentos indígenas (além de instrumentos oriundos da colonização espanhola), escalas pentatônicas, predominância de métricas binárias, melodias descendentes e tempos cadenciais acelerados (GONZÁLES, 2012, p. 176).

Vaquejada: a imagem sonora do Nordeste a partir de uma música gravada pelo grupo SaGRAMA[1]

Marília Paula dos Santos
Universidade Federal da Paraíba
marilia_05030@hotmail.com

Resumo: Desde o início do século XX, quando o Nordeste começou a surgir enquanto região, física e epistemológica, a música tem atuado como agente na criação e representação identitária desse lugar/espaço. Analisamos como estes significados aparecem e são (re)construídos sonoramente na música "Vaquejada". Foram realizadas entrevistas com seus compositores/arranjadores. Refletimos sobre regionalismo, fronteiras e criação de identidades, utilizando autores como Stokes (1997), Hall (2005), Anderson (2006) e Albuquerque Jr. (2011). Chegamos ao entendimento de que a música é construída através de relações culturais nas quais todos, pessoas e meio, se influenciam.

Palavras-chave: Música Vaquejada. Sonoridade nordestina. SaGRAMA

***Vaquejada*: the Sound Image of the Northeast from a Song Recorded by the Group SaGRAMA**

Abstract: Since the beginning of the 20th century, when the Northeast of Brazil began to emerge as a region, physical and epistemological, music has been an agent in the identity creation, end identity representation of this place/space. We analyzed how these meanings appear, and how they are (re)composed sonorously in the music "Vaquejada". We interviewed composers/arrangers of this music. We discuss about regionalism, boundaries, and identity creation. We used studies of Stokes (1997), Hall (2005), Anderson (2006), and Albuquerque Jr. (2011). We concluded that musical creation is a result of the diverse cultural relations.

Keywords: Vaquejada music. Northeastern sonority. SaGRAMA

1. Introdução

A maneira de produzir, ouvir e interpretar a música recebe influências diretas do seu meio. Da mesma forma, as diversas sonoridades são agentes na produção de conceitos significativos sobre lugares e espaços. Por inúmeros motivos, sonoridades específicas passam a ser representação identitária de determinados povos. Por isso, compreendemos que a análise musical não deve se limitar apenas a formas (ritmo, melodia, harmonia, textura, cifras etc.). O estudo da música, como aponta Pinto (2011, p. 223), precisa partir de um entendimento antropológico, pois cada cultura constrói significados diferentes em torno da música que produz.

Partindo desse ponto de vista, analisamos, na música "Vaquejada", gravada pelo grupo SaGRAMA, como a suposta identidade sonora nordestina é construída a partir da escolha dos elementos musicais e quais as influências que recebe das culturas locais para sua (re)composição/performance. Realizamos entrevistas com um dos seus

compositores, Marcelo Melo, e com o arranjador da versão por nós analisada, Sérgio Campelo. Também acompanhamos o grupo SaGRAMA durante alguns ensaios e em uma passagem de som e show. Fizemos ainda um "experimento musical" com ouvintes[2], para abranger melhor como essa sonoridade é absorvida e entendida no seu meio. Além dos conceitos tradicionais para a análise musical, utilizamos um aporte teórico baseado na etnomusicologia, na história e nos estudos culturais.

Como o contexto é definidor para a tradução e a compreensão da música, antes de abordarmos a análise, vamos discutir brevemente sobre a ideia de Nordeste e de música nordestina.

2. "A invenção do Nordeste" e a "sonoridade nordestina"

O Nordeste começou a ser pensado histórica e epistemologicamente no início do século passado, quando um novo regionalismo começou a aflorar. O cruzamento de práticas regionalizantes juntamente com discursos culturais e políticos levou à concepção da ideia do que seria o Nordeste, que deixa de ser apenas a parte seca da região Norte e torna-se uma identidade independente, tanto racial, quanto econômica, social e cultural (ALBUQUERQUE JR., 2011).

Esse conceito regionalista nasce ligado, de alguma forma, ao nacionalismo, que buscava criar uma identidade nacional homogênea. Ao mesmo tempo em que os regionalismos se mostravam como uma diversidade a mais que compunha o país, eles também pretendiam fazer parte desta unidade nacional, que já era pensada no Brasil desde o século XIX, pelo menos, devido às inúmeras transformações pelas quais a sociedade brasileira passou (REILY, 1997). Além disso, no século XX, sobretudo na segunda metade, as paisagens culturais das sociedades modernas foram fragmentadas. E esse fenômeno causou mudanças significativas nas identidades sociais (HALL, 2005, p. 9), o que acabou refletindo na maneira de produzir, consumir e dar significados para a música.

Vale salientar que as questões da identidade cultural, de acordo com Baily, não se restringem ao Brasil. A autora explica que é possível observar, em diferentes partes do planeta, a decomposição de diversas entidades políticas. O que leva o sujeito a se apegar ainda mais ao que é denominado cultura e à maneira como o significado e a importância dela persistem (BAILY, 1997, p. 45). A busca por uma identidade (regional/nacional) nordestina nasce então dos processos de globalização e

nacionalização das relações de poder (ALBUQUERQUE JR., 2011, p. 91). E a música aparece como elemento importante nesse sentido.

Ela é uma atividade, geradora de símbolos, relevante para as identidades nacionais, regionais, locais, como explica Stokes (1997, p. 15). De forma que algumas sonoridades passam a ser a representação de localidades e espacialidades, muitas vezes porque foram construídas dentro desses ambientes, e em outras situações porque as pessoas as tomaram como pertencentes a elas. Vejamos como isso acontece em relação às culturas da região Nordeste.

De acordo com Albuquerque Jr. (2011, p. 174-176), a "música nordestina" nasce nos anos quarenta do século XX, mais especificamente com a figura de Luiz Gonzaga, o "Rei do Baião", que cantava as saudades, as belezas e os sofrimentos de sua terra, o Nordeste.

Não é por acaso que o Nordeste é pensado a partir da saudade e da memória. Por conta de problemas de ordem econômica, principalmente decorrentes da seca, muitos nordestinos migraram para o Sudeste em busca de possibilidades melhores de viver (ALBUQUERQUE JR., 2011).

É nesse período também que a música popular urbana começa a se fixar, pois a propagação do rádio e do disco possibilitou o surgimento de novas categorias musicais (SANDRONI, 2004). Além disso, o rádio permitia a difusão em massa, criando um "encurtamento das distâncias" (ALBUQUERQUE JR., 2011, p. 172) e a disseminação da ideia sonora de Nordeste através de músicas como as de Luiz Gonzaga.

Muitos movimentos e grupos com diferentes concepções surgiram, no Nordeste, durante todo o século XX. Muitos deles com o intuito de realizar uma música nova nacional/nordestina. Dentre eles, destacamos o Movimento Armorial, que muito influenciou uma sonoridade que é encontrada atualmente na música para concerto do Nordeste/Pernambuco e que é utilizada com frequência em novelas, filmes, peças teatrais e outros eventos, quando se deseja criar um "ambiente nordestino".

O objetivo do Movimento Armorial, idealizado por Ariano Suassuna (1927-2014), e composto por artistas e intelectuais nordestinos de várias áreas, era buscar nas culturas dos interiores da região Nordeste, e na influência ibérica, a matéria-prima para a criação de uma verdadeira arte nacional (MORAES, 2000). Tendo a música se destacado, muitos artistas e grupos foram influenciados por esse movimento.

Entretanto, a busca por uma sonoridade nordestina era algo que já vinha acontecendo desde o início do século XX, de tal forma que o Quinteto Violado, grupo composto por alguns compositores de "Vaquejada", foi criado mais ou menos no mesmo período em que surgiu o Movimento Armorial.

O arranjo analisado aqui transita por essas ideias de "nordestinidade" e armorial.

3. *Vaquejada,* uma música que conta histórias

> "Viola camarada/ Prepara o seu cantar/ E conta pra essa gente/
> Aquela vaquejada/ Que a cidade em festa/ Viveu a história/ que nem sei lembrar."
> (Trecho da letra da música Vaquejada)

"Vaquejada" (1972) é uma música de Toinho Alves (1943-2008), Marcelo Melo (1946) e Luciano Pimentel (1941-2006), gravada em sua versão original pelo Quinteto Violado, em 1973, para o LP *Berra-Boi.* O arranjo analisado aqui é de Sérgio Campelo e foi gravado pelo grupo SaGRAMA, no CD *Chão batido, palco, picadeiro,* de 2008. Nesse CD, as músicas estão divididas em três blocos, cada um referente a uma das três expressões que nomeiam o CD. "Vaquejada" está no grupo de "chão batido", que, de acordo com o encarte do CD, "representa a música da cultura popular, dos folguedos, das festas da zona rural de Pernambuco".

Na versão original, a música contém letra. O arranjo gravado pelo SaGRAMA é instrumental (sanfona, duas flautas, clarinete, clarone, viola nordestina, violão, contrabaixo acústico e percussão – zabumba, pratos, ganzá, pau de chuva, caxixi, apitos, sino de boi e quenga de coco), com uma participação de Marcelo Melo e Toinho Alves no final, fazendo um coro do refrão: "É festa em Surubim, é dia de vaquejada", e com eles aboiando no momento em que a viola nordestina tem destaque, criando uma referência direta com os violeiros e repentistas da região Nordeste do Brasil.

Marcelo Melo (2015) explica que o Quinteto Violado, grupo formado por nordestinos, desde seu início procurava vivenciar as expressões culturais da terra, o lado alegre e festeiro do povo. Segundo ele, a vaquejada é uma festa que ocorre em toda a região Nordeste do Brasil, com o intuito de festejar a bravura e a destreza dos vaqueiros, com foco nas suas habilidades de criação e pastoreio do gado. Assim, "transforma-se num torneio, disputado num corredor, onde dois vaqueiros, que trabalham sempre em dupla,

mostram suas habilidades na derrubada do boi fugitivo, conforme atuam nas caatingas sertanejas durante o manejo do gado (MELO, 2015)[3].

A composição da música teve o intuito de criar a representação de uma das festas mais populares do Nordeste, a vaquejada, fazendo referência a Surubim, cidade do agreste de Pernambuco, que tem essa manifestação tão enraizada em sua cultura que é conhecida como a Capital da Vaquejada. Nessas regiões, a vaquejada é sinônimo de festa e a sua realização envolve, como afirma Marcelo Melo, "um conjunto de atividades e manifestações". Nela podem ser encontrados repentistas, aboiadores, artesãos, responsáveis pela confecção do gibão, que é a principal vestimenta do vaqueiro, e dos arreios dos cavalos, assim como os próprios animais, cavalos e bois, que são "adestrados para o trabalho de vaquejar". Ainda há a gastronomia com comidas que são comuns à região, como carne-seca, paçoca, queijo de coalho, rapadura e outras, "além de muito calor, forró e cachaça". É um universo enorme de elementos "que compõem o imaginário sertanejo" (MELO, 2015).

A escolha do ritmo da música, de acordo com Marcelo Melo, foi baseada na corrida de mourão[4], com um seis por oito (6/8), como o galope do cavalo. O compasso é mantido na versão do SaGRAMA, tendo intercalado em alguns momentos um três por oito (3/8) – compassos: 3, 10, 27, 51, 53, 55, 57, 68, 71, 73, 75, 77, 79, 81, 83 e 85, dos 89 compassos que compõem a partitura de "Vaquejada". Esses elementos que permitem uma relação direta com o que a música pretende representar simbolicamente através do som permanecem, à sua maneira, na versão do SaGRAMA. Nesta, o "galope do cavalo" tem uma marcação menos enfática. Entretanto, a utilização dos sinos de bois enfatiza a presença (imaginária/simbólica) dos animais da vaquejada e do universo sertanejo.

A estrutura do arranjo gravado pelo SaGRAMA é a seguinte: introdução (1-11), dividida em suas seções, que chamamos de "a" (1-3) e "b" (4-11). Em seguida, a música está disposta em três partes, denominadas por nós de "A" (12, com anacruse -18), "B" (28, com anacruse -35) e "C" (44-58). Depois há uma "ponte" (59-68), para fazer a volta para o "A". A repetição vai até o compasso 48, onde há um sinal de *coda* para o compasso 69, e segue até o final. Entre essas três partes há uma espécie de *intermezzo*, que chamamos de 1 (19-27) e 2 (36-43). A divisão dessa estrutura pode ser representada da seguinte forma (figura 1):

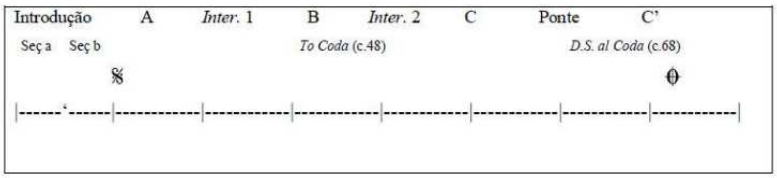


Figura 1: Representação da estrutura musical do arranjo da música "Vaquejada", utilizado pelo grupo SaGRAMA (criada por mim).

A música está em Mi dórico. O Dó# (sustenido), característica da sexta maior nesta escala menor, é enfatizado pela presença do acorde de Lá7 (acorde maior com sétima menor), muito característico na música tonal. No caso desse arranjo, o acorde aparece como um IV (quarto grau maior), realizando um movimento de IV7-i (primeiro grau menor), ressaltado pelo baixo. Apesar de o acorde de Si7 aparecer algumas vezes, a progressão harmônica não indica a presença forte do trítono, evitando uma sonoridade mais tonal. De fato, o modalismo pós-tonal não está livre das influências do tonalismo. E "as escalas variam muito de um contexto cultural para outro" (WISNIK, 1989, p. 71). O ritmo harmônico é rápido, tendo, quase o tempo todo, um acorde para cada tempo. Os acordes estão quase sempre no estado fundamental.

O SaGRAMA[5] faz um tipo de música que se encontra numa espécie de limbo. Uns dizem que é música popular, por não se manter cerrado nos limites definidos pela chamada música erudita. Outras pessoas identificam-no como um grupo de música erudita, frequentemente relacionado ao armorial, pois possui algumas características da linguagem musical comum à performance desse tipo de música. Essa dúvida sobre a classificação do grupo surge por uma necessidade que as pessoas têm em colocar as músicas, os grupos musicais, dentro de categorias estéticas definidas, sem considerar que as sociedades se encontram em movimento e mudança o tempo todo e que isso torna essas categorias móveis e mutáveis.

Sobre a relação do grupo com o armorial, Sérgio Campelo (2015) explica que, devido ao sucesso da trilha sonora que o SaGRAMA gravou para o longa *O Auto da Compadecida,* baseado na obra homônima de Ariano Suassuna, o grupo passou a ser visto como uma espécie de ícone da música armorial. Entretanto, o armorial não é um gênero musical. Campelo explica que, apesar das referências armoriais, o SaGRAMA também possui influências de vários outros segmentos.

A performance do grupo, seja visível ou apenas audível, marca uma identidade. Segundo Schechner (2011, p. 31), a performance acontece em várias

situações. Quando o grupo apresenta uma música, acontece uma performance, quando alguém ouve, acontece outra. Partindo disso, fizemos uma experiência musical na qual escolhemos uma música de cada um dos blocos do álbum *Chão batido, palco, picadeiro.* Do primeiro foi "Vaquejada", aqui analisada, do segundo, "Porto da Saudade", de Alceu Valença, e do último "Picadeiro", de Sérgio Campelo. Participaram 63 pessoas, homens e mulheres, a maioria músicas/os, de várias partes do estado de Pernambuco. Foram tocados trechos relevantes das músicas. Os ouvintes receberam as descrições, que se encontram no CD, de cada um dos blocos e indicaram a qual cada uma das músicas pertencia, justificando o motivo da escolha, caso quisessem. Quase 75% dos participantes indicaram a música "Vaquejada" como pertencente ao bloco denominado no encarte do CD. O que nos leva a supor que a proposta que o grupo traz com suas músicas e, com a que está sendo analisada, se encontra dentro de um imaginário identitário coletivo, pelo menos no que diz respeito ao estado de Pernambuco.

O que podemos notar é que, nesse contexto, se criou o que Anderson (2006) chama de comunidades imaginadas. Neste caso não em termos de nação, como o autor aborda, mas de "espaços menores", relacionados com determinadas regiões, lugares, grupos. As pessoas acabam criando fronteiras que definem o que é sonoramente nordestino ou não, embora haja várias outras sonoridades produzidas dentro da região Nordeste. Para Anderson, essas comunidades são imaginadas porque mesmo que os indivíduos não tenham contato uns com os outros eles vão compartilhar os mesmos símbolos e significados dos quais se sentem pertencentes.

Dessa maneira, "Vaquejada", seja em sua versão original, seja na versão gravada pelo SaGRAMA, é compreendida, pelo menos dentro do contexto em que é frequentemente "performatizada", como uma música nordestina, ou do Nordeste, porque está repleta de elementos que configuram uma chamada sonoridade nordestina.

4. Considerações finais

Embora a produção da música tenha em sua estrutura elementos como ritmo, melodia, harmonia etc., estes unicamente não são capazes de fazer música, pois dependem do contexto que os cerca para que sejam selecionados e combinados, de maneira que façam sentido para as "comunidades" nas quais estão inseridos. Ao mesmo tempo, muitas sonoridades tornam-se pertencentes a pessoas, lugares, povos, pois estes as escolhem como representatividade, refletindo suas identidades através delas. E esses significados

só farão sentido dentro dos seus respectivos contextos, pois, embora a música seja um fenômeno universal, sua tradução não é.

5. Referências bibliográficas

ALBUQUERQUE JR., D. M. *A invenção do Nordeste e outras artes.* 5. ed. São Paulo: Cortez, 2011.

ANDERSON, B. *Imagined Communities*: reflections on the origin and spread of nationalism. London and New York: Verso, 2006.

BAILY, J. The Role of Music in the Creation of an Afghan National Identity, 1923-73. In: STOKES, M. (Ed.). *Ethnicity, identity and music*: the musical construction of place. Oxford e New York: Berg, 1997. p. 45-60.

CAMPELO, S. Entrevista à autora. Recife, 12 fev. 2015.

HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 10. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

MELO, M. Entrevista à autora (*e-mail*). Recife, 11 abr. 2015.

MORAES, M. T. D. *Emblemas da Sagração Armorial:* Ariano Suassuna e o Movimento Armorial 1970/76. Recife: Editora Universitária da UFPE, 2000.

PINTO, T. O. Som e música: questões de uma antropologia sonora. *Revista de Antropologia,* v. 44, n. 1, p. 221-286, 2001.

REILY, S. A. Macunaíma's Music: National Identity and Ethnomusicological Research in Brazil. In: STOKES, M. (Ed.). *Ethnicity, identity and music*: the musical construction of place. Oxford and New York: Berg, 1997. p. 71-98.

SANDRONI, C. Adeus à MPB. In: CAVALCANTI, B.; STARLING, H.; EISENBERG, J. (Orgs.). *Decantando a República.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004. p 23-35.

SCHECHNER, R. What is Performance? In: SCHECHNER, R. *Performance Studies: an introduction*. New York e Londres: Routledge, 2011. p. 28-51.

STOKES, M. (Ed.). *Ethnicity, identity and music*: the musical construction of place. Oxford and New York: Berg, 1997.

VAQUEJADA. QUINTETO VIOLADO: *Berra-Boi.* Philips, 1973. LP. Música, faixa 1.

VAQUEJADA. SaGRAMA: *Chão Batido, Palco, Picadeiro.* Recife: Humaitá Edições Musicais, 2008. CD. Música, faixa 1.

WISNIK, J. M. *O som e o sentido:* uma outra história das músicas. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

Notas

[i] Este artigo é uma "síntese revisada" de uma pesquisa realizada sob orientação do professor Dr. Carlos Sandroni, como requisito para a conclusão da disciplina Tópicos Especiais em Música, do curso de Música da Universidade Federal de Pernambuco.

[ii] Chamamos de ouvintes todas as pessoas que ouvem/escutam música, independentemente de produzi-la ou não.

[iii] Embora esteja descrevendo a Festa de Vaquejada, gostaria de esclarecer que repudio qualquer tipo de esporte, ou demais coisas, que machuque, maltrate e/ou mate animais somente para o prazer humano.

[iv] A corrida de mourão é a corrida da vaquejada. Nesta situação entendidas praticamente como sinônimas.

[v] Acompanhei o grupo durante alguns ensaios para o carnaval de 2015. E durante a passagem de som e o show do dia 15 de fevereiro, do mesmo ano. O show aconteceu no palco da Lagoa do Araçá, na cidade do Recife. O SaGRAMA abriu o show da banda de rock brasileira Titãs.

Diálogos entre Etnomusicologia e Educação Musical a partir da experiência etnográfica em oficinas de música no Rio Grande do Sul

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

Resumo: Nesta comunicação, a partir de uma experiência de pesquisa etnográfica sobre processos de ensino e aprendizagem musical, proponho refletir sobre princípios e conceitos do método etnográfico em música e aprendizagens como ferramentas para o trabalho acadêmico em pesquisa-ensino-extensão.

Palavras-chave: Etnografia da música. Etnomusicologia. Educação Musical. Oficinas de música. Etnometodologia.

Dialogues between Ethnomusicology and Music Education from the Ethnographic Experience in Music Workshops in Rio Grande do Sul

Abstract: In this communication, based on an experience of ethnographic research on teaching and learning processes, I propose to reflect on principles and concepts of the ethnographic method in music and learning as tools for academic work in research-teaching-extension.

Keywords: Ethnography of Music. Ethnomusicology. Music Education. Music Workshops. Ethnomethodology.

1. Etnomusicologia e Educação Musical: crianças e suas práticas musicais

Tanto a Etnomusicologia quanto a Educação Musical percorrem caminhos interdisciplinares com outros campos, desde sua constituição, e entre si produziram historicamente um diálogo de diversas naturezas. Através da etnografia sobre as canções das crianças Venda, na África do Sul (1995 [1967]), Blacking promoveu uma ponte entre os Estudos Musicológicos Comparativos e a Antropologia da Música em um trabalho central para a etnomusicologia de práticas musicais de crianças, instigando desde então o campo da Educação Musical. O autor filia-se à musicologia defendida por Merriam (1964), em cujo livro pioneiro sobre Antropologia da Música dedicou um capítulo à aprendizagem musical (capítulo 8, "Learning", p. 145-164). Afastando-se das análises musicológicas descontextualizadas e eurocentradas, Blacking defende o estudo da música no contexto de sua produção. Elabora, assim, conceitos nativos vinculados à prática musical, interpreta a música como performance, dando especial atenção às relações entre som e movimento corporal, e destaca as transformações musicais produzidas pelas crianças, o que permite compreender sua prática musical não apenas como meio de socialização, mas também como estética.

Posteriormente, diversos autores se dedicaram à etnomusicologia da criança, entre eles Hennion (1988), que propõe uma antropologia da educação musical focalizando a perspectiva de crianças sobre o solfejo em conservatório de música francês; Gaunt (2005 [1997]), uma etnografia sobre práticas expressivas de crianças urbanas norte-americanas; Campbell (1998), também sobre práticas e sentidos musicais na vida de crianças nos EUA; Minks (1999, 2002), sobre performances lúdicas, sonoras e poéticas das crianças Miskitu, Nicarágua; Randrianary (2003), sobre os jogos vocais de crianças Tindroy de Madagascar*;* e Vallejo (2004), sobre o universo musical das crianças Wagogo, na Tanzânia.

Nesses estudos observa-se o distanciamento da perspectiva folclorista de abordagem da canção infantil como coleção estática de textos musicais/verbais. Em seu lugar, a ênfase nas práticas expressivas musicais, poéticas e cinéticas das crianças envolve aspectos interacionais de estabilidade e de mudança, como afirma Minks:

> Formas de jogo musical, poético e cinético são fundamentalmente modalidades comunicativas que socializam crianças em normas de interação com outras crianças e com adultos. Ao mesmo tempo, estas práticas servem para estender as fronteiras das normas sociais através da experimentação e da transgressão, processos cruciais de mudança cultural. Embora o estudo da infância tenha sido frequentemente relegado às margens do discurso etnomusicológico, estas questões são de fato centrais para a maioria dos nossos conceitos mais básicos de prática social, cultural e musical (MINKS, 2002, p. 401).

Inspirada nessa abordagem realizei entre 1996 e 1998, durante o mestrado em Educação Musical no Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), uma etnografia dos processos de ensino e aprendizagem musical em oficinas de música nas comunidades da Vila Cruzeiro e do Morro Santana, bairros de perfil popular em Porto Alegre, RS[1]. Convivi com crianças, jovens e adultos e observei-participei das oficinas durante vários meses. Compreendi que as situações pedagógico-musicais nas oficinas eram dinamizadas por variáveis espaçotemporais e pelos recursos simbólicos, físicos e materiais de seus participantes.

2. Etnografia e Etnometodologia

> Eventos pedagógico-musicais não escolares, as oficinas faziam parte de uma política de ação cultural da Secretaria Municipal da Cultura de Porto Alegre. Busquei compreender significados e ações negociados entre o *oficineiro*, pessoa de outra comunidade que propunha um projeto de ensino musical a partir de saber das demandas locais pela Prefeitura – e que, ao acionar seus recursos pedagógicos, deparava-se com as expectativas e reações dos demais participantes – e os *oficinandos*[2]. Essas interações foram examinadas com base

> na Etnometodologia[3] como "métodos nativos" ou "etnométodos", ou seja, formas pelas quais os sujeitos se organizavam socialmente, trazendo recursos das expressões culturais cotidianas e de suas redes sociais (COULON, 1995), reforçando ou colocando em disputa valores nas oficinas.

A descrição etnográfica possibilitou iluminar detalhes sensíveis da vida cotidiana expressa e produzida nos contextos diversos em que as oficinas de música ocorriam, dando visibilidade e voz aos jovens aprendizes e mestres envolvidos. Ao mesmo tempo, o registro reflexivo marcava meu movimento de estranhamento cultural em direção a aprendizagens e familiarizações com práticas musicais e sociais distantes de minhas experiências anteriores:

> Localizada no sul da cidade, com 3.255 habitantes, a Vila Cruzeiro contrasta em muitos aspectos com o Morro Santana. A sociabilidade, também dividida por idades, ocupa o espaço da rua mais do que o interior das casas, não havendo muitas vezes uma clara delimitação das residências, com seus varais expostos em segundos andares incompletos, um sofá em frente à casa de onde a avó cuida de seus netos, a conversa entre vizinhos em cadeiras na rua sem calçada. Constitui-se outra estética no meio urbano, diferente da dos prédios de classe média, geralmente sólidos, uniformes e com um acabamento que esconde a vida privada do espaço público. [...] A oficina ocorre em lugares variados: a praça, a associação de moradores, a escola de samba, a rua. Momentos em que o oficineiro se faz presente, os oficinandos *batem*[4] os instrumentos de percussão[5], observadores se reúnem em volta, as músicas se ressignificam assim como o evento, fortalecendo o grupo em torno de um motivo de ser – tocar e aprender a tocar para ser ouvido, cuidado, apreciado e conhecido. [...] Como acionar os oficinandos em potencial para uma sessão que ocorrerá duas horas antes do oficialmente estabelecido? Atrás do aparente caos na disposição de horários e espaços para a oficina (para minha concepção acadêmica e com forte influência anglo-saxônica/germânica de conceber contratos temporais), revela-se uma lógica local. A constante negociação destes eixos de trabalho se faz possível devido a uma organização comunitária que a sustenta: as crianças brincando nas travessas vigiam as intervenções da oficina; a proximidade das moradias faz possível que uns avisem os outros do seu início e local; a quase justaposição das casas e o forte som dos instrumentos musicais cumprem função de congregar os desavisados. Diluição da noção de atraso/pontualidade, frequência-assiduidade/ausência (Diário de Campo, STEIN, 1998).

Com base no trabalho de campo elaborei três eixos de análise dos dados: a organização temporal do ensino e aprendizagem musical e seus modos disciplinares (FOUCAULT, 1996), estratégias de negociação (COULON, 1995) de repertórios musicais e interações e convenções (BECKER, 1977) envolvendo posse e uso dos instrumentos musicais, compreendendo o acontecimento das oficinas como ação coletiva (ibidem). Nesses enquadres, diferentes conceitos musicais e educacionais êmicos foram explorados, como no exemplo que segue:

> O oficineiro Paulo Romeu cumpre a função de *mestre de bateria*, e o grupo, utilizando instrumentos de percussão emprestados pelo centro cultural[6] onde Paulo trabalha e revezando os instrumentos entre si, compartilha o interesse pelo repertório musical bastante delimitado, que inclui *ritmos* chamados pelos oficinandos e pelo oficineiro de *funk*, *reggae* e *Olodum*. [...] Frequentemente carregam-se os instrumentos musicais guardados na Associação de Moradores até a praça do Barracão, onde ocorrerá a oficina de música. Na Travessa B, recentemente pavimentada, cruzamos com os co-moradores da *Cruzeiro*. [...] A cadeira em frente à casa, na roda de amigos, ocupa a calçada, invade quase a rua, por onde agora clamamos através dos tambores (eu em meu silêncio participativo) nosso direito de passagem, competindo com as músicas das rádios frequentemente sintonizadas, que privilegiam baladas românticas, pagodes, axé-*music*, *rap*. Rostos curiosos, alguns risonhos, outros críticos. Para alguns moradores o som que o grupo da oficina faz é *samba,* e samba é alegria, dança, barulho bom. *Meu filho gostava de ouvir aqui da esquina, ficava dançando,* conta outro dia uma jovem mãe ao ver-me e Leandra, na época em que o grupo já havia transferido os ensaios para a *Garotos*. Para outros, é barulho que estorva. [...] A praça do Barracão, ampla, com poucas árvores, cria uma moldura peculiar às atividades da aula-ensaio, integra-se o passeio de mães, pais, avós com seus *pequenos*. Também jovens de bicicleta ou *skate*, crianças jogando em vários pontos da praça, pessoas paradas, conversando. [...] Uma senhora trouxe sua neta de um ano e pouco *para ouvir o samba*. Os limites entre quem participa da oficina, como executante ou como ouvinte, e quem cruza o evento, ficam extremamente expandidos. Os observadores-participantes se multiplicam em tipologias: o que toca e observa; o que constantemente "observa", brincando em volta; o que eventualmente observa (quase "por acaso"); o que passa e lança o olhar, sem parar. Assim, vários sons, falas, imagens, movimentos e olhares se mesclam ao evento em construção. Cheiros e toques: o vento no rosto, no corpo. Nas narinas, os odores do verde e do eventual, mas não raro, consumo exaltado de cigarros. [...] O trajeto não muito longo envolve os jovens oficinandos em uma espécie de ritual de passagem sempre repetido. Identidades provisórias, pertencimentos temporários, congregados na ação coletiva que desde o momento da espera pela sessão da oficina se constrói entre convenções, transgressões e improvisos (Diário de Campo, STEIN, 1998).

A descrição etnográfica permite que se revele o diálogo emic/etic a que se refere Lucas:

> Dentre as metodologias ditas qualitativas e quantitativas de pesquisa utilizadas comumente nas ciências humanas (a experimental, a histórico-documental, a paramétrica, a etnográfica) os etnomusicólogos têm se voltado para o trabalho de campo praticado enquanto etnografia. A etnografia musical pressupõe a descrição da convivência e da aproximação das intersubjetividades do pesquisador e pesquisado, possibilitando a apreensão do fluxo cotidiano das ações e valores contidos no ordinário e extraordinário da experiência musical. Flexível na combinação de técnicas de trabalho de campo, a etnografia musical envolve a tentativa de aliar à contextualização culturalmente densa das produções musicais (com o objetivo de captar o processo de construção e representação sonora da cultura) a exegese "emic"/ "etic" do código musical em suas tecnicalidades, isto é, as perspectivas analíticas tanto do pesquisador quanto dos pesquisados (LUCAS, 1995, p. 13-14).

Ao narrar conexões entre comunidade e oficina de música e a relação entre oficineiro e oficinandos, pretendeu-se afirmar a diversidade cultural urbana e relativizar os papéis dos participantes, a se moverem em um espaço relacional de poderes

descentralizados. Destaquei as formas de ensino e aprendizagem musical diferentes em cada bairro e os espaços de negociação, em um afastamento da ideia de estruturas fixas de ensino e aprendizagem. Ainda foi possível observar que diferentes momentos demandavam diferentes regras ou convenções para as ações internas aos grupos. As ideias de negociação, de adequação permanente de regras e de reconhecimento dos valores dos agentes do processo de ensino e aprendizagem no estabelecimento de suas estratégias são referências importantes para o planejamento de ações pedagógico-musicais, para a composição de currículos e de outros projetos pedagógico-musicais sensíveis ao tema da diversidade cultural e das dinâmicas inerentes aos processos culturais. Por outro lado, transferir para a educação musical a compreensão do caráter contextualizado, provisório e mutável da cultura auxilia-nos a pensar o cotidiano não como algo que precisa ser literalmente reproduzido em situação educacional, mas que constitui referência fundamental para a comunicação entre educandos e educadores a ser recriada coletivamente, com respeito a seu (do cotidiano) movimento próprio, de negociação e transformação.

3. Encontro de saberes

Nas ações que se desdobraram a partir das experiências de campo, continuamos, no GEM e de maneira interdisciplinar com outros coletivos de pesquisa e extensão, refletindo sobre possibilidades de continuidade e novos desafios em diferentes contextos envolvendo Educação, Música e Antropologia. Como analisa Lucas, existe um "movimento de reflexividade" no campo da etnomusicologia, que é uma "postura de ciência que emergiu com o colapso do Positivismo cientificista em meados [do] século [XX] e que coloca em permanente estado de 'vigilância epistemológica' o papel do sujeito pesquisador, o dos seus métodos e pressupostos teóricos" (LUCAS, 1995, p. 10-11). Esse movimento tende a reverberar após a finalização das etapas protocolares de conclusão de uma pesquisa de cunho antropológico e provocar continuidades do comprometimento dos pesquisadores com o retorno social de suas produções e com a colaboração em pesquisas e ações de extensão demandadas por parceiros de pesquisa.

Dentre outras ações que poderiam ser mencionadas, trago o exemplo da criação da atividade de ensino interdisciplinar "Encontro de Saberes"[7] na UFRGS em 2016, paradigma trans-formativo de docência compartilhada entre professores da universidade e Mestres dos Saberes Tradicionais e Populares de matrizes indígenas e negras. Pretende compor um currículo baseado em práticas interepistêmicas e

intersubjetivas nas artes, ciências humanas e naturais e problematizar as relações étnico-culturais e suas formas de manifestação constitutivas da estrutura universitária e da sociedade brasileira. Os Mestres são selecionados entre intelectuais amplamente reconhecidos por sua expertise e pela polimatia de seus saberes em determinada vertente cultural-identitária. Por outro lado, são pessoas com quem docentes da disciplina têm antigas e consolidadas relações de parceria de trabalho, tendo estabelecido vínculos de confiança e amizade, cruciais para atender à atividade Encontro de Saberes com planejamentos compartilhados e com o aprofundamento das experiências pedagógicas.

Reconhecido Mestre de música afro-sul-riograndense, Paulo Romeu, oficineiro que colaborou no trabalho etnográfico acima descrito, e sua esposa, Iara Deodoro, Mestre de dança afro, participaram em 2018 da Encontro de Saberes, reativando memórias e aprendizagens do tempo de convivência no final dos anos 1990 e fortalecendo projetos em comum. As linguagens dos tambores, as artes coreográficas e a pesquisa acerca de danças africanas, espiritualidade de matriz afro-brasileira e mitologia africana compuseram o módulo que Paulo e Iara ministraram. Exercitou-se a não segmentação entre fazer e pensar, valorizou-se a corporeidade e se privilegiaram processos de transmissão diversos, pela oralidade e por múltiplas escrituras. Realizou-se com os alunos trabalho de campo no centro cultural dirigido pelos Mestres e foram sugeridos registros sistemáticos e diversos, buscando destacar as experiências pessoais e coletivas trans-formativas dos estudantes com os Mestres. Também se promoveram rodas de diálogo, de música instrumental, de contação de histórias, de dança – como ferramentas fundamentais da etnometodologia dos Mestres –, leituras e trabalhos colaborativos que atendessem demandas dos Mestres relativamente a suas realidades de atuação social e profissional.

4. Considerações finais

A aproximação do método etnográfico ao tema do ensino e aprendizagem musical faz emergirem especificidades culturais com base na compreensão da música como prática social, produzida por pessoas em contextos particulares[8]. À investigação de musicologias êmicas – práticas, estéticas, teorias e instrumentos musicais considerados a partir de classificações, valores e perspectivas de quem os produz e vivencia – se soma o interesse pelas etnometodologias. Nestas, noções musicais e pedagógicas hegemonicamente marcadas por perspectivas ocidentais-europeias – como, por exemplo, relativas a erro, acerto, belo, feio, afinado, pontual, atento, coeso, emocionante, eficaz

etc. – obedecem a outras lógicas e/ou se traduzem em vocabulários e sistemas musicais próprios, que exigem traduções interculturais e muitas vezes reequilíbrios semânticos entre tecnicalidades sonoras e relações sociais. Como sugere Lucas, a relevância da experiência reflexiva da Etnomusicologia para a Educação Musical está na necessidade premente da cultura ocidental de "encontrar formas de conviver com a diferença e reconhecer os limites das suas pretensões a um modelo universal de organização social e intelectual" (1995, p. 14).

Nesse sentido, a análise nos termos do grupo (nos limites da escuta e do olhar da pesquisadora) de hierarquias, valores e poderes envolvidos na prática musical possibilita o reconhecimento do caráter parcial das perspectivas hegemônicas eurocentradas de classificação e valorização de repertórios musicais de matriz europeia. Assim, ao focar cenários não ocidentais ou populares sem o viés eurocêntrico, a etnografia da música visibiliza e possibilita a valorização de repertórios e práticas musicais tradicionais – originária, afro ou de outras matrizes populacionais rurais e não midiáticas –, ao mesmo tempo em que reflete sobre processos de apropriação, descontextualização, recontextualização e ressignificação dessas práticas.

Toda experiência etnográfica é necessariamente um processo de trans-formação pessoal, que parte do encontro com o outro, depende das possibilidades de observação e da participação na vida da comunidade que detém o conhecimento em foco para se concretizar, avança via diálogo pela comunicação verbal e musical e, muitas vezes e preferencialmente, aprofunda-se via colaboração e reciprocidade como componentes éticos que estão na base de uma etnomusicologia contemporânea atenta ao "sulear" (CAMPOS, 1999).

5. Referências bibliográficas

BECKER, H. *Uma teoria da ação coletiva.* Rio de Janeiro: Zahar, 1977.

BLACKING, J. *Venda Children's Songs:* a Study in Ethnomusicological Analysis. Chicago/London: University of Chicago Press, 1995.

CAMPBELL, P. *Songs in their Heads:* Music and its Meaning in Children's Lives. Oxford: Oxford University Press, 1998.

CAMPOS, M. SULear *vs* NORTEar: representações e apropriações do espaço entre emoção, empiria e ideologia. *Série Documenta,* ano VI, n. 8, p. 41-70, 1999.

COULON, A. *Etnometodologia e educação.* Petrópolis: Vozes, 1995.

FOUCAULT, M. *Vigiar e punir.* 14. ed. Petrópolis: Vozes, 1996.

GAUNT, K. *The Games Black Girls Play:* Learning the Ropes from Double-Dutch to Hip-Hop. New York University Press, 2005 [1997].

HENNION, A. *Comment la musique vient aux enfants:* une anthropologie de l'enseignement musical. Paris: Economica, 1988.

LUCAS, M. E. Etnomusicologia e globalização da cultura: notas para uma epistemologia da música no plural. *Em Pauta*, n. 9/10, p. 16-21, dez. 1994-abr. 1995.

MERRIAM, A. *The Anthropology of Music.* Evanston: Northwestern University Press, 1964.

MINKS, A. Growing and grooving to a steady beat: pop music in fifth-graders' social lives. *Yearbook for traditional music,* v. 31, p. 77-101, 1999.

MINKS, A. From children's song to expressive practices: old and new directions in the ethnomusicological study of children. *Ethnomusicology*, v. 46, n. 3, p. 379-408, 2002.

RANDRIANARY, V. Les jeux vocaux galeha des enfants antandroy de Madagascar. *Cahiers des Musiques Traditionnelles*, v. 16, 2003.

STEIN, M. R. A. Oficinas de Música: uma etnografia de processos de ensino e aprendizagem musical em bairros populares de Porto Alegre. Dissertação (Mestrado em Educação Musical), PPGMUS, UFRGS, Porto Alegre, 1998.

STEIN, M. R. A. Kyringüé mboraí: os cantos das crianças e a cosmo-sônica Mbyá-Guarani. Tese (Doutorado em Etnomusicologia), PPGMUS, UFRGS, Porto Alegre, 2009.

VALLEJO, P. Mbudi mbudi na mhanga: l'univers musical de l'enfance des Wagogo de Tanzanie. *Cahiers des Musiques Traditionnelles*, v. 17, 2004.

Notas

[1] A pesquisa foi orientada pela professora Maria Elizabeth Lucas, no âmbito do grupo de pesquisa sob sua coordenação, o Grupo de Estudos Musicais (GEM/UFRGS), e resultou no documentário etnográfico intitulado "Oficinas de música: uma etnografia de processos de ensino e aprendizagem musical em bairros populares de Porto Alegre" (STEIN, 1998).

[2] *Oficineiros* e *oficinandos* eram nominações utilizadas por parte dos participantes das oficinas de música e também por representantes do poder público municipal para se referir aos membros das oficinas nas funções de músico-coordenador/mestre/professor e músico-aprendiz/aluno.

[3] Perspectiva de pesquisa da Sociologia norte-americana sistematizada por Harold Garfinkel, baseada no Interacionismo Simbólico e na Fenomenologia Social e adotada na década de 1960 pela Sociologia da Educação.

[4] *Bater* refere-se à denominação êmica para a técnica básica de execução musical, de percutir a baqueta na superfície esticada de couro ou plástico do instrumento de percussão.

[5] Cedidos de empréstimo pelo oficineiro e compartilhados em situação de revezamento pelos oficinandos.

[6] Centro cultural Afro-sul Odomodê, à época lá se desenvolviam ensaios de uma escola de samba do grupo de acesso, a *Garotos da Orgia*.

[7] Como projeto de ensino universitário, a Encontro de Saberes surgiu na UnB, na esteira de propostas e implementação de projetos de inclusão da população afrodescendente e indígena na educação superior, e como atendimento às demandas de mestres e mestras tradicionais de desenvolvimento de políticas públicas para as culturas populares que garantissem, entre outras ações, sua inserção nos vários níveis de ensino. Idealizada pelo professor da UnB e antropólogo e etnomusicólogo José Jorge de Carvalho, a proposta evoluiu na parceria com o Instituto Nacional de Ciência e Tecnologia de Inclusão no Ensino Superior e na Pesquisa (INCTI) e com Ministérios e Agências do Poder Público Federal, com primeiro oferecimento em 2010. Atualmente várias Universidades Públicas no Brasil (UnB, UFMG, UFJF, UECE, UFPA e UFSB) e no exterior (Pontificia Universidad Javeriana/Colômbia) desenvolvem propostas semelhantes.

[8] Posteriormente à experiência etnográfica do mestrado, pesquisei práticas sonoro-performáticas de crianças Guarani-Mbyá no RS enquanto constitutivas e expressivas da "cosmo-sônica" Guarani (STEIN, 2009). Desenvolvida junto ao GEM/PPGMUS/UFRGS, com financiamento do CNPq (2007-2008), resultou na tese *"Kyringüé mboraí*: os cantos das crianças e a cosmo-sônica Mbyá-Guarani" (2009), acessível pelo endereço eletrônico <http://hdl.handle.net/10183/17304>.

Filme etnográfico – relato de uma experiência

Marina Bonfim Pacheco
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro
marina.bonfim@yahoo.com.br

Resumo: Este artigo apresenta registros e reflexões sobre a realização de um filme etnográfico, produto final da disciplina Etnomusicologia e Filme Etnográfico, ministrada pela Prof.ª Érica Giesbrecht, no Instituto Villa-Lobos da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Constam relatos dos processos de construção e recepção do filme, bem como diálogos com textos estudados em sala de aula no decorrer do semestre 2018/2. Objetiva-se, através de contextualização e análise de uma aplicação prática, contribuir para a construção de conhecimentos acerca desta promissora e rica abordagem etnomusicológica que é o filme etnográfico.

Palavras-chave: Etnomusicologia. Filme etnográfico. Experiência. Relato.

Ethnographic Film – Report of an Experience

Abstract: This article presents records and reflections on the making of an ethnographic film, the final product of the discipline Etnomusicologia e Filme Etnográfico, taught by Prof.ª Érica Giesbrecht at the Villa-Lobos Institute of the Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Reports of the making and the reception processes of the film are presented, as well as classroom discussions of studied texts during the semester 2018/2. Through contextualization and analysis of a practical application, the aim of this article is to contribute to the construction of knowledge about this promising and rich ethnomusicological approach that is the ethnographic film.

Keywords: Ethnomusicology. Ethnographic film. Experience. Report.

1. Apresentação

O projeto que fundamenta este filme é o mesmo que compõe minha pesquisa de mestrado, dedicada a estudar as práticas musicais do grupo de choro carioca Regional Tocata do Rio. Este material fílmico, portanto, tem a proposta de funcionar também como documento de estudo para a construção da pesquisa, tal como os registros em caderno de campo e gravações de ensaios.

De acordo com Nichols (2005), "para cada documentário, há pelo menos três histórias que se entrelaçam: a do cineasta, a do filme e a do público" (NICHOLS, 2005, p. 93). A partir dessa perspectiva integradora sobre o documentário, procuro contextualizar, a seguir, minha própria participação na pesquisa, bem como o processo de elaboração do filme e algumas questões provocadas a partir da sua exibição e da participação dos espectadores.

2. O Regional e a Pesquisadora

O Regional Tocata do Rio é um grupo de choro carioca que se reúne no bairro de Jacarepaguá, promovendo apresentações mensais gratuitas na Lona Cultural Jacob do Bandolim (Jacarepaguá, Rio de Janeiro-RJ), desde o ano de 2008. Uma das propostas deste evento é divulgar choros inéditos ou pouco conhecidos do grande público ou mesmo dos músicos de choro em geral, buscando interpretar composições de amigos chorões[1], músicas autorais e, principalmente, composições pouco conhecidas de músicos consagrados. Integram o Regional seis homens entre 60 e 85 anos[2] e uma mulher de 28 anos[3].

A pesquisadora é também integrante do grupo há oito anos, participando como flautista das rotinas de ensaios e apresentações. O trabalho de campo desta pesquisa, portanto, configura-se como um trabalho "em casa". "A noção de 'em casa' sugere olhar literalmente o próprio quintal, investigando, como etnomusicólogo, a própria cultura" (NETTL, 2005, p. 207; tradução nossa). Procuro conciliar, portanto, as funções de pesquisadora e musicista, através de constante observação e problematização da minha presença em campo enquanto indivíduo, pesquisadora e participante.

3. O Filme

De acordo com Pinto (2001), há três maneiras de registro proporcionadas pelo uso da filmadora ou vídeo na pesquisa participativa.

> 1. Gravação no contexto: o registro do acontecimento sonoro na pesquisa de campo procura, idealmente, fazer jus à situação e ao contexto encontrados. [...] o pesquisador procura não fazer intervenção na performance que encontra. 2. Gravação analítica: é aquela que é feita, ou dirigida, a partir de um projeto de pesquisa definido de antemão pelo pesquisador. Existe uma hipótese acerca da música a ser gravada e que se pretende ilustrar e aclarar posteriormente. 3. Câmera como bloco de anotações: quando a câmera de vídeo e também o gravador servem de "caderno de anotações", o registro segue um padrão de observação sem preocupação com tempo, espaço, coordenação dos sons e das imagens gravadas. Capta-se todo o possível de maneira imprevista. Obtêm-se os primeiros "rabiscos" registrados, não no caderno de campo, mas na fita de vídeo ou áudio da câmera ou do gravador (PINTO, 2001, p. 252-254).

Este filme utiliza-se de duas das três propostas elencadas por Pinto (2001): a primeira ("gravação no contexto"), já que o procedimento de gravações obedeceu às dinâmicas encontradas no campo, com a preocupação de realizar o mínimo possível de intervenção; e a terceira ("câmera como bloco de anotações"), pois as câmeras

funcionaram, muitas vezes, como rascunhos, captando tudo o que era possível, para posterior análise e seleção.

O projeto inicial era registrar as dinâmicas presentes nos momentos dos ensaios, que são preparações para o evento "Manhã de Choro na Lona". Promovido pela Lona Cultural Jacob do Bandolim e com dez anos de existência, as Manhãs de Choro na Lona ocorrem todo primeiro domingo de cada mês, das 9h30 às 12h, e contam com um público fiel de, em média, 50 pessoas (em sua maioria, entre 50 e 80 anos de idade). O espaço da Lona disponibiliza cadeiras, mesas, microfones e pedestais. Além disso, conta com um bar, que vende bebidas e oferece café aos músicos e convidados no intervalo das apresentações. Os demais materiais utilizados, como mesa de som, caixas de som, estantes e cabos são providenciados pelos próprios músicos.

Dediquei, portanto, algumas filmagens ao propósito de registrar os ensaios e iniciei algumas edições com esses produtos. O resultado, porém, acabou por não contemplar os ensaios, mas sim o próprio evento "Manhã de Choro na Lona". Percebi que o ritual do evento apresentava uma grande variedade de situações e interações (desde as caronas no carro do cavaquinista João até a participação do público) e que isso também merecia ser registrado. Até então, a câmera participava estática em determinados pontos dos ambientes de ensaio.

A partir dessa percepção, leituras, sugestões e discussões fomentadas em sala de aula, procurei promover uma presença mais atuante da câmera, aplicando a ideia de que "o olho proposital da câmera, orientado para o objeto, não permite que nenhum evento filmado seja simplesmente fortuito. Tudo precisa vir envolto em significado" (MINH-HA, 2016, p. 29). O roteiro foi pensado, assim, com o objetivo de contemplar, em ordem, os seguintes acontecimentos: 1. Deslocamento dos músicos de suas casas até o local da apresentação; 2. Apresentação musical; 3. *Feedback* do público.

No filme, podem-se observar três elementos em cada situação, respectivamente: 1. A paisagem sonora[4] presente no carro: ouvir choro, mesmo gênero musical praticado pelo grupo, conversas sobre músicos de choro e apresentações musicais, brincadeiras. 2. A interação com o público: conversas diretas, informação sobre as músicas tocadas e seus compositores; performance musical: ambiente, posicionamento dos músicos e do público, movimentação, gestos e reações dos músicos e do público. 3. Impressões, motivações e expectativas de integrantes do público em relação ao evento.

As filmagens foram realizadas nos dias 7 de outubro e 4 de novembro de 2018, com recursos muito básicos (dois celulares, uma cadeira e um suporte de celular).

O programa utilizado para a edição foi o HD Movie Maker PRO e as pessoas envolvidas foram: os próprios integrantes do grupo, duas pessoas para realizar as filmagens (eu e uma ajudante) e três participantes do público, que gentilmente concederam seus depoimentos.

4. O Público

A exibição do filme aos participantes da pesquisa aconteceu no intervalo do ensaio do dia 28 de outubro de 2018, na minha casa em Pilares (Rio de Janeiro-RJ). Esta exibição foi também filmada, para posteriores registros e comentários sobre as recepções e sugestões do grupo ao filme.

Percebi que houve, por parte dos participantes, uma tendência de maior valorização às cenas de performance, situação em que todos estão com instrumentos e corpos produzindo música em conjunto, já que este é, afinal, o momento da apresentação. As demais cenas (como a da conversa dentro do carro ou a dos depoimentos do público, por exemplo), foram embaladas por algumas conversas paralelas, como a seguinte: (Jota) "Depois você arruma uma cópia desse vídeo pra gente?"; (João) "Mas pra quê? É só a gente conversando dentro do carro". À altura deste diálogo, a exibição estava no início e o grupo dirigia perguntas a mim sobre a filmagem, o conteúdo e a proposta do filme, como: "O João sabia que você estava gravando?"; "Essa daí é a Av. Suburbana, né?"; "Depois você vai fazer um DVD?".

A percepção que tive da maior valorização às cenas de performance foi também reforçada (ou pré-definida) por experiências anteriores, já que acompanho as publicações que o Nazareth, bandolinista do Regional, realiza no seu canal do *YouTube*[5]. Ele tem o hábito de filmar as apresentações na Lona, posicionando a câmera de forma a captar somente a imagem do grupo. Nesses vídeos (que levam os nomes das respectivas músicas apresentadas) não constam, por exemplo, os momentos de comentários do João sobre as obras e compositores, nem a imagem do público, mas sim os momentos de performance, do início ao fim de determinada música.

Percepções como essa, influenciadas por experiências anteriores, têm chance de ser recorrentes nesta pesquisa, devido ao longo tempo de convivência que tenho com o grupo. Acredito que as memórias e vivências passadas podem ser incorporadas ao contexto etnográfico, desde que realizadas as devidas contextualizações e diálogos entre os acontecimentos e entre os tempos passado e presente. A avaliação da minha própria disposição de participante e/ou pesquisadora nas diferentes situações deve ser uma

constante, já que essas experiências moldam, inevitavelmente, minha visão diante do objeto e constituem memórias que compartilho com os sujeitos da pesquisa. Nesse sentido, convém apresentar a compreensão da memória "não como um conjunto de conhecimentos e fragmentos estáticos, mas como um meio dinâmico de articular o passado ao presente, mobilizado por agentes sociais nas suas interações cotidianas" (REILY, 2014, p. 2). Estranhar o familiar é a disposição recorrente na abordagem etnográfica realizada "em casa". Porém, quando o familiar puder contribuir para a composição da análise, ele poderá participar da observação. No caso tratado acima, sobre a maior valorização dos sujeitos à performance, a experiência passada contribuiu para a construção da percepção, dialogando e corroborando o ocorrido em campo, no presente.

O depoimento de amigos do público, cena final do filme, gerou uma provocação interessante sobre a divulgação do evento promovido pelo grupo, presente no seguinte comentário do João: "É uma pena que a gente não tenha divulgação, né, um amparo de divulgação de jornais. Se a gente conseguisse uma divulgação do jornal O Globo, de sexta feira pra sábado, olha, ia lotar. Qualquer hora eu vou ligar pro pessoal do O Dia".

Na próxima cena, onde o grupo aparece posicionado para tocar, dois integrantes comentam: "Agora sim, ó lá". Depois, quando finalmente aparecemos tocando o choro "Dinorá" (Benedito Lacerda), as conversas cessam e todos dirigem os olhos e as atenções ao computador, e o Jota pergunta: "Posso aumentar o som um pouquinho aqui?". A música acaba e a cena é seguida pelos comentários: "Ficou legal"; "Ficou bacana"; "Tem outra, tem mais?". Ao final, todos solicitaram o compartilhamento do material.

a. Impressões à Cena Inicial

A ideia de dirigir a câmera para a frente, de forma a mostrar parte do painel do carro e a estrada – a visão real de alguém que estivesse, de fato, dentro do carro – , foi uma escolha espontânea no momento mesmo da filmagem. A intenção por trás dessa escolha de posicionamento da câmera (que não foi de todo consciente) era a de, principalmente, proporcionar maior conforto para que o participante João continuasse a conversa com o máximo de naturalidade possível.

Essa cena mostrou-se surpreendente, pois suscitou diferentes reações em diferentes espectadores. De um lado (no campo), os próprios integrantes do Regional

Tocata do Rio, participantes e personagens principais do filme, reagiram com comentários do tipo "Tá só dentro do carro, Marlindo, não tá vendo nada. É só escutar". Por outro lado (na universidade), os colegas e a professora manifestavam a sensação de "estarem presentes dentro do carro". A cena, dessa forma, proporcionou a esses espectadores uma experiência "mais real", entendimento compartilhado e discutido por esse grupo em sala de aula, a partir de discussões sobre filmes do Jean Rouch e do conceito de *cinéma vérité*:

> Foi o advento do *cinéma vérité* que mudou o princípio de realização do filme etnográfico, criando um novo tipo de relação entre o cineasta, as pessoas filmadas e o espectador. Sua regra básica era dar voz à pessoa filmada [...] O *cinéma vérité* surgiu nos anos 1920 com Dziga Vertov e o *Kino-Pravda,* mas ele só veio a ser adotado como uma nova metodologia de filmagem por volta de 1960 (PEIXOTO, 1999, p. 102).

O caso comentado acima, sobre diferentes recepções à mesma obra, ilustra de forma oportuna a variedade de relações e reações que espectadores podem estabelecer/manifestar a partir de imagens.

> Exatamente no momento da recepção as imagens são polissêmicas. É por esta razão que, ao contemplar uma foto, frequentemente o que se vê não é apenas o que ali está representado pela intenção do fotógrafo, mas o que ela evoca no universo das experiências pessoais de quem a contempla. [...]. Nos filmes, o importante é o princípio da descoberta a partir do encadeamento de imagens, que são ligadas por sua proximidade ou ressonância. É o receptor das imagens (e não o autor, como ocorre no texto) que vai fazendo a relação entre uma imagem e outra. O autor está certamente presente, apresentando o tema, mas cabe a quem vê o filme criar os predicados. É o espectador quem descobre as conexões entre uma rede de possibilidades estruturadas pelo autor (NOVAES, 2008, p. 464).

5. Considerações finais

A experiência de elaboração de um filme etnográfico permitiu a ampliação de possibilidades para a pesquisa, tanto no que se refere a procedimentos quanto a novas maneiras de olhar e interagir com sujeitos, ambientes e situações. Abaixo, registro quatro aprendizados proporcionados pelas experiências das aulas e da elaboração do filme etnográfico[6]:

1. A realização de escolhas é uma constante na realização de um filme: escolhas de ambientes, de personagens, de cenas e das relações entre elas, de tempo, de abordagens etc. Segundo Feld (2016), "as escolhas constituem o meio pelo qual a comunicação interpretativa do filme funciona" (FELD, 2016, p. 249).

2. Entendimento de que não há completo controle sobre os impactos que determinada imagem/cena pode gerar em quem a contempla, pois cada recepção é uma leitura, um universo evocado nas experiências pessoais de cada espectador (ou grupos de

espectadores que compartilham algo entre si). Segundo Novaes (2008), "se o texto nos diz sobre algo, o filme nos convida a descobrir" (NOVAES, 2008, p. 465). Isso permite experimentar uma nova relação com a própria produção e com quem vai recebê-la, assim como repensar os limites e as possibilidades de controle e/ou abertura de relações e interpretações que filme e texto possibilitam. "Cada espectador chega a novas experiências, como a de assistir a um filme, com pontos de vista e motivações baseados em experiências prévias" (NICHOLS, 2005, p. 95).

3. Compreensão das diferentes formas de engajamento proporcionadas por imagem e texto (NOVAES, 2008), assim como da complementaridade entre essas duas formas de representação. Habituada exclusivamente com a produção de argumentação através da palavra escrita, a utilização de outra ferramenta (agora de imagem) mostrou-se desafiadora para mim. Esta experiência permitiu pensar sobre outras possibilidades de representação e de construção do discurso visual a partir da montagem:

> MacDougall (1998) argumenta que uma das principais diferenças entre texto e imagem, em termos da produção do conhecimento antropológico, está na possibilidade de controle sobre o significado que o texto oferece quando comparado à imagem. [...]. Quando trabalhamos com imagens, é só com os dados efetivamente captados que podemos contar. O texto antropológico pode trazer algo equivalente, como os depoimentos dos informantes, mas estes não constituem o todo do texto. Neste sentido, talvez seja possível pensar a montagem, tal como foi proposta por Eisenstein, como uma tentativa do discurso visual de produzir algo que vá além das imagens efetivamente captadas, mesmo que se valendo delas e de sua justaposição para produzir novos sentidos (NOVAES, 2008, p. 463).

4. Um projeto inicial pode ser constantemente ressignificado e potencializar outros diversos projetos. A elaboração e o compartilhamento desse filme etnográfico proporcionaram um entendimento mais claro sobre as motivações dos sujeitos envolvidos nesta pesquisa. O registro audiovisual, especialmente dos momentos de performance, mostrou-se um material instigante e animador para o grupo e passa a ser, a partir de então, uma ferramenta substancial para a pesquisa.

6. Referências Bibliográficas

FELD, S. Etnomusicologia e Comunicação visual. Tradução de Érica Giesbrecht. *Gesto, Imagem e Som – Revista de Antropologia*, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 239 -279, 2016.

MINH-HA, T. T. Olho mecânico, ouvido eletrônico, e a atração da autenticidade. In: BARBOSA, A.; CUNHA, E. T.; HIKIJI, R. S. G.; CAIUBY NOVAES, S. (Orgs.). *A experiência da imagem na etnografia.* São Paulo: Terceiro Nome, 2016. p. 29-35.

NETTL, B. You call that fieldwork? Redefining the “field”. In: NETTL, B. *The study of Ethnomusicology*. Urbana: University of Illinois Press, 2005. p. 205-235.

NICHOLS, B. De que tratam os documentários? In: NICHOLS, B. *Introdução ao documentário.* Campinas: Papirus, 2005. p. 93-115.

NOVAES, S. C. Imagem, magia e imaginação: desafios ao texto antropológico. *Revista Mana*, Rio de Janeiro, v. 14, n. 2, p. 455-475, 2008.

PEIXOTO, C. E. Antropologia e filme etnográfico: um travelling no cenário literário da antropologia visual. *Revista Brasileira de Informação Bibliográfica em Ciências Sociais*, Rio de Janeiro, n. 48, p. 91-116, 1999.

PINTO, T. O. Som e música: questões de uma antropologia sonora. *Revista de Antropologia,* São Paulo, v. 44, n. 1, p. 221-286, 2001.

SCHAFER, M. *Educação Sonora:* 100 exercícios de escuta e criação de sons. São Paulo: Editora Melhoramentos, 2009.

Notas

[1] Músicos experientes no gênero choro.

[2] João Cunha (cavaquinho), Jorge Gomes (pandeiro), José Medeiros (violão de 7 cordas), Marlindo Barbosa (violão de 6 cordas), Newton Nazareth (bandolim) e Severino Ramos (pandeiro).

[3] Marina Bonfim (flauta).

[4] Paisagem sonora designa “o ambiente acústico, o campo sonoro completo onde quer que estejamos” (SCHAFER, 2009, p. 14).

[5] Disponível em: <https://www.youtube.com/channel/UCT5V0UPE3XsWy6Bd1BOlA5Q>. Acesso: 30/3/2019.

[6] Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=CtWdqsIVS8A&t=600s>. Acesso: 30/3/2019.

Com o axé dos ancestrais: Martinho da Vila e as musicalidades de Angola

Mateus Berger Kuschick
Universidade Federal do Rio Grande do Sul
mateusbk@hotmail.com

Reginaldo Gil Braga
Universidade Federal do Rio Grande do Sul
reginaldo.braga@ufrgs.br

Resumo: Martinho da Vila (1938) é o representante da música brasileira que tem sua obra mais vinculada às musicalidades angolanas e dos países africanos que dividem com o Brasil a experiência do colonialismo português. Serão abordados episódios e fonogramas que distinguem Martinho como embaixador da cultura angolana no Brasil, com cinquenta anos de carreira comemorados em 2018. A proposta de comunicação se alia aos estudos que buscam uma interpretação crítica às relações irregulares entre o "norte" e o "sul" globais.

Palavras-chave: Música brasileira. Música angolana. Etnomusicologia. África. Angola.

With the Axé of the Ancestors: Martinho da Vila and the Songs of Angola

Abstract: Martinho da Vila (1938) is the representative of Brazilian music whose work is more linked to the Angolan musicians and African countries that share with Brazil the experience of Portuguese colonialism. It will be discussed episodes and phonograms that disclose Martinho as ambassador of the Angolan culture in Brazil, with fifty years of career celebrated in 2018. The proposal of communication is allied with decolonial studies, that look for a critical interpretation to the irregular relations between the north and the south Global.

Keywords: Brazilian music. Angolan music. Ethnomusicology. Africa. Angola.

1. Introdução

Martinho da Vila (1938) cabe na história da cultura do Brasil e dos povos negros como um porta-voz sábio, generoso e lúcido por diversos motivos, mas aqui nesta comunicação pretendemos nos ater ao serviço prestado por ele, através de sua obra musical e literária, de aproximar de tal maneira as culturas dos dois lados do Atlântico, principalmente de Brasil e Angola, que por vezes se tornaram uma só voz, uma só linguagem. Apontar episódios da vida e da discografia de Martinho em que Angola e @s angolan@s são evidenciados nos permite dimensionar o papel por ele exercido nesse ainda incipiente e tão necessário (re)conhecimento da presença de culturas africanas, especialmente de matriz bantu, da região dos atuais Congo e Angola, no Brasil e n@s brasileir@s.

Como afirma Helena Theodoro, doutora em filosofia e autora da biografia "Martinho da Vila: reflexos no espelho",

> analisar a obra de Martinho José Ferreira é mergulhar mais profundamente na realidade cultural brasileira, em seu imaginário social, principalmente no que tange às suas bases africanas e à sua capacidade de transformar, criar e valorizar a cultura do povo brasileiro. Sua arte revela uma identidade cultural, que designa um sistema de pensamento peculiar ao negro brasileiro, pleno de elaborações intelectuais e estratégias positivas de ação, e que se funda na capacidade de criar representações, imagens e conceitos que estruturam e organizam as comunidades, caracterizando o imaginário social com o qual o grupo se identifica, estabelecendo suas trocas e distribuindo seus papéis sociais (<www.literafro.ufmg.br>. Acesso: 6/1/2019).

Martinho da Vila é autor de 14 livros e 40 álbuns. Percebe-se em sua obra a intenção de conjugar elementos do samba com o semba angolano, de informar o leitor e ouvinte do Brasil sobre expoentes dos países africanos ex-colonizados por Portugal, figuras políticas, míticas, para que geracionalmente vão diminuindo os silêncios e apagamentos históricos do ensino brasileiro a respeito das conquistas e experiências bem-sucedidas das sociedades africanas. Vê-se o ímpeto artístico, estético, mas também filosófico e político. Ou como o próprio afirma em *Kizombas, andanças e festanças*: "Há muitas formas de luta. A mais arriscada é feita com o exemplo claro, com a postura, com a palavra forte. A mais eficiente é feita indiretamente, sem rancor e conquistando através da cultura, usando-se as ocasiões oportunas para se mandar mensagens" (DA VILA, 1998, p. 105).

Estudos com perspectivas e referências decoloniais têm surgido nos últimos anos, escritos por latino-american@s ou african@s pela perspectiva de um "outro silenciado", pelo viés do "subalterno". Sandoval e Santos trazem princípios de uma abordagem "decolonial" a partir de Aníbal Quijano: "Desvelar a conexão modernidade/colonialidade e fundamentar os terrenos da teoria decolonial; desvendar a colonialidade do poder como padrão da indústria colonial, que com a expansão da Europa, instalou a mundialização do capitalismo e das maneiras de dominação e exploração tanto do sistema de produção quanto do sistema cultural" (apud SANDOVAL; SANTOS, 2014, p. 8). O chamado "giro decolonial" tem um "marco fundador" em 1998, com a criação do grupo Modernidade/Colonialidade (BALLESTRIN, 2013, p. 98)[1]. Esse grupo de autor@s propunha uma adaptação à realidade latino-americana das bases dos estudos pós-coloniais, iniciados por autores principalmente indianos, asiáticos e de ex-colônias francesas na África[2]. Vemos em Martinho da Vila um posicionamento artístico, estético

e de pensamento contra-hegemônico que apresenta alternativas aos discursos coloniais e colonialistas e que se identifica com princípios do pensamento decolonial.

2. Martinho da Vila do Brasil e do Mundo

Martinho José Ferreira (1938) demorou alguns anos até se tornar Martinho da Vila. É de 1969, aos 31 anos, seu primeiro LP. Natural de Duas Barras, interior do Rio de Janeiro, mudou-se aos quatro anos para a Serra dos Pretos Forros, favela na capital do estado, junto com os pais e quatro irmãs. A música foi surgindo despretensiosa em sua vida, como uma atividade das horas vagas, na Escola de Samba Aprendizes da Boca do Mato. Nela teve seu primeiro samba-enredo defendido no carnaval de 1957, sobre a vida e a obra do músico Carlos Gomes. O caminho "natural" que se desenhava era como auxiliar de química industrial ou como militar que pudesse atuar no laboratório de química do exército. Chegou a sargento.

No início da década de 1960 seu nome foi sendo difundido nas quadras mais tradicionais do Rio de Janeiro como Martinho da Boca do Mato, pelo destaque que aquela escola vinha recebendo por ter subido para o primeiro grupo em 1960. Em 1967, quando ainda se apresentava como Martinho José Ferreira, o início da parceria como compositor da escola de samba Unidos de Vila Isabel. No ano seguinte, já com o nome artístico associado à Vila Isabel, sua nova morada, concorria no IV Festival da Música Popular Brasileira[3] da TV Record acompanhado d'Os Originais do Samba com um partido alto de sua autoria: "Casa de Bamba". Foi o sucesso desse samba, já gravado por Jair Rodrigues, que levou a direção da gravadora RCA Victor a lhe propor o lançamento de seu primeiro LP, que viria a inaugurar uma série ininterrupta de LPs de músicas inéditas até 1992 (de 1969 a 1992 foram 24 LPs em 24 anos). Até o final da década de 1960, Martinho da Vila era como tantos outros da nova geração de sambistas que despontava no Brasil – Jair Rodrigues havia estreado em LPs em 1964, Wilson Simonal em 1963. Sua música revelava interesse, curiosidade, proximidade, influências de culturas do continente africano, mas apenas a partir daquilo que lhe chegava pela herança cultural, familiar e por uma musicalidade decantada em mais de três séculos de escravidão no país.

3. Angola em Martinho

Martinho da Vila viajou em 1972 pela primeira vez a Angola para um show na capital Luanda acompanhado por músicos do conjunto angolano Os Cunhas. Desde

então, iniciou um interesse crescente pela cultura e pela musicalidade daquele país: um processo de autoconhecimento e de conhecimento da cultura brasileira, espelhada em sembas, batuques e tantas outras similaridades encontradas "do lado de lá". No ano seguinte, incluiu a primeira referência direta a Angola em um LP. A penúltima música do lado B é "Som Africano – extraído do folclore angolano", do álbum "Origens" (1973), cantada por Martinho em idioma kimbundu. Depois dessa primeira inserção de repertório africano em sua obra, foram mais *sete* ocasiões em que ele voltou a trazer a música de autores angolanos para seu público. No LP "Presente" (1977), Martinho traz para cantar consigo o autor da canção "Muadiakime"[4]: Bonga (1942), cantor e compositor angolano que lançara seu álbum de estreia em 1972 e atualmente conta com discografia de mais de 30 álbuns. "Muadiakime" também é cantada em kimbundu, cuja região de maior incidência do uso desse idioma é a que abrange Luanda[5].

Martinho da Vila começa a estreitar relações com Angola a partir de 1980, quando integra a comitiva do projeto *Kalunga*, uma iniciativa do governo angolano para realização de shows de artistas consagrados da música brasileira em três cidades: Luanda, Benguela e Lobito[6]. Após a viagem, Martinho gravou em seu LP "Sentimentos" (1981), "Velha Chica", do angolano Waldemar Bastos, trazendo na letra conteúdo político, referente ao sofrimento de uma anciã que diz agora poder morrer porque viu Angola independente. A realidade angolana reverbera no sentimento que o artista brasileiro experimentava no início da década de 1980, com os primeiros sinais de um processo de redemocratização no Brasil. Em 1982, Martinho promove o que seria o "projeto Kalunga ao contrário", batizado de "Canto Livre de Angola": uma série de shows de uma comitiva de músicos angolanos em São Paulo, Rio de Janeiro e Salvador, e um LP com o registro de um desses shows[7]. Nesse mesmo ano, no álbum "Novas Palavras", Martinho trouxe uma composição lenta, dolente, esperançosa, em parceria com os angolanos Ruy Mingas e Manuel Rui, "À Volta da Fogueira", também com engajamento em relação à luta pela independência dos anos de 1970 em Angola ("os meninos à volta da fogueira / vão aprender coisas de sonho e de verdade / vão perceber como se ganha uma bandeira / e vão saber o que custou a liberdade"). Também incluiu um sucesso radiofônico do carnaval daquele ano em Angola: "Foi Ela", dos compositores angolanos Adelino Tavares e Ana Maria de Mascarenhas, com um arranjo que trazia na sonoridade ecos das músicas do Caribe. A década de 1980 ainda traria em 1985 a declaração de amor de Martinho a suas vivências em Angola no LP "Criações e Recriações", "Semba dos Ancestrais"[8], parceria

com a violonista brasileira Rosinha de Valença, em que surge o refrão emblemático "podes crer no axé dos teus ancestrais".

Pela produção dessas duas décadas (1970 e 1980) percebe-se que Martinho da Vila representa um discurso contra-hegemônico que apresenta alternativas musicais aos discursos coloniais e colonialistas ao problematizar sobre as lutas por liberdade no continente africano (em "Velha Chica" e "À Volta da Fogueira"); através da inclusão do idioma kimbundo e de gírias angolanas (em "Muadiakime" e "Som Africano"), resgatando laços, propondo adesões através da adoção do idioma local, símbolo de resistência e afirmação no período colonial em Angola (até 1975).

Dos anos de 1990 em diante, Martinho grava mais três músicas de angolanos, e em outras tantas faz menção a elementos da cultura angolana, como um ativo reparador de silêncios e desconhecimentos que músicos do Brasil, em geral, mantêm com relação a culturas dos povos africanos. Paulinho da Viola afirma que "o Brasil deve ao Martinho não só uma obra importante, de sambas-enredo lindos. Deve ao Martinho todo o trabalho que ele desenvolveu com a comunidade negra daqui. E ainda a aproximação com Angola. Isso a gente vai ficar devendo ao Martinho para a vida toda" (apud SUKMAN, 2013, p. 187). Em 1998, Martinho lançou "Makezu", de Ruy Mingas e Viriato da Cruz, com letra em português, no álbum "3.0 Turbinado". Em 2000, "Lusofonia", álbum em que Martinho receberia a alcunha de "profeta da lusofonia". Para representar Angola, convidou um cantor de muito sucesso nos anos 2000: Don Kikas, com quem dividiu os vocais de "Hino da Madrugada". Em "Do Brasil e do Mundo" (2007), Martinho traduz e adapta para o português o clássico em kimbundu "Kalumba" daquele que é chamado "o rei da música angolana": Elias Dia Kimuezo (Elias das Barbas, em kimbundu).

Partindo de sua vasta discografia, podemos afirmar que se trata do artista brasileiro que mais dialogou com a música angolana, que trouxe para o público do Brasil a estética, a poesia da cultura angolana, mixando-a com sua ancestralidade negra e sua trajetória desde o interior do Rio de Janeiro. Martinho (de)canta em sua obra que "é preciso assumir o terreiro como modelo, como nossa Grécia, provando que o mundo reconhece aquele que se reconhece" (THEODORO, 2018, p. 4).

Em *Martinho da Vila: tradição e renovação*, João Batista de M. Vargens e André Conforte destacam a inte(rve)nção política que Martinho propõe ao colocar, por exemplo, no álbum "Lusofonia" (2000) uma África negra de fala portuguesa também

diversa, ampla e com singularidades dos seus cinco representantes (Cabo Verde, Guiné Biassau, São Tomé e Príncipe, Moçambique e Angola), além de Timor Leste e Goa. Para isso, recorrem a Mia Couto para problematizar a maneira como a Comunidade dos Países de Língua Portuguesa (CPLP) costuma se estruturar:

> Os lusófonos são pensados e falados do seguinte modo: Portugal, Brasil e os PALOPs [Países africanos de língua oficial portuguesa]. Surgimos como um triângulo com vértices um no Brasil, um em Portugal e um terceiro em África. Ora, os países africanos não são um bloco homogêneo que se possa tratar de um modo tão redutor e simplificado. Não se pode conceber como uma única entidade os cinco países africanos que mantêm, entre si, diferenças culturais sensíveis. As nações lusófonas não são um triângulo, mas uma constelação em que cada um tem a sua individualidade (VARGENS; CONFORTE, 2011, p. 100).

O álbum "Lusofonia", lançado em 2000, poderia ter sido chamado "subalterno" ou "decolonialista"? Não. A faixa 1 de Lusofonia (2000), homônima do álbum, parceria com Elton Medeiros, é um samba exaltação das belezas do Brasil. Consciente ou não disso, Martinho da Vila estava agindo diplomaticamente e adepto de uma proposta atrelada ao pensamento da CPLP, organização internacional criada em 1996, e do advento da expressão PALOPs, somados ao acordo ortográfico da língua portuguesa (1990). Tais ações traziam ares de união, apoio mútuo, e Martinho artística e esteticamente evidenciou tal sentimento. Os estudos decoloniais são posteriores e, por revelarem o olhar do subalterno não são tão conciliadores como foi a proposta ideológica da CPLP, que os críticos interpretaram como neoimperialismo português.

4. Considerações finais

Esta comunicação integra pesquisa de pós-doutorado em andamento intitulada "Como se a música fosse refúgio: fluxos e refluxos musicais entre Brasil e Angola". Pretendemos apresentar aqui as intenções da obra de Martinho e as tensões entre a "paciência e a desobediência civil" como estratégias de luta. Conforme lembra Lopes,

> na esquina em que Martinho da Vila canta, a hermenêutica deve considerar a ambiguidade e a dupla-face de Exu. Como todo profeta que se preza, Martinho acredita no poder de sua mensagem, na capacidade da canção, do amor, de transcender as divisões, mas isso não é algo ingênuo, mas uma forma de luta, que não abre mão nem da paciência da desobediência civil, nem da ira negra que é o orgulho da autodeterminação, mas funde estes elementos em uma *vida*, ou na letra de um samba (LOPES, 2017).

Os diálogos que procuramos evidenciar aqui repercutem também no processo criativo do autor, dentre eles, dois momentos emblemáticos: a campanha de fim de ano

realizada pela TV Globo em 1988 que aludia ao centenário da abolição da escravidão, em que Martinho foi contratado para compor o tema musical e lançou "Axé pra Todo Mundo"; e o samba-enredo do carnaval de 2012 da Vila Isabel em que Martinho e parceiros homenagearam Angola com "Você Semba lá... Eu Sambo Cá: o canto livre de Angola". Da mesma forma, o volume e a densidade da discografia de Martinho da Vila são razões pelas quais a expressão "sambista" pode acabar por ser uma designação limitante ao que se lê e ouve ao acessar sua obra. Martinho ao incorporar repertório africano, mas principalmente angolano, em sua discografia, caracterizada por uma vasta produção autoral, manifesta a identificação que percebe entre sua criação e expressões da música popular de Angola: em sua discografia não é difícil identificar mais de uma dezena de composições próprias inspiradas nas populações e culturas africanas[9].

Portanto, "focalizar Martinho da Vila, suas ideias e suas obras é mostrar um exemplo vivo de um brasileiro, descolonizado culturalmente e orgulhoso de si mesmo" (THEODORO, 2018, p. 4). A mobilidade de pessoas e de seus consumos culturais, fomentando novas práticas musicais e expressivas e novos processos de cosmopolitismo e hibridez dos gêneros e estilos musicais associados às experiências de brasileiros e angolanos, materializa o que o antropólogo Rui Cidra classificou enquanto:

> campo social, sonoro e expressivo transnacional: o conjunto de relações e de agentividades transnacionalmente estabelecidas entre [Angola] e as suas localizações de diáspora que se destinam à produção da cultura expressiva e da música, e que apontam, quer para a reunião das condições materiais e dos objectos possibilitando a sua produção e circulação, quer para um campo de materiais culturais e possibilidades sonoras que definem os continuados processos de criatividade e de cosmopolitismo dos gêneros partilhados por [angolanos] (CIDRA, 2011, p. 365-366).

Ao longo de sua carreira vislumbram-se contatos com musicalidades angolanas variadas: folclórica, nacional e mesmo pós-nacionais, fruto dos encontros musicais transnacionais entre Brasil e Angola. Segundo análise pontual de Gilberto Gil, no texto "A música do mundo é maior que a world music" (1993), estas são etapas da "música do mundo" que espelham e propõem (in)tensões na constituição de nacionalidades (no caso angolana e brasileira) e nos (re)fluxos da diáspora africana, em especial angolana, no Brasil.

5. Referências bibliográficas

BALLESTRIN, L. América Latina e o Giro Decolonial. *Revista Brasileira de Ciência Política*, Brasília, n. 11, p. 89-117, 2013.

CASTRO-GOMEZ, S. Ciências sociais, violência epistêmica e o problema da "invenção do outro". In: LANDER, E. (Org.). *A colonialidade do saber:* eurocentrismo e ciências sociais, perspectivas latino-americanas. Buenos Aires: Clacso, 2005. p. 80-87.

CIDRA, R. Música, Poder e Diáspora: uma etnografia e história entre Santiago, Cabo Verde e Portugal. 418f. Tese (Doutorado em Antropologia das Migrações, Etnicidade e Transnacionalismo), FCSH – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2011.

DA VILA, M. *Kizombas, andanças e festanças*. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 1998.

GIL, G. A música do mundo é maior que a world music. Afropop Worldwide Listener's Guide, 1993. Disponível em: <http://www.gilbertogil.com.br/sec_texto_2017.php?id=1&page=3&id_type=3>. Acesso: 29/1/2019.

LOPES, M. C. *Martinho da Vila*: profeta da Lusofonia, 2017. Disponível em: <www.filosofiapop.com.br>. Acesso: 3/1/2019.

MENEZES, S. *Mamma Angola*: sociedade e economia de um país nascente. São Paulo: FAPESP, 2000.

SANDOVAL, A. C. R.; SANTOS, L. C. Estudos Decoloniais e Filosofia Africana: por uma perspectiva outra no ensino da filosofia. *Revista Páginas de Filosofia*, São Paulo, v. 6, n. 2, p. 1-18, 2014.

SUKMAN, H. *Martinho da Vila*: discobiografia. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2013.

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

VARGENS, J. B. M.; CONFORTE, A. *Martinho da Vila*: tradição e renovação. Rio de Janeiro: Almádena, 2011.

Fonogramas

SOM AFRICANO. Folclore Angolano. Martinho da Vila (intérprete). Rio de Janeiro: RCA Victor, 1973. LP.

MUADIAKIME. Bonga (compositor). Martinho da Vila e Bonga (intérpretes). Rio de Janeiro: BMG do Brasil, 1977. LP.

VELHA CHICA. Waldemar Bastos (compositor). Martinho da Vila (intérprete). Rio de Janeiro: BMG do Brasil, 1981. LP.

À VOLTA DA FOGUEIRA. Ruy Mingas, Manoel Rui e Martinho da Vila (compositores). Martinho da Vila (intérprete). Rio de Janeiro: BMG do Brasil, 1983. LP.

FOI ELA. Adelino Tavares e Ana Maria de Mascarenhas (compositores). Martinho da Vila (intérprete). Rio de Janeiro: BMG do Brasil, 1983. LP.

SEMBA DOS ANCESTRAIS. Rosinha de Valença e Martinho da Vila (compositores). Martinho da Vila (intérprete). Rio de Janeiro: BMG do Brasil, 1985. LP.

MAKEZU. Ruy Mingas e Viriato da Cruz (compositores). Martinho da Vila (intérprete). Rio de Janeiro: Sony, 1998. CD.

HINO DA MADRUGADA. Don Kikas (compositor). Martinho da Vila e Don Kikas (intérpretes). Rio de Janeiro: Sony, 2000. CD.

KALUMBA. Elias dia Kimuezo (compositor). Martinho da Vila (versão). Martinho da Vila (intérprete). Rio de Janeiro: MZA, 2007. CD.

Notas

[1] O grupo Colonialidade/Modernidade surgiu em torno de autores latino-americanos e contou com os seguintes participantes: Aníbal Quijano (Peru), Enrique Dussel (Argentina), Walter Mignolo (Argentina), Immanuel Wallerstein (EUA), Santiago Castro-Gomes (Colômbia), Nelson Maldonado-Torres (Porto Rico), Ramón Grosfóguel (Porto Rico), Edgardo Lander (Venezuela), Arthuro Escobar (Colômbia), Fernando Coronil (Venezuela), Catherine Walsh (EUA), Boaventura Santos (Portugal), Zulma Palermo (Argentina) (BALLESTRIN, 2013, p. 98).

[2] Entre eles, a chamada "tríade francesa", de Cesaire, Memmi e Fanon, que talvez pelo fato de o argumento pós-colonial ter sido, pela primeira vez, desenvolvido de forma mais ou menos simultânea pelos três foi assim chamada. Franz Fanon (1925-1961) – psicanalista, negro, nascido na Martinica e revolucionário do processo de libertação nacional da Argélia –, Aime Cesaire (1913-2008) – poeta, negro, também nascido na Martinica – e Albert Memmi (1920-) – escritor e professor, nascido na Tunísia, de origem judaica – foram os porta-vozes que intercederam pelo colonizado quando este não tinha voz, para usar os termos de Spivak. A esses três [autores] soma-se [...] Edward Said (1935-2003), crítico literário de origem palestina, intelectual e militante da causa. O Oriente como "invenção" do Ocidente denunciou a funcionalidade da produção do conhecimento no exercício de dominação sobre o "outro". [...] Esses quatro autores contribuíram para uma transformação lenta e não intencionada na própria base epistemológica das ciências sociais (BALLESTRIN, 2013, p. 92-93).

[3] No IV Festival da Música Popular Brasileira da TV Record, a última edição promovida por essa emissora, "Casa de Bamba" não passou das eliminatórias.

[4] "Muadiakime" também foi gravada em 1981 por Alcione e ocupa a última faixa do lado B.

[5] Mesmo que o país tenha o português como língua oficial, há nove idiomas que têm o estatuto de línguas nacionais em determinadas regiões do país. Os principais são: kimbundu (+/- 20% da população); umbundu (+/- 36% da população); kikongo (+/- 15% da população) (MENEZES, 2000, p. 104).

[6] Pelo projeto *Kalunga*, amplamente estudado pelo historiador brasileiro Mauricio Barros de Castro, estiveram presentes por dezoito dias em Angola, além de Martinho, Chico Buarque, Djavan, Francis Hime, Olivia Hime, Clara Nunes, João Nogueira, Elba Ramalho, Geraldo Azevedo, Dorival Caymmi, Dª Ivone Lara, Edu Lobo, Miúcha, Cristina Buarque, João do Vale, Quinteto Violado, Wanda Sá, MPB4, conjunto Nosso Samba entre outros profissionais, com a curadoria do produtor Fernando Faro. Em uma breve pesquisa sobre a discografia desses artistas, é possível perceber que alguns refletiram o impacto dessa ida a Angola em seus álbuns seguintes (Chico Buarque – "Morena de Angola", 1980; Djavan – "Humbi humbi" e "Luanda", 1981; Clara Nunes – "Mãe África", 1981; João Nogueira – "Lá de Angola", 1980).

[7] Estiveram presentes no Canto Livre de Angola os artistas Mestre Geraldo, Mana Sofia, Waldemar Bastos, Carlos Burity, Pedrito, Dina Santos, Joi Artur, André Mingas, Felipe Mukenga, Robertinho, Carlitos Vieira Dias, Candinho, Rodolfo Kituxi, Paulo Kaita e Elias Dias Kimuezo.

[8] Semba dos Ancestrais (Martinho da Vila e Rosinha de Valença): *Se teu corpo se arrepiar / Se sentires também o sangue ferver / Se a cabeça viajar / E mesmo assim estiveres num grande astral / Se ao pisar o solo teu coração disparar / Se entrares em transe sem ser da religião / Se comeres fungi, kisaka e mufete de cara-pau / Se Luanda te encher de emoção / Se o povo te impressionar demais / É porque são de lá os teus ancestrais / Podes crer no axé dos teus ancestrais.*

[9] Em ordem cronológica, músicas de autoria de Martinho da Vila em parcerias, que mencionam diretamente culturas, lugares e expressões africanas: "Salve a Mulatada Brasileira" (1975); "Reverso e Vida" (1981); "Vieram Me Contar" (1983); "Negros Odores" (1983); "Semba dos Ancestrais" (1985); "Odilê Odilá" (1985); "Traço de União" (1985); "Axé pra todo Mundo" (1988); "Pelos Caminhos do Som" (1989); "Ô, Morena, Como é Bom Viajar" (2000); "Ó, Nega" (2003); "Do Além" (2016); "Daqui, de Lá e de Acolá" (2016).

Black gospel: um estudo etnomusicológico com o grupo *Family Soul* do Rio Grande do Sul

Miriam de Oliveira[1]
Universidade Federal do Rio Grande do Sul
miriamolv16@gmail.com

Resumo: O presente texto apresenta um relato sintético da pesquisa realizada com o grupo musical *Family Soul*, na cidade de Porto Alegre-RS entre 2016 e 2018. Trata-se de um grupo evangélico negro, que desenvolve práticas músico-performáticas de pertencimento étnico-racial na liturgia dos cultos de diferentes denominações evangélicas no extremo sul. Trago algumas reflexões sobre o contexto e os processos de construção étnico-racial, mediados pelas práticas musicais do grupo. O caminho trilhado pelos interlocutores em diferentes denominações evangélicas, a comunicação com a cultura musical afro-americana e com os universos da música *gospel* forjaram novas formas de se relacionar com a música e atuar com essa musicalidade no contexto evangélico local.

Palavras-chave: *Black gospel*. Etnomusicologia. Performance. Rio Grande do Sul. Identidade.

Black Gospel: a Study in Ethnomusilogy with the *Family Soul* Group from Rio Grande do Sul

Abstract: This paper presents a synthetic report of the research developed with the musical group Family Soul in the city of Porto Alegre-RS between 2016 and 2018. It is a black gospel group that promotes music-performance practices of ethno-racial belonging in the liturgy of the cults from different evangelical denominations in the far south. I bring some reflections on the context and on the ethnic-racial construction processes mediated by the group's musical practices. The path made by interlocutors through different evangelical denominations, their communication with African American musical culture and the universes of gospel music forged new ways of relating to music and acting on this musicality in the local evangelical context.

Keywords: Black gospel. Ethnomusicology. Performance. Rio Grande do Sul. Identity.

1. Introdução

Neste texto, apresento um relato sintético da pesquisa de mestrado realizada com o grupo musical *Family Soul,* na cidade de Porto Alegre-RS, entre os anos de 2016 e 2018. Trata-se de um grupo evangélico negro que desenvolve práticas músico-performáticas de pertencimento étnico-racial na liturgia dos cultos de diferentes denominações evangélicas. Com abordagem qualitativa e método etnográfico, o estudo foi elaborado sob a orientação da professora pela Profª Drª Maria Elizabeth Lucas.

A escolha por este tema de estudo surgiu em uma conjuntura social em que os movimentos negros avançaram na consolidação de direitos constitucionais e lograram pautas de promoção da igualdade racial e ações afirmativas que reparam danos sofridos pela herança da escravidão em nosso país. O desejo de compreender as relações existentes

entre música, raça e cosmovisão cristã surgiu ao perceber-me como mulher negra, compartilhando de uma mesma história diaspórica, vivenciando os mesmos embates sociais e usufruindo de conquistas, porém com cosmovisão diferente.

A primeira vez que tive contato com o grupo *Family Soul* foi em 2014, em um culto denominado *Black Gospel Music,* realizado pela igreja Batista da Brasa, situada em um bairro popular da zona norte de Porto Alegre. Naquele encontro, percebi, na performance e na estética visual do grupo, uma mensagem de protagonismo negro no espaço religioso através da prática musical. O grupo iniciou sua trajetória no ano de 2007, idealizado por Eliézer Félix (*in memoriam*), jovem tecladista, compositor e produtor musical falecido precocemente em 2016. Formado por familiares e amigos, o grupo de oito integrantes assumiu desde o início uma performance musical que enfatizava o pertencimento étnico-identitário, não somente para eventos seculares, mas para integrar a liturgia dos cultos.

O encontro com o grupo *Family Soul* provocou-me reflexões e questionamentos em relação à presença e ao protagonismo negro na liturgia de cultos evangélicos, apontando-me a diversidade de espaços da presença negra no Rio Grande do Sul. Despertou meu interesse em compreender como se constrói a identidade musical e performática de um grupo como o *Family Soul*, como se manifesta a centralidade das práticas musicais na constituição do pertencimento étnico em contexto religioso e os processos sociais que, mediados pela performance musical, contribuem para a afirmação de uma identidade de pertencimento étnico-racial no contexto evangélico local.

1.1. Cenário Local

A maioria dos integrantes do grupo *Family Soul* são moradores de bairros populares da zona norte de Porto Alegre, como o bairro Rubem Berta, região com aproximadamente 87 mil habitantes. Como moradora, acompanhei, por um lado, seu processo significativo de desenvolvimento e crescimento populacional e, por outro lado, a difusão de estigmas criados pela mídia em relação aos moradores, em virtude dos altos índices de violência urbana. O bairro é composto por diferentes grupos étnicos, mas majoritariamente por negros. Com a onda de imigração de haitianos e senegaleses, o bairro ganhou novos integrantes e o percentual de negros aumentou. Muitos imigrantes cristãos uniram-se às igrejas locais e em algumas foram elaborados cultos específicos para que pudessem se expressar em sua própria língua.

2. *Family Soul* e o *Black Gospel* no Sul

No início do meu trabalho de campo imaginei que os integrantes do *Family Soul* tivessem ingressado na igreja com uma nova proposta performática sob a influência secular. Porém, a partir do diálogo e das entrevistas, descobri que o grupo cresceu em igrejas evangélicas, como Assembleia de Deus, Igreja do Nazareno e Deus É Amor, participando de grupos musicais nessas denominações. O desejo e a construção de uma musicalidade e performance negra foram desenvolvidos a partir do acesso e da escuta de cantores e grupos musicais dos Estados Unidos e do Brasil, seculares e religiosos, que se dedicam a compor canções com o objetivo de marcar uma identidade performática étnico-racial.

Nessa linha, o grupo *Family Soul* participa ativamente de cultos e eventos de diferentes denominações evangélicas da cidade de Porto Alegre e região metropolitana, sendo reconhecido no universo em que circula como um grupo que mantém uma identidade étnico-racial através da performance corporal, estética visual e musicalidade.

2.1. Etnografia da Alma

Minha proposta de uma *etnografia da alma* foi no sentido de permitir que os interlocutores compartilhassem suas experiências de serem negros em espaços evangélicos e trouxessem as lembranças de momentos importantes e que marcaram suas vidas como grupo musical. Pertencentes à mesma família, Jessé Ramos, Jedielson e Fabrícia Félix relembraram como tudo começou através de suas experiências como músicos cristãos. A trajetória musical de cada um se iniciou em outras denominações evangélicas, com o estudo específico de instrumentos musicais ou a participação no ministério de louvor e corais dessas igrejas.

A formação do grupo deu-se na igreja Renovação Mundial COGIC (RM COGIC) em 2007. Incentivado pelo pastor da igreja, o músico Eliézer iniciou um grupo de louvor congregacional com musicalidade inspirada nos grupos musicais evangélicos afro-americanos. Anteriormente, o grupo era conhecido como *RM Soul*, em referência ao nome da igreja, e por nove anos cumpriu a agenda interna da instituição, colaborando nos cultos e eventualmente se apresentado em outras denominações ou espaços seculares.

Eliézer Félix, idealizador do *RM Soul* (atual *Family Soul*), foi tecladista, compositor e produtor musical, tendo iniciado os seus estudos de teoria musical e teclado em uma igreja da Assembleia de Deus com seu primo, Jessé Ramos. Dedicou sua vida ao

estudo, ensino e prática musical, com ênfase nos gêneros musicais cristãos afro-americanos, inspirado nas produções de Ron Kenoly[2], Kirk Franklin[3], Fred Hammond[4], entre outros.

O falecimento precoce de Eliézer em janeiro de 2016, aos vinte e seis anos de idade, deixou como legado para o grupo *Family Soul* a continuidade e dedicação à música *black gospel*.

Foi na igreja Renovação Mundial COGIC (RM COGIC) que a família Félix se estabeleceu como uma banda *Black* formada inicialmente por sete integrantes. Uma de minhas interlocutoras contou que a música encontrada na RM era exatamente o perfil que eles apreciavam e procuravam. Ela explicou que as experiências vivenciadas entre eles na banda são fruto dos conhecimentos que cada um trouxe de outras igrejas e foram sendo aperfeiçoados.

Com o falecimento do líder Eliézer, o grupo passou por modificações e o *RM Soul* passou a adotar o nome *Family Soul*. Os integrantes que congregavam na mesma igreja pertencem agora a igrejas diferentes e, por esse motivo, a atuação do grupo tornou-se independente, ou seja, fora da responsabilidade de uma denominação evangélica específica. Além do abalo que a perda do líder ocasionou, outro fator relevante para alterações no perfil do grupo foi o desligamento da igreja Renovação Mundial com a igreja Deus em Cristo (COGIC), instituição de origem afro-americana. Alguns integrantes entendem que a abertura para uma liberdade expressiva negra na igreja só foi possível por estarem ligados à igreja afro-americana Deus em Cristo.

O grupo hoje é convidado a participar de diferentes denominações evangélicas, com o objetivo de ministrar o louvor congregacional, momento de interação musical com as pessoas presentes nas reuniões. Nos cultos, os participantes entendem a presença – invisível, mas real – de Deus, e cada um tem a liberdade de se expressar com palavras e com a música. Neste momento, o grupo de louvor deve desenvolver uma performance participativa mediando essa interação, escolhendo e preparando um repertório musical adequado. Turino (2008) define esse desempenho como um tipo especial de prática artística em que não há distinções artista-público, mas apenas participantes e potenciais participantes desempenhando diferentes papéis. O objetivo primeiro é envolver o número máximo de pessoas no desempenho de algum papel (TURINO, 2008, p. 26).

Essa liberdade de se apresentar diante de Deus em alguns momentos do culto nessas denominações evangélicas transporta concepções pessoais e imaginárias de como se expressar através da performance musical. Essa variação se reflete nos modos de participação e nas diferentes denominações religiosas, nas quais pode haver grupos com um modo definido de participação ou uma mistura de concepções e desempenhos participativos.

Com projeção vocal intensa e adornada com melismas e performance corporal, o momento do louvor congregacional busca interação daqueles presentes nas reuniões. A formação musical do grupo é composta por um tecladista, um baterista, um baixista, dois tenores, duas contralto e uma soprano. O repertório escolhido contempla canções dos gêneros *gospel* e *soul* inspirados em artistas afro-americanos e grupos nacionais que compõem ou interpretam canções de cantores afro-americanos, com expressões dos gêneros supracitados. Há um investimento na estética dos cabelos, que alguns mantêm com textura natural/crespos elevados e *Black Power*, comunicando uma representação de liberdade.

3. Considerações Finais

O estudo etnomusicólogico deste campo procurou oferecer um olhar e uma escuta atenta às diferentes conexões socioculturais presentes na prática musical. Chernoff (1989) lembra que entender o que acontece em um evento musical pode nos dar uma ideia dos tipos de conexões que as pessoas estão fazendo, visto que a música vincula muitas experiências distintas e aglutina pessoas muito diferentes. As experiências religiosas compartilhadas pelos colaboradores revelaram alguns caminhos para a compreensão do contexto estudado, sinalizando a necessidade de uma visão alargada atenta para as relações sociais vividas em momentos históricos particulares e que estão ligados a contextos ainda mais amplos no tempo e espaço (TURINO, 1999, p. 24).

Na composição étnica do Rio Grande do Sul estão presentes grupos indígenas, afrodescendentes e uma grande porcentagem de descendentes de europeus, fruto de políticas de migração no século XIX. As relações sociais no Sul são marcadas pelo imaginário europeu, no qual a experiência de migração preenche a imaginação contemporânea local com um sentimento de orgulho em sua herança europeia, tanto quanto alimenta as estatísticas sobre discriminação racial (LUCAS, 2000, p. 46).

Nesse cenário, diferentes cosmovisões se confrontam, se opõem e se entrelaçam, embaralhando as definições de pertencimento e de cultura religiosa, estabelecendo um trânsito nas maneiras de ver, de se relacionar e de se posicionar no mundo. A diversidade religiosa presente no Rio Grande do Sul aponta para uma gama de possibilidades de interagir e se expressar através da prática musical.

O grupo de evangélicos no estado, apesar de defender a mesma cosmovisão cristã, subdivide-se em denominações distintas, as quais carregam características que as diferenciam nos modos de interagir socialmente e de se relacionar com as culturas musicais. No Brasil, igrejas históricas que há mais de cem anos estabeleceram-se na região, provenientes de países europeus e americanos (CUNHA, 2004), geraram outras novas igrejas que atualmente atraem pessoas de diferentes grupos culturais e sociais para a cosmovisão cristã.

A compreensão do processo de formação étnico-identitária do grupo *Family Soul* contemplou diferentes fatores, como as relações entre imaginação racial, conexões culturais, performance, identidade e cosmovisão, por sinalizarem relevância nas concepções e significados das práticas musicais do grupo. Como nos ensina Seeger (2008), o entendimento da performance musical deve atentar para diferentes fatores:

> Tudo isso está envolvido no por que pessoas fazem e apreciam certas tradições musicais. Uma etnografia da música deve estar preparada para tratar desses aspectos – mesmo que poucos autores tenham feito. Algumas análises se concentram na influência fisiológica, outras na tensão emocional liberada através da música, outras tratam da correlação social e outras dos efeitos das crenças cósmicas no interior da tradição. Provavelmente todos estão envolvidos, seja qual for a tradição (SEEGER, 2008, p. 256).

O contato com o trabalho da etnomusicóloga Jean Kidula (2013) contribuiu com reflexões importantes para o contexto aqui estudado. Em sua experiência no Quênia, a autora compreendeu que a expansão do cristianismo ocasionou impactos culturais, pois as diferentes características identitárias de grupos missionários que ingressaram em várias regiões do continente africano manifestavam diferentes perspectivas doutrinárias e musicais, conduzindo-os ao aprendizado de novas práticas e performances compatíveis com o novo sistema de crenças e levando africanos a se adaptar, negociar e transformar suas práticas musicais.

Essas transformações presentes em diferentes contextos da diáspora africana teceram novos processos identitários percebidos através da prática musical. Hall (2005) chamou atenção para a categoria identidade como algo flexível e complexo, composto

não por uma, mas por várias identidades, devido às mudanças estruturais e institucionais – o processo conhecido como globalização –, que tem um efeito sobre as identidades culturais ao conectar comunidades e organizações em novas combinações de espaço-tempo.

Ao longo do meu trabalho de campo, fui entendendo que a prática musical do grupo *Family Soul* aglutina experiências com as culturas musicais cristãs compartilhadas por missionários europeus, apropriação da cultura musical cristã afro-americana, o crescimento dos movimentos sociais negros e o sentimento de pertencimento étnico-racial construído através da herança histórica da escravidão. A presença de performance musical negra na liturgia dos cultos evangélicos no Sul do país ocasiona, em alguns momentos, um impacto nas relações, sinalizando diferenças e lembranças históricas silenciadas nesse contexto (RADANO; BOHLMAN, 2000).

Mesmo sem intenção de erguer uma bandeira racial e com um discurso (a)político em suas falas, a presença do *Family Soul* nas igrejas evangélicas do Rio Grande do Sul indica que o espaço evangélico é composto por pessoas que compartilham a mesma história da diáspora negra, representando uma cosmovisão negro-cristã, e também a possibilidade de uma afirmação identitária negra em espaços evangélicos.

Este tema de estudo, através de uma perspectiva etnomusicológica, possibilitou compreender os cruzamentos e as conexões sociomusicais do contexto pesquisado, evidenciando a construção de novos modos de entender e fazer música nas práticas evangélicas do Sul do país. Eu, pertencente ao mesmo grupo étnico-racial, compartilhando da mesma cosmovisão, fui desafiada a olhar o meu espaço e aos "meus", com um olhar crítico e reflexivo, atento às dimensões envolvidas nas práticas musicais do contexto evangélico, que vão além dos sons.

O percurso acadêmico na etnomusicologia tem chamado a minha atenção para o alargamento das discussões sobre as práticas culturais negras, africanas e afro-americanas. A experiência compartilhada por Kidula (2006) nos encoraja a reconhecer a importância dos pesquisadores negros e negras. Segundo a autora, o pesquisador negro no continente africano passou por uma certa transição e desejo de representar, tanto em casa quanto no exterior, suas próprias posições, perspectivas e visões de mundo, que são, ao mesmo tempo, êmicas e éticas. Uma etnomusicologia negra propõe, além de representatividade negra (pesquisador-interlocutor), a oportunidade de o negro apresentar

o seu espaço, refletir sobre suas práticas, criticar sua história e contribuir de igual modo no meio acadêmico.

4. Referências Bibliográficas

CHERNOFF, J. M. The relevance of ethnomusicology to anthropology: strategies of inquiry and interpretation. In: DJEDJE, J. (Ed.). *African musicology:* current trends – V. 1. Los Angeles: University of California Press, 1989. p. 59-92.

CUNHA, M. N. Vinho Novo em Odres Velhos: Um olhar comunicacional sobre a explosão *gospel* no cenário religioso evangélico do Brasil. Tese (Doutorado em Ciência da Comunicação), Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004.

HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 10. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

KIDULA, J. N. *Music in Kenyan Christianity*: Logooli Religious Song. Indiana University Press, 2013.

KIDULA, J. N. Ethnomusicology, the Music Canon, and African Music: Positions, Tensions, and Resolutions in the African Academy. *Africa Today*, v. 52, n. 3, p. 99-113. Indiana University Press, 2006.

LUCAS, M. E. Gaucho Musical Regionalism. *British Journal of Ethnomusicology*, v. 9, n. 1, Brazilian Musics, Brazilian Identities, p. 41-60. British Forum for Ethnomusicology, 2000.

RADANO, R.; BOHLMAN, P. *Music and the Racial Imagination*. Chicago: University of Chicago Press, 2000.

SEEGER, A. Etnografia da música. *Cadernos de Campo:* Revista dos alunos de pós-graduação em antropologia social da USP. São Paulo, v. 17, n. 17, p. 237-259, 2008 [1992].

TURINO, T. Participatory and Presentational Performance. In: TURINO, T. *Music as Social Life:* the politics of participation. Chicago: The University of Chicago Press, 2008.

Notas

[1] Mestre em Etnomusicologia/Musicologia pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2018), especialista em Música: Ensino e Expressão pela Universidade Feevale (2015), graduada em Licenciatura em música no Centro Universitário Metodista (2011). Atualmente é professora de música em escola municipal de educação infantil em Porto Alegre. Orientada pela Profª Drª Maria Elizabeth Lucas.

[2] Cantor, escritor e produtor da música cristã afro-americana. Doutor em música sacra pela Internacional Christian University.

[3] Kirk Franklin é cantor, compositor e produtor musical evangélico, figura de destaque da música gospel nos Estados Unidos. Fundador do grupo Kirk & the Family, recebeu prêmio Grammy para "melhor álbum gospel" e melhor canção gospel. Atualmente desenvolve trabalho individual em estilo que mistura *soul* e *hip hop*, possui sua própria gravadora e canal de rádio e já lançou doze álbuns.

[4] Cantor, baixista e produtor da música gospel, nascido em 1960 em Detroit, Michigan.

Poder público e ancestralidade indígena nas flautas de pífano dos Irmãos Aniceto

Murilo G. Mendes
Universidade de São Paulo
Murilo2107@gmail.com

Resumo: O presente trabalho expõe parte da investigação sobre o reflexo das relações na música da Banda Cabaçal dos Irmãos Aniceto. A inserção nos processos de ensino e aprendizagem (BAILY, 2006) proporcionaram coleta de dados referentes à história do grupo e suas relações com a história local e categorias nativas, além da própria musicalidade. A análise dos dados demonstra aspectos musicais ligados à adaptação do grupo mediante momentos históricos junto ao poder público.
Palavras-chave: Banda Cabaçal. Pífanos. Pife. Irmãos Aniceto.

Public Power and indigenous ancestry on the Pife Flute from Irmãos Aniceto

Abstract: The paper exposes part of the investigation about the echos of the relationship between social issues and the Banda Cabaçal dos Irmãos Aniceto. The fieldwork method focused in the teaching and learning processes (BAILY, 2006) provided information collection about the history of the group and its relationship with local history and native categories, as well as musicality itself. An analysis of information has demonstrated musical skills related the musical adaptation and the dealing with public authorities.

Keywords: Banda Cabaçal. Fife. Pife. Irmãos Aniceto.

Alguns aspectos acerca dos pilares da identidade da Banda Cabaçal dos Irmãos Aniceto e suas relações históricas com o poder público

A Banda Cabaçal [1] dos Irmãos Aniceto é formada por uma família de agricultores e comerciantes de baixa renda do município do Crato-CE. O município situa-se ao extremo sul do Ceará – região onde se concentram os municípios do Crato, Juazeiro do Norte e Barbalha – chamada Cariri Central. Segundo informantes locais, onde hoje é a praça central da cidade, localizava-se o centro da tribo dos índios Kariri – tribo da qual os Irmãos Aniceto se dizem remanescentes. "Isso aqui foi o índio que plantou, foi o índio que deixou pra nós" (MENDES, jan. 2011), afirma Raimundo Aniceto, *mestre* da banda[2] ao falar sobre o *pife*. Assim, o pífano é tido como instrumento de ligação entre passado e presente, entre ancestrais e descendentes. No entanto, ao longo do tempo, o grupo teve de se adaptar à aceitação ou não do público e, principalmente, do poder público.

Segundo Brito (2007), nos anos de 1950, a intenção da igreja era dominar as festas religiosas e procissões, colocando-as dentro do templo ou a serem conduzidas pelo vigário. O então prefeito J. Figueiredo, em concordância com a igreja, proibiu as manifestações folclóricas que, em sua visão, iam contra o ideal vigente de progresso. Na

intenção política de sustentar o município do Crato como "ordeiro", "culto" e "adiantado", as bandas de pífano e demais manifestações folclóricas eram vistas como retrógradas e desordeiras. Segundo alguns informantes, esse momento histórico ocasionou o desaparecimento de diversas bandas de pífano ou o seu afastamento da cidade.

Na década seguinte, com o momento folclorista dos anos de 1960 e sua premiação no V Congresso Brasileiro de Folclore em Fortaleza, os Irmãos Aniceto aliaram-se ao poder público e foram tidos como uma espécie de patrimônio e "orgulho" da cidade. Em nova ordem política estabelecida a partir do governo de J. Figueiredo Filho, os Irmãos Aniceto passaram a representar a cidade e adaptaram seu repertório com músicas como o "Hino do Crato" e "Venha ver (A Beleza do Crato)", sendo que esta última traz em seus versos: "Venha ver a beleza do Crato/ venha ver como é natural/ sua terra é um paraíso/ e o progresso é sensacional / [...] venham ver o meu Crato querido/ o orgulho do meu Ceará"[3]. Além disso, o grupo escreve em seus instrumentos o nome da cidade. Quando um integrante da Banda Cabaçal dos Irmãos Aniceto a apresenta, seu discurso começa sempre dizendo que a banda é natural do Crato. Em entrevista concedida a mim, Antônio Aniceto diz:

> Boa tarde pessoal, nós estamos aqui com *mestre* Antônio Anicete da Banda Cabaçal dos Irmãos Aniceto, da Banda Cabaçal de "pífero" daqui do Crato, Ceará. Nós somo filho natural daqui do Crato, Ceará, e essa banda foi meu pai que fundou (ANICETO, 7/2/2011)[4].

Embora ali todos já soubessem de onde vêm os Irmãos Aniceto, *mestre* Raimundo, da mesma forma, em apresentação nas comemorações de *reisado* do dia 6 de janeiro, no SESC Juazeiro do Norte, começa seu discurso dizendo: "Gente, essa é a banda dos Irmãos Anicete de Crato, e de nosso Brasil todo" (ANICETO, 6/1/2011). Atualmente, os integrantes da Banda Cabaçal dos Irmãos Aniceto recebem um salário por mês do município para realizar doze apresentações por ano. Os integrantes mais antigos no grupo recebem também um salário do governo do Estado pelo título de "mestre de cultura"[5].

Assim como sua cidade, a cultura dos Aniceto integra o rural e o urbano dentro de um mesmo âmbito cultural.

Portador de marcas da vivência da lavoura e da pecuária e de formação historicamente diferenciada por sua participação em lutas e episódios históricos, o povo caririense apresenta anseios políticos, sociais, econômicos, culturais e religiosos. Esses

elementos, combinados, revelam a pluralidade cultural em que os Aniceto estão inseridos (VERÍSSIMO, 2003, p. 131).

Dessa forma, o *pife* dos Irmãos Aniceto faz a mediação entre relações com a natureza, ancestralidade indígena e as políticas do município[6]. Como então o grupo reproduziria um repertório cívico (referente às políticas do poder público) e católico sustentando a ancestralidade indígena no material musical? As investigações para responder a essa pergunta revelaram que, na medida em que se aproxima dos interesses e do repertório do poder público, a Banda Cabaçal dos Irmãos Aniceto exerce um distanciamento através de recursos musicais possibilitados pelas flautas de pífano, o *pife.* A construção do instrumento corresponde a tal finalidade, entretanto, as concepções musicais e a execução no instrumento estabelecem padrões que caracterizam uma musicalidade que oferece uma ruptura entre a busca pelo reconhecimento e pela aproximação da elite social e a manutenção da tradição e da ancestralidade indígena.

Construção e execução do *casal de pife* pelos Irmãos Aniceto

No caso dos Irmãos Aniceto, os pífanos são confeccionados pelos próprios *pifeiros*[7] tendo-se como matéria-prima uma espécie de bambu chamada pelos Aniceto de *taboca boio.* Os pifes dos Aniceto são feitos "a olho", ou seja, sem a precisão de medidas exatamente preestabelecidas. As medidas dos pífanos são palmos e dedos, o que apresenta variação de pessoa para pessoa. Além disso, o mesmo *pifeiro* artesão também apresenta variações nesse modo de medir, pois dedos e palmos são apenas referências, e não medidas exatas para a confecção. Uma vez que a posição dos furos determina as alturas das notas do pífano, a imprecisão das medidas não padronizadas resulta em uma não padronização da *escala* do *pife*. Assim, a tolerância à imprecisão das medidas é transposta à construção e ao som dos pífanos. Ou seja, cada pífano terá sua medida entre os furos que emitem as notas e cada medida proporcionará diferentes alturas de notas. No ouvido dos Aniceto, essa altura "irregular" resultará na tolerância quanto à percepção das alturas das notas dadas pelos diferentes pífanos que são constantemente construídos pelos Irmãos Aniceto. Contudo, sendo os pífanos confeccionados aos pares, o *pifeiro* busca construir o que se chama de *casal de pife*, ou seja, dois pífanos muito semelhantes que devem ser tocados um com o outro, impossibilitando, assim, que um pífano de um *casal* possa se "afinar" com pífanos de outros *casais*.

Pinto (2001), ao analisar a sonoridade de uma série de pífanos de Pernambuco, Alagoas e Paraíba, chama atenção ao que denomina "terça neutra" como um recurso básico que transcende o puramente estilístico, atribuindo a essa característica a responsabilidade por uma "paisagem sonora" especificamente nordestina, bem como por representar algumas concepções de mundo. Figueiredo e Lühning (2018) definem a "terça neutra" como "um intervalo que fica entre a terça menor e a terça maior, não referenciado com facilidade pelo ouvido de quem está acostumado a uma afinação temperada, por isso geralmente considerado fora de afinação ou desafinado" [8] (FIGUEIREDO; LÜHNING, 2018, p. 104).

Quando se busca um sopro uniforme para reproduzir as notas, é possível observar que há uma flexibilidade nos intervalos gerados em razão dos padrões de construção já mencionados. Mesmo com essas variações, a escala dos pifes dos Irmãos Aniceto segue um padrão determinado no qual se ouve, a partir da nota fundamental mais usual no repertório dos Irmãos Aniceto, o segundo e o terceiro graus abaixados alguns *cents*[9] em comparação ao que seria uma escala maior no padrão temperado usualmente ouvido, por exemplo, na música midiática consumida no Cariri Central e pelos próprios integrantes da Banda Cabaçal dos Irmãos Aniceto.

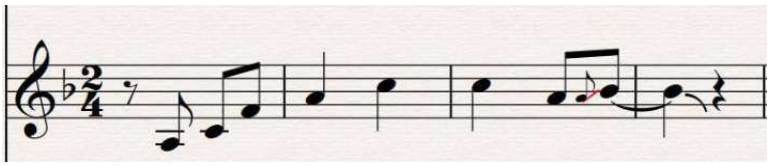
Contudo, acredito não estar nesses "intervalos neutros" (ROCHA; PINTO, 1984, apud FIGUEIREDO; LÜHNING, 2018) predeterminados pela construção do instrumento a "paisagem sonora" ou o fator diferencial que sustenta, nos recursos sonoros da Banda Cabaçal dos Irmãos Aniceto, sua identidade musical, origem e ancestralidade mencionados em seu discurso. A intensidade e a intencionalidade do sopro fazem ampliar muito mais a flexibilidade de uma nota musical realizada por uma determinada posição do *pife.* Na posição colocada naquilo que seria o terceiro grau da escala mais usual dos Irmãos Aniceto, obtive uma variação intencional (a partir da inclinação da flauta e intensidade do sopro) de 876 a 906 Hertz em uma flauta, o que equivale a 58 *cents*[10]. Em uma outra flauta, de menor tamanho, a mesma posição pode oferecer variações entre 1.019 e 1.074 Hertz, o que equivale a 91 *cents.* Isso se flexibiliza ainda mais quando consideramos que a nota fundamental dessa escala é dada através de uma posição de meio furo, normalmente soada através de um leve glissando que parte da posição que fecha o primeiro furo mais próximo ao bocal e abre metade do orifício até encontrar a nota desejada. Nessa posição de meio furo, pude constatar uma flexibilidade de 164 *cents* em uma das flautas e 122 *cents* em outra através dos mesmos recursos. Essa flexibilidade pode ocorrer com menor ou maior amplitude na medida em que os orifícios são abertos

para subir os graus da escala e é enfatizada principalmente nos pontos culminantes onde o tocador Aniceto pretende dar mais ênfase e expressão ao trecho.

Melodias cívicas e notas flexíveis: *rogança* e o *relativo do pife*

Impulsionado por um *insight* de John Blacking e pelo artigo de Hood (1960) sobre a bimusicalidade, a pesquisa de John Baily teve seus processos metodológicos voltados ao aprendizado da performance de dois instrumentos similares (o rabab e o dutar) em uma inserção cultural no intuito de estudar o instrumento "a partir de dentro" (BAILY 2006, p. 117). Ou seja, vivenciar os processos de ensino e aprendizagem do instrumento para que pudesse compreender sua capacidade performática e sua mecânica funcional. Em minha pesquisa de campo adotei esse procedimento e tomei aulas com o *mestre* Antônio Aniceto, um dos *pifeiros* do grupo.

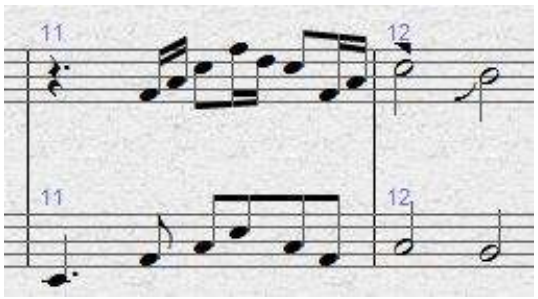
Antes de saber dos fatos históricos que influenciaram a Banda Cabaçal dos Irmãos Aniceto e o repertório incorporado para atender à demanda do poder público, iniciei as aulas no intuito de compor o repertório que me trouxesse alguma noção da musicalidade dos Irmãos Aniceto. Comecei a perceber que as músicas que aprendia tinham algo em comum; arpejos ascendentes e descendentes que direcionavam minha memória às bandas de coreto, às bandas marciais, seus arranjos e contrapontos. Logo nas primeiras notas aprendidas – o início da melodia de "Asa Branca" – percebi que as três primeiras notas não eram ascendentes em grau conjunto, mas sim em arpejo.



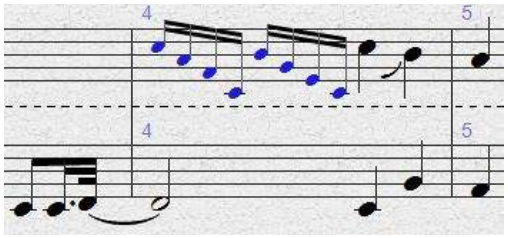
Exemplo 1: Primeira frase da melodia de "Asa Branca".

Esse foi o primeiro indício de que suas melodias, adaptações e arranjos são ricos em arpejos e aproximações por grau conjunto em notas rápidas. Ao analisar o arranjo de "Parabéns Pra Você", hinos e benditos tocados em diversas ocasiões como festas religiosas populares, inclusive eventos contratados pela prefeitura, notei a presença dessa estrutura de arpejos ascendentes e descendentes que preenchem o arranjo como demonstrado abaixo. Para ilustrar, apresento o compasso 11 do "Hino de São José" (ex. 2) e o compasso quatro de "Parabéns pra Você" (ex. 3). É possível notar a presença melódica estruturada em arpejos (pautas inferiores) e como a segunda flauta trabalha o

arranjo também em estruturas arpejadas com aumentação de notas (pautas superiores). Esses exemplos demonstram a constante recorrência desse recurso estrutural melódico.



Exemplo 2: "Hino de São José" – arpejo de notas e arranjo arpejado com aumentação de notas.



Exemplo 3: "Parabéns Pra Você" – arranjo usando estruturas arpejadas.

Tais recursos musicais têm, portanto, a influência direta das "bandas da cidade" e do repertório atrelado ao poder público conforme confirmação do *mestre* Raimundo Aniceto (ANICETO, nov. 2011). Por outro lado, ao apresentar ao *mestre* Antônio Aniceto, ainda nos primeiros dias de pesquisa de campo, o que estava conseguindo aprender do "Hino de São José", mantinha meus cuidados voltados ao que meus ouvidos ainda consideravam afinação, o que a experiência com o *mestre* mostrou mais tarde ser desnecessário. Em uma determinada melodia que se chegava a notas agudas do *pife*, fiquei tentando buscar afiná-la com o temperamento ocidental. O *mestre* então advertiu-me: "[...] falta trazer o fôlego pra fazer a 'rogança'". Questionei mais sobre o que escutava e o *mestre* respondeu: "A rogança". O *mestre* respondeu soprando no pife e depois completou: "Você faz com força, com fôlego, que é pra fazer a *rogança* bem feita". Em outro momento, disse-me: "Melhorou, agora falta só a *rogança*. Você traz um talento bem bom que é pra fazer a *rogança* bem cheia [...]". Esse é um exemplo de *categoria nativa* que pude coletar durante as aulas. Para o *mestre* Antônio Aniceto, a *rogança* é associada ao talento do músico. *Pifeiro* talentoso é aquele que usa a *rogança*[11]. Naquele momento, pude também inferir que os músicos em questão estão mais interessados na intencionalidade, no efeito e no volume sonoro da flauta do que em uma ou outra afinação.

Outra categoria nativa que explora a flexibilidade de alturas da *escala do pife* é chamada de *relativo do pife.* É assim chamada a capacidade de ligar notas através de um mesmo golpe de sopro, sendo ele um glissando, apojatura, ou uma acciaccatura que, com frequência, dá o ataque da nota, sobe até o próximo grau e retorna (como um pequeno trinado).

Quando conversava com o *mestre* Raimundo Aniceto, sobre os resultados da pesquisa e a própria simultaneidade da ancestralidade indígena na incorporação da música das bandas cívicas no repertório do grupo, toquei para ele a música "Asa Branca", que havia aprendido com *mestre* Antônio. Quando fiz um glissando de uma nota a outra, ele disse: "Isso é um *relativo do pife.* Nesse *relativo*, você não dá nem só uma nota não, você dá é muita. O *relativo* lá precisa, num dedo ou no outro, precisa o *relativo* pra fechar a nota" (ANICETO, nov. 2011). Portanto, se, por um lado, o *relativo do pife* se fez naquele momento por uma apojatura ascendente em grau conjunto através de um glissando, aqui Raimundo Aniceto demonstra sua concepção de que o *relativo do pife* é um recurso que proporciona a realização de notas que transcendem as limitações da furação realizada no processo de construção da flauta, permitindo que o *pifeiro* escolha a altura desejada entre as subdivisões que os acadêmicos compreendem como *cents.* Dessa forma, tive a confirmação de que os Irmãos Aniceto se mantêm, através desses recursos, alinhados ao discurso defendido sobre as origens indígenas.

Para se ter uma ideia sobre o uso desses recursos, analisei as alturas de alguns fraseados contidos nas peças supracitadas. Na performance analisada em "Asa Branca", por exemplo, embora haja uma oscilação de até 18 *cents,* é recorrente o uso de uma nota fundamental Fá# - 40 *cents* e uma terça de Lá + 28 *cents*, o que representa uma distância de 368 *cents*, ou seja, 18 *cents* acima do ponto equidistante entre o intervalo de terça maior e menor. Contudo, há também variações que não permitem afirmar um uso e uma dedicação considerável à "terça neutra". Já no "Hino de São José", encontra-se o *relativo do pife* sobre o quarto grau com uma oscilação de 20 *cents.* No momento da *rogança* há uma suspensão de 48 *cents* em relação à nota tocada anteriormente sem a intencionalidade do *mestre*. O esforço nas notas segue até a conclusão da melodia, quando a música é finalizada na nota fundamental, exatamente 49 *cents* acima daquela medida anteriormente.

Considerações finais

De acordo com as análises realizadas, pode-se constatar que, no caso dos Irmãos Aniceto, a construção dos pífanos não é irrelevante para as emissões de alturas, mas também não é determinante para as mesmas, ou seja, não predefine as alturas, mas facilita aquilo que a intencionalidade do *pifeiro* irá exercer sobre o instrumento, desconstruindo a escala tradicional europeia ao passo que reafirma seu passado e sua tradição indígena. Uma análise mais pormenorizada diria se, e em que ocasiões, aparecem estruturas arpejadas com notas flexíveis e *relativas* e se estas são exercidas pelo sopro e mãos dos *pifeiros* em suas performances ou proporcionadas pelas estruturas propostas pela construção do instrumento. Além disso, o aprofundamento bibliográfico no assunto pode encontrar casos semelhantes para um alinhamento conceitual e analítico ao que chamei que de "notas flexíveis".

Referências bibliográficas

ANICETO, R. *Entrevista*. Entrevista concedida a Murilo Mendes em 29/11/2011. Crato. Gravação em vídeo. Comunidade da Batateira.

ANICETO, R. *Herança cultural indígena*. SESC Juazeiro do Norte. Informação oral. Concedida em 6/1/2011.

BAILY, J. John Blacking and the human/musical instrument interface. In: REILY, S. A. (Org.). *The Musical Human*: rethinking John Blacking's ethnomusicology in the XXI century. Burlington: Ashgate, 2006.

BRITO, L. H. O espetáculo das tradições: um estudo sobre as práticas de culturas populares no Cariri cearense. 167f. Tese (Doutorado em Sociologia), Universidade Federal do Ceará – UFC, Fortaleza, 2007.

FIGUEIREDO, F. L.; LÜHNING, A. E. Terça neutra: um intervalo musical de possível origem árabe na música tradicional do nordeste brasileiro. *OPUS*, v. 24, n. 1, p. 101-126, jan./abr. 2018.

HOOD, M. The Challenge of "bi-musicality". *Ethnomusicology*, v. 4, n. 2, p. 55-59, May 1960.

PINTO, T. O. Som e música. Questões de uma antropologia sonora. *Revista de Antropologia,* v. 44, n. 1, p. 222-286, 2001.

ROCHA, J. M. T.; PINTO, T. O. Bandas de pífano, die Instrumental – Ensembles des Nordostens. In: PINTO, T. O. (Org.). *Weltmusik Brasilien*. Mainz: Schott-Verlag, p. 89-107, 1986.

Notas

[1] Banda Cabaçal, terno de pífanos, bandas de pífano, zabumba, esquenta-muié, são algumas das denominações atribuídas aos grupos formados por pífanos, zabumba, caixa e pratos, instrumentos estes artesanais com exceção dos pratos. Os pífanos são flautas artesanais tocadas transversalmente e possuem sete orifícios: seis para os dedos indicador, médio e anelar de cada mão e um para o sopro. Seu tamanho pode variar de 30 a 40 cm, aproximadamente, e seu material também varia entre bambu, PVC, eletroduto, entre outros materiais cilíndricos.

[2] Entre os grupos de pife, mestre é aquele que mais domina a qualidade técnica em todos os instrumentos da banda. É quem assume a posição de líder, organiza e orienta o grupo.

[3] Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=JfsGVHbinaM>.

[4] Note que a pronúncia Anicete aparece por vezes na fala e na escrita dos integrantes do grupo, contudo não altera o significado quando há esta variação entre Aniceto e Anicete.

[5] Concedido pelo governo estadual, através da lei n. 13.351 de 22 de agosto de 2003, à pessoa que tenha "os conhecimentos ou as técnicas necessárias para a produção e preservação da cultura tradicional popular de uma comunidade estabelecida no Ceará".

[6] Sem contar a religiosidade que é essencial na cultura dos pífanos do Cariri, mas que não entrarão no recorte deste relato.

[7] São denominados pifeiros aqueles que exercem a prática dos pífanos.

[8] É importante frisar aqui que dizer que a terça neutra é geralmente considerada fora da afinação ou desafinada não significa que Figueiredo e Lühning (2018) a considerem dessa forma. O texto aponta, inclusive, a uma precisão voluntária e consciente de uma estética específica que se diferencia e convive com outro padrão de temperamento.

[9] Define-se *cent* como a centésima parte de um semitom, ou seja, quando se divide este em cem alturas diferentes para se ter subdivisões do semitom. Portanto, a nota Mi + 50 *cents*, por exemplo, se dá no ponto equidistante entre Mi e Fá.

[10] Os testes de medição de frequência em Hertz, conversão em notas e em *cents* foram efetuados através dos Softwares Audacity, Adobe Audition, Sonic Visualiser e AP Tuner 3.

[11] Apesar de a palavra *rogança* ser bem semelhante a arrogância, não há, para os Aniceto, associação do termo a orgulho, vaidade ou prepotência daquele que realiza a *rogança* na performance. Por outro lado, pode-se comparar *rogança* ao ato de "rogar", ou seja, entrar em contato com Deus no intuito de realizar pedidos.

“Nosotros ya hacemos investigación”: músicas locales, horizontalidad e investigación colaborativa en el sudoeste de Colombia

Oscar Giovanni Martínez Peña[1]
Universidade Federal do Rio Grande do Sul
giovadrum@gmail.com

Paloma Palau Valderrama[2]
Universidade Federal do Rio Grande do Sul
palomapalau@gmail.com

Resumo: ¿Cómo llevar a cabo procesos de horizontalidad entre distintos tipos de saberes sonoro-musicales en la producción de conocimiento? Desde la etnomusicología y la antropología social, hacemos etnografías en el sudoeste de Colombia, que nos suscitan reflexiones al encontrar sujetos que son investigadores de sus prácticas musicales y están involucrados con los procesos políticos de sus colectivos. Presentamos tales reflexiones con las que pretendemos aportar caminos plausibles hacia una ecología de saberes.
Palavras-chave: Investigación colaborativa. Saberes locales. Acustemología.

"We Already Do Research": Local Musics, Horizontality and Collaborative Research in Southwestern Colombia

Abstract: How to carry out processes of horizontality between different types of sound-musical knowledge in the production of knowledge? Starting from ethnomusicology and social anthropology, we make ethnographies in southwestern Colombia, which arouse reflections when we find subjects who are "native" researchers of their musical practices and are involved with the political processes of their collectives. We present such reflections with which we intend to provide plausible paths towards an ecology of knowledge.
Keywords: Collaborative Research. Local Knowledge. Acoustemology.

Algunas perspectivas contemporáneas han planteado caminos alternativos que entiendan a la ciencia moderna como un tipo de conocimiento entre otros, e inviten al diálogo plausible de la diversidad epistemológica del mundo, resistiendo a la colonialidad del poder (SANTOS, 2010; QUIJANO, 2000). Desde la etnomusicología y la antropología social, hacemos etnografías en las que el trabajo de campo nos suscita reflexiones al encontrar sujetos que son investigadores de sus prácticas sonoro-musicales y están involucrados de manera comprometida con los procesos políticos de sus colectivos. Tales encuentros, así como las discusiones de la etnomusicología participativa y colaborativa que han crecido en el área nos motivan a buscar una horizontalidad investigativa, vigilante de nuestras posicionalidades (TITON, 2015; LÜNHNING; TUGNY, 2016).

El eje de ambas investigaciones se centra en la indagación por las acustemologías (FELD, 1996) o epistemologías sonoras, formas de experimentar y conocer el mundo mediante prácticas sonoro-musicales, de dos grupos sociales con

histórico arraigo y lucha por sus territorios en el sudoeste de Colombia, en el departamento del Cauca.

Uno, es el pueblo originario *Misak* en el resguardo de Guambía, territorio étnico de propiedad colectiva, en la región andina centro-este del Cauca, donde habitan cerca de 15 mil personas misak (PUEBLO ANCESTRAL MISAK, 2014, p. 9). El segundo, es la población afro que vive en zonas rurales y pequeños poblados de los valles interandinos del norte del Cauca y sur del Valle del Cauca, la cual constituye la mayoría en esa región, junto a una significativa población indígena y mestiza. De ese modo, queremos resaltar el vínculo político-musical, crucial en el pensamiento de los colectivos en interlocución y a menudo olvidado desde una perspectiva moderna que escinde sonido y contexto.

Algunas inquietudes que surgen de los encuentros intersubjetivos son ¿cómo hacer una investigación que no sea ajena a los procesos políticos de los sujetos investigados? ¿Cómo afrontar los desafíos del trabajo conjunto entre investigadores "académicos" e investigadores "nativos"? ¿Cómo comprender la indisociable imbricación entre sonido y política? En la vasta apertura a cuestiones que surgen de tales encuentros, pretendemos dar prioridad a una que recoge algunas tensiones esbozadas anteriormente, ¿cómo llevar a cabo procesos de horizontalidad entre distintos tipos de saberes sonoro-musicales en la producción de conocimiento? Nos interesa, de ese modo, plantear las trayectorias etnográficas que trazamos en diálogo con músicos investigadores en los lugares mencionados, presentando las reflexiones sobre estos procesos a partir de la revisión de ambas pesquisas que, pretendemos, puedan aportar caminos plausibles hacia una ecología de saberes.

"Música propia" una forma del pensamiento Misak en el Resguardo indígena de Guambía en el Sudoeste de Colombia

El primer caso, parte del resultado de la investigación de maestría en antropología social cuyo interés fue preguntar por los sentidos atribuidos de lo que músicos del Pueblo Ancestral *Misak* denominan como *música propia*. Esta consiste en la sonoridad resultante del trenzado tímbrico de un par de flautas y de más de dos tambores conocidos en idioma *namtrik* como *Lus* y *Palo*, cuyos sonidos remiten a la presencia de alteridades no humanas performadas en eventos públicos y ritualizadas en el marco de lo que llaman el *Ciclo de Vida Misak*.

A medida que elaboraba las preguntas centrales de esta pesquisa que suscitaban el diálogo y las experiencias junto con los *taitas* misak intérpretes de flauta y tambor, quienes además están vinculados a procesos políticos y programas orientados desde el *cabildo,* que es la gran autoridad dentro del territorio, fui interpelado por sus preocupaciones sobre el retorno de las pesquisas realizadas en Guambía. Me insistieron desde un inicio que yo no podía investigar solo, que debía hacerlo junto con un "*comunero",* y de acuerdo la *Misak Ley,* que es el marco jurídico que regula, entre otras, la intervención de personas externas y nativas de la producción investigativa sobre sus formas de conocimiento. Este marco regulatorio hace parte de un proceso de empoderamiento del colectivo misak, de lucha centenar, que adquiere potencia en 1980 cuando se recupera un gran territorio llamado Santiago, que estaba en poder de los terratenientes, y se promulga el *Manifiesto Misak*[3] bajo el lema "*recuperar la tierra para recuperarlo todo*", iniciando un proceso de recobro de la autonomía que se concreta gradualmente a través del Comité de Historia Guambiana (1982), Instituto Educativo Agropecuario Misak (1994) y la Misak Universidad (2010).

Ahora bien, ¿cómo investigar junto a interlocutores de un colectivo indígena como los Misak con amplia experiencia investigativa propia y de diálogo con académicos? Los antecedentes anteriormente citados me hicieron entender que mi pesquisa apuntaría a un trabajo en "colaboración". "Usted sería algo así como un 'solidario'", me relacionó el *taita* Samuel Morales, quien investiga la música propia desde inicios de la década de 1980, y ¿Quiénes eran los solidarios? Los solidarios no era un grupo, eran personas (entre académicos, de movimientos sociales y de la sociedad civil) sensibles con la lucha indígena y campesina que se desarrollaba en la década de los 70s en Colombia. Y entre estos "solidarios" había antropólogos, quizás el más reconocido de ellos es Luis Guillermo Vasco, que dejaron un precedente de una antropología de tipo colaborativo, afín a los intereses de los movimientos sociales y que a la vez cuestionó la antropología dominante al servicio del Estado interesada en sofocar la lucha indígena por el territorio (PINEDA, 1984; CAVIEDES, 1985; JIMENO 2007). De los resultados de este proceso solidario se destaca la producción escrita en coautoría, que sin duda motiva a la producción posterior realizada por misak vinculados, o no, a las instituciones universitarias; y también, la relevancia de reflexiones metodológicas misak, como: *caminar* y *hablar es conocer,* como una forma vivenciar, reconocer y lograr autonomía del territorio misak.

Volviendo a mi experiencia sobre esta dinámica colaborativa o solidaria, fue importante comprender que esta tiene como vector principios orientados por formas de socialidad misak, como: *LATÁ-LATÁ, "Es por igual para todos"; MAYAELO, "es todos juntos, es de todos y no excluye a nadie"; LINCHAP: "Es acompañamiento, acompañarse; es el que se pone en acción"* (VASCO, 1997, p. 12). La conjunción de estos principios se explica con la expresión "Prestar la mano". Mama Laurentina lo explica así: "tú no me pagas nada, yo te colaboro, pero si tengo un trabajo, tú me colaboras […] es la unidad porque la gente piensa y va a colaborar".

Así que yo debía "pensar" y "prestar la mano", y parte de este retorno se centró en la discusión que desarrollé en el capítulo 5 de la disertación, llamado *"La Música Propia no es una Chirimía": simplificación y legibilidad en la patrimonialización* (MARTÍNEZ, 2017). En este, esbocé una trayectoria del uso del término "chirimía", que entiendo no solo como un instrumento musical o tipo de grupo musical, si no como una categoría que moviliza mecanismos de simplificación al servicio de las prácticas de patrimonialización. Prácticas que considero constitutivas de la ontología moderna y de las políticas globales y estatales, y que también entiendo como formas de *colonialidad del poder* que pretenden opacar la existencia de otros mundos, y tienen efectos sobre las subjetividades. Esto implicaba un espacio de discusión, y este es un punto de partida.

Finalmente, destaco que de este *proceso de aprendizaje solidario* que caminé junto a los taitas misak, principalmente con el taita Samuel Morales, lo entendí y entiendo como una *metodología propia para la pesquisa sonora misak:* "Escarbar como las gallinas". El taita explica que ahora, cuando son pocos los músicos mayores que quedan, un lugar donde investigar es con los mayores misak que, no precisamente se han involucrado como ejecutantes de instrumentos, pero que presenciaron y participaron de la música propia en décadas anteriores a 1970. Esta forma de buscar en las memorias de los mayores es lo que él explica como "escarbar como las gallinas". Él lo explica es así:

> Parecido a como escarbaron los mayores en los ochenta en la [vereda] Santiago, junto con los arqueólogos, ellos buscaron en la tierra, escarbando como gallinas, pero yo escarbo el sonido que está en el pensamiento de la gente, en lo que ellos ya escucharon. Ellos recuerdan pero hay que ir a hablar con los mayores. Y así poco a poco van saliendo las músicas, así es que yo hago: uno toca y ellos dicen si es así y a veces lloran o se ríen y uno se pregunta ¿Por qué se ríen o por qué lloran? Uno les pregunta ¿Por qué? (MORALES, 2016).

"Escarbar como las gallinas", esta "metáfora" que es todo un desafío no solo a la observación y a la escucha, si no a la atención sensible, presenta una compleja relación que aun trato de comprender, pregunto ¿han visto escarbar una gallina? Cada uno logrará conectar sobre sus movimientos, pero por ahora es otra posibilidad para atender inquietudes sobre los mundos sonoros.

2. Epistemologías sonoras en las músicas locales de la población afrodescendiente del norte del Cauca y sur del Valle del Cauca

La segunda, una investigación de doctorado en etnomusicología en curso, propone comprender cómo se agencian las epistemologías sonoras en las músicas locales de la población afrodescendiente del norte del Cauca y sur del Valle del Cauca. Se trata de saberes incorporados en la práctica del baile, del canto, y del hacer musical. Acustemologías (FELD, 1996) vinculadas a la cosmología de un catolicismo propio, oriundo del proceso colonial como otras religiosidades de la diáspora africana en América.

Hasta hace poco tales prácticas musicales tenían como principal ocasión una fiesta afrocatólica realizada, en su mayor parte, en zonas rurales en la región. Recientemente, existe un proceso de revitalización en el que la música inicialmente vinculada a la esfera ritual pasa por un proceso de autonomía, con la creación de géneros y grupos musicales y la formalización del aprendizaje en instituciones. Lo anterior sucede en el marco del multiculturalismo estatal, las políticas patrimoniales, a la par que un proceso de mercantilización.

Uno de los lugares que recorrí en mi trabajo de campo, fue el poblado rural de Dominguillo. Ahí vive una familia, de la cual, varios de sus miembros conforman el grupo musical Aires de Dominguillo. Su director, Walter Lasso, es agricultor y líder comunitario desde muy joven, 1977. La población afrocolombiana rural de la región lucha por la autonomía territorial mediante mecanismos jurídicos como los "consejos comunitarios" propuestos con la Ley 70 de 1993 a partir de la Constitución Nacional de 1991. Apropiando este instrumento, la gente negra de Dominguillo crea el Consejo Comunitario de la Cuenca del Río Páez Quinamayó (CURPAQ) en 2004, que hoy agrupa a diecisiete veredas y del que participa don Walter. Esto fue importante, en sus palabras "porque le demostró al gobierno que ahí había negros viviendo desde la colonia". Una continuación de su trabajo político consiste en componer en los géneros musicales

locales, cantar y tocar el violín en el estilo local, pues los anteriores violinistas habían fallecido y él dice que "alguien tenía que seguir nuestra tradición". Además ha recogido desde su experiencia la historia y mapa de la vereda, las "costumbres, tradiciones y bailes" que describe y dibuja en hojas sueltas. También otros afros de municipios vecinos adelantan ambos ejercicios, el liderazgo y la música.

Su esposa, doña Ana, es agricultora, cantora e intérprete de las maracas en el grupo musical familiar, y organiza la fiesta de Adoración al Niño Dios y la Adoración de los Reyes Magos cada año en su casa. Por ello conoce un amplio repertorio de cantos y versos que registra en un antiguo cuaderno desteñido. Los aprendió principalmente de las mujeres de la vereda y otros los copió de cuadernos parecidos de ellas. No obstante, tienen su pleno sentido en la oralidad. Días antes de las adoraciones enseña la práctica performática de canto, baile y verso a los niños que se van a disfrazar de pastorcitos.

Don Walter y doña Ana decidieron formalizar su práctica musical en un grupo familiar cuando unos profesores de música dieron clases de creación musical en el marco de un proyecto agroecológico-cultural. Convocaron a algunos intérpretes de formación académica para apoyar el grupo e incentivaron a sus hijos y nietos, hombres y mujeres, a aprender las técnicas y conocimientos que traían los profesores de música. Si bien, los profesores fueron guías para su éxito en concursos de folclor, durante las fiestas de adoración, la autoridad continuaba con doña Ana, y los profesores participaban sólo como invitados. Así, mediante intercambios y alianzas de "saberes modernos" y "saberes ancestrales" no exentas de tensiones, las epistemologías sonoro-musicales afro locales se han reinventado para buscar su expansión.

Motivada por la práctica de Aires de Dominguillo y el liderazgo comunitario de doña Ana y don Walter, gestioné la entrega de copias del archivo sonoro y fotográfico hecho en Dominguillo, registrado por investigadores del Instituto Popular de Cultura desde el enfoque de los *estudios del folclor*, en 1970 al Consejo Comunitario CURPAQ. Esto con el objetivo de enriquecer la memoria que les pertenece y colaborar con la densidad histórica de sus prácticas y para aportar a un proceso político de largo aliento que viene siendo tejido por la comunidad. La propuesta interesó a los miembros de CURPAQ que indicaron su relevancia "para el proyecto etnoeducativo de su territorio ancestral".

Cuando les mostré las fotografías a doña Ana y a don Walter, identificaron a varias personas. Entre ellas, a dos bailadores destacados de Dominguillo, doña Cipriana

y don Leoncio con su grupo los Alegres Negritos creado por doña Cipriana, que falleció hace poco a la edad de 106 años en 2018. También reconocieron a los músicos que tocaban antes en las *Adoraciones,* los hermanos Mina y a doña Cipriana cantando. En una fotografía se ve a don Leoncio. Al mostrarle la fotografía él, me explicó que ahí bailaba El Trapiche, donde se mostraba el proceso de hacer el guarapo, moliendo la caña de azúcar, pero que no se había vuelto a bailar. También los propios trapiches artesanales eran escasos después de la invasión de la agroindustria de la caña que se extendía por un tercio de toda la región hasta pocos kilómetros de Dominguillo.

Al escuchar las grabaciones de campo de la generación de músicos anterior, hubo expresiones de asombro y risa. "Suena como desordenado", dijeron. Percibían una flexibilidad sonora en la multiplicidad rítmica y vocal. Es decir, era el sonido de la fiesta donde muchas voces cantan al fondo mientras bailan, y no había un grupo musical estable, con un arreglo para cada pieza.

Intenté trabar alianzas y sumar esfuerzos con estos interlocutores, a partir de la devolución simbólica de los registros audiovisuales, tal como ellos ya lo hicieron en Aires de Dominguillo, uniendo familiares y músicos de formación académica en un mismo grupo musical. Tales registros audiovisuales son fragmentos de un pasado que, como el cuaderno de doña Ana y los escritos de don Walter, no pretenden substituir su saber experiencial, sino que son un refuerzo de la memoria. Un eco a ser interpretado *por y junto a ellos* desde su saber, que tiene toda su potencia en el ejercicio comunitario y musical actual. De ese modo, hay un mayor control sobre el destino de las producciones culturales de sus propios protagonistas, apoyando la urgente empresa del consejo comunitario de la defensa de su autonomía y derechos por una ciudadanía plena.

3. Consideraciones finales

Abordamos epistemologías sonoras de colectivos subalternizados, indígenas y afros, que se encuentran en tensión entre la colonialidad que atraviesa las prácticas y discursos y las fuerzas de la descolonialidad que resisten a ella. Reconocer las teorías y metodologías de nuestros interlocutores investigadores le da un giro a las pesquisas de tipo epistemológico, pero también considera sus efectos ético-políticos. Narramos procesos investigativos que adelantaron actividades con el fin de intereses comunes entre etnógrafos e interlocutores.

En ellos aparecen los registros textuales, fotográficos, sonoros de saberes colectivos de indígenas y afrocolombianos elaborados por distintas manos y con propósitos variados, que pueden empoderar o debilitar sus procesos políticos.

La práctica musical y el ejercicio de liderazgo comunitario de nuestros interlocutores se basan en acustemologías propias, tanto en saberes colectivos como saberes especializados de ciertos sujetos. Son epistemologías mediadas por las corporalidades, espiritualidades, cosmologías en tensión con la colonialidad y fundamentalmente, saberes en performance. En un caso, del diálogo con interlocutores emerge la pregunta por cómo hacer la pesquisa dado los procesos investigativos históricos del colectivo indígena, y que dan apertura a colocarse en la posición de "solidario". En el otro caso, los interlocutores ya adelantan procesos de horizontalidad con expertos en "saberes ancestrales", y "saberes modernos occidentales", de los cuales podemos aprender y sumarnos a dinámicas emprendidas, valorizando epistemologías otras.

4. Referencias bibliográficas

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

BOTERO, S. Tras los pasos de los taitas Guambianos. 135f. Tesis (Grado en Antropología), Facultad de Ciencias Humanas, Universidad Nacional, Bogotá, 1985.

CAVIEDES, M. Antropología y movimiento indígena. 155f. Tesis (Grado en Antropología), Departamento de Antropología, Universidad Nacional, Bogotá, 1985.

FELD, S. Waterfalls of song: an acoustemology of place resounding in Bosavi, Papua New Guinea. In: FELD, S.; BASSO, K. (Orgs.). *Senses of Place.* Santa Fe: School of American Research Press, 1996. p. 91-135.

JIMENO, M. Naciocentrismo: tensiones y configuración de estilos en la antropología sociocultural colombiana. *Revista Colombiana de Antropología*, Bogotá, v. 43, p. 9-32, 2007. Disponível em: <http://www.redalyc.org/pdf/1050/105015277001.pdf>. Acesso: 15/1/2017.

LÜNHNING, A.; TUGNY, R. P. Etnomusicologia no Brasil: reflexões introdutórias. In: LÜNHNING, A.; TUGNY, R. P. *Etnomusicologia no Brasil*. Salvador: Edufba, 2016. p. 21-46.

MARTÍNEZ, O. G. Música propia: una etnografía sobre una forma del pensamiento misak en el resguardo indígena de Guambía, en el sudoeste de Colombia. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social), UFRGS, Porto Alegre, 2107. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/159144/001023093.pdf?sequence=1>. Acesso: 28/1/2019.

MORALES, S. Entrevista de Oscar Giovanni Martinez Peña em 20 de janeiro de 2016. Guambía. Gravação.

PINEDA, R. La reivindicación del indio en el pensamiento social colombiano (1850-1950). In: AROCHA, J.; FRIEDEMANN, N. S. *Antropología en Colombia:* un siglo de investigación social. Bogotá: Etno, 1984. p. 197-252.

PUEBLO ANCESTRAL MISAK. Plan de Salvaguarda del Pueblo Misak 2014. Disponível
em: <http://observatorioetnicocecoin.org.co/>. Acesso: 28/12/2018.

QUIJANO, A. Colonialidad del poder y clasificación social. *Journal of World-System Research.* Colorado, v. 6, n. 2, p. 342-386, 2000.

SANTOS, B. S. Más allá del pensamiento abismal: de las líneas globales a una ecología de saberes. In: SANTOS, B. S. *Para descolonizar Occidente*: Más allá del pensamiento abismal, Buenos Aires: CLACSO, 2010. p. 11-44.

TITON, J. T. Applied Ethnomusicology: a descriptive and historical account. In: PETTAN, S.; TITON, J. T. In: *The Oxford Handbook of Applied Ethnomusicology*. Oxford: Oxford University Press, 2015. p. 4-29.

VASCO, L. 50 años con los indios o la vida de un etnógrafo. Conferencia Auditorio del Banco de la República, Popayán, 18 febrero 2016.

VASCO, L. Conceptos básicos de la cosmovisión guambiana en relación con sus procesos de lucha. Taller de Adecuación Intercultural, Dirección General de Asuntos Indígenas, Ministerio del Interior, Santa Marta, diciembre 11-15, 1996. Relatoría, 1997. Santafé de Bogotá.

Notas

[1] Doutorando e mestre em Antropologia Social da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (Bolsa CNPq; Bolsa PEC-PG/CNPq), na Linha de Pesquisa Etnomusicologia, Arte e Performance, vinculado ao Grupo de Estudos Musicais (GEM/UFRGS) coordenado pela Dra. Maria Elizabeth Lucas. E-mail: giovadrum@gmail.com

[2] Doutoranda em Música na área de Etnomusicologia/Musicologia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (Bolsa CAPES e CNPq), Mestra em Sociologia (UFPR, Bolsa PEC-PG/CNPq), também vinculada ao Grupo de Estudos Musicais (GEM/UFRGS). E-mail: palomapalau@gmail.com

[3] <https://nacionmisak.wordpress.com/manifiesto-guambiano/>.

Ensino musical erudito na periferia de Fortaleza: produção e ressignificação de localidade(s) a partir de um projeto comunitário

Paula Bessa
PPGAS – USP
paulabessabraz@gmail.com

Resumo: Em 2013, uma família de jovens músicos no Ceará, estado localizado na região nordeste do Brasil, deu início a um projeto de educação musical voltado para a comunidade do bairro em que reside, marcado pela desigualdade e vulnerabilidade social. Com sede instalada na própria casa da família, situada na periferia sudoeste de Fortaleza, o projeto se dedica ao ensino musical erudito para a juventude periférica da cidade. Amparada pelas noções de Localidade (APPADURAI, 1996; MASSEY, 2003) e de *Musicking* (SMALL, 1998), procuro tecer brevemente algumas reflexões que situem o fazer musical erudito no contexto do projeto, levando em consideração as orientações e os discursos trazidos desde seu surgimento, como a inclusão sociocultural das juventudes moradoras do bairro e seus arredores.
Palavras-chave: Etnomusicologia. Música erudita. Localidade.

Classical Musical Education on the Outskirts of Fortaleza: making and signifying localities through a community musical project

Abstract: In 2013, a family of young musicians in the state of Ceará, located at the northeastern region of Brazil, initiated a musical educational project in the neighbourhood where they live, distinguished by its inequality and social vulnerability. Functioning in the family's house, situated at the southeastern outskirts of Fortaleza, the Project is dedicated to the teaching of classical music to the peripheral youth. Through the concepts of Locality (APPADURAI, 1996; MASSEY, 2003) and Musicking (SMALL, 1998), I intend to draw, in these brief words that follow, some reflections that might help understanding the classical music making in the context of this Project, taking into account its own orientations and discourses of promoting socio cultural inclusion to the peripheral youth
Keywords: Ethnomusicology. Classical music. Locality.

Dou início a esta comunicação da pesquisa que venho realizando desde meu ingresso no Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade de São Paulo recorrendo brevemente à fala de um dos meus interlocutores, Axl –um dos jovens idealizadores de um projeto de ensino musical erudito no bairro em que mora, na periferia na cidade de Fortaleza –, quando perguntado sobre a razão de a música *transformar* a comunidade:

> Exatamente pelo caso da música estar em todos os lugares. Se você… no caso, a gente vê música, pra cá, os meninos chegam aqui, e não sabem de nada. Tem alunos que nunca entraram dentro do teatro. A gente passa uma alta capacitação, dizendo, "tá vendo aqueles caras? Vocês podem estar ali em cima, vocês podem tá tocando daquela forma, ou melhores, do que eles". Daí o aluno vai impondo na sua mente que… vai esquecendo um pouco do que existe dentro da periferia… Aí… é como sair do seu país, entendeu? Tem gente que nunca pisou em outro país, e você sai pra outro país, assim, vê "nossa, que legal!", fica iludido. É uma coisa que fica em outro mundo, é como ir pra outro planeta, entendeu? Música te leva pra qualquer lugar que você quiser (Axl, 3/3/2018).

Esta pesquisa tem por objetivo investigar as formas através das quais os engajamentos e os fazeres musicais que atravessam esse projeto social, apresentado mais detalhadamente a seguir, configuram e articulam distintas localidades, partindo de uma atuação direcionada, desde a sua fundação, para um território específico marcado pela vulnerabilidade social dos moradores da região.

O projeto em questão se chama Acordes Mágicos. Fundado e gerenciado por uma família (Família Cruz) com pelo menos três gerações de músicos, foi idealizado há seis anos por Axl e Maíra, os mais velhos dentre os seis irmãos, à época com 15 e 13 anos, respectivamente, na intenção de construir para as crianças e jovens, como eles, uma alternativa aos *riscos* apresentados pela comunidade. Com sede instalada na própria casa da família, situada na periferia sudoeste de Fortaleza, o projeto se dedica ao ensino musical erudito para a juventude periférica da cidade.

Gerenciado e articulado pelos pais dos seis jovens músicos, o projeto conta com aulas, durante a semana, de instrumentos como viola, violoncelo, violino, clarinete, flauta transversal, dentre outros, todas ministradas pelos próprios membros da família e, em menor frequência, por professores voluntários. Aos finais de semana ocorre o ensaio da orquestra, atualmente regida por Mírian, uma jovem de 16 anos, com o eventual apoio dos demais irmãos. Como principal motivação do projeto, a família aponta a promoção da "inclusão sociocultural da juventude" local, assumindo para o projeto um papel de construção de uma alternativa distinta às trajetórias dos jovens moradores do bairro, marcado historicamente por experiências de violência e vulnerabilidades sociais, através do ensino de música erudita. Venho acompanhando as atividades dessa família há cerca de um ano, no contexto local em que está inserida, buscando compreender os discursos musicais empregados no processo de ensino e aprendizagem por eles empreendido – por essa razão, produzir uma etnografia dos ensaios era fundamental, pois era quando essas categorias discursivas eram mobilizadas.

Desde o início, o projeto conta com o envolvimento da comunidade do entorno e com a articulação dos contatos que os Irmãos Cruz construíram ao longo das suas experiências de formação musical nos centros de ensino musical da cidade, com doações e voluntários para seu funcionamento, além do acionamento dos seus contatos do *mundo da música* (BECKER, 1982), solicitando a doação de instrumentos e outros materiais necessários ao ensino musical (estantes, papel, cadeiras), e também convidando

professores a dar aulas voluntariamente. Conta também com o engajamento das famílias moradoras do bairro, sobretudo das mães das crianças que frequentam o projeto; facções criminosas surgem também como agentes de negociação das atividades do projeto, em razão das disputas por território[1]. Diante de outras necessidades, como para organizar apresentações, eles promovem rifas para serem vendidas nos arredores e nos bairros adjacentes – o que faz com que o projeto ganhe visibilidade dentro das comunidades da região.

Os ensaios e as aulas nem sempre ocorreram no espaço que conheci, localizado no piso térreo da própria casa da Família Cruz. Ao visitá-los, surpreendi-me com a notícia de que, recentemente, a casa havia sido reformada por um quadro de um programa de televisão veiculado em rede nacional[2], garantindo, pela primeira vez, uma sede fixa para o projeto. Antes disso, as atividades já haviam passado por três locais de funcionamento: inicialmente, ocorriam em um espaço na Associação de Moradores do Bairro Mondubim. Após algum tempo de funcionamento do projeto, a associação passou a cobrar uma mensalidade dos alunos que o frequentavam[3], o que inviabilizou a continuidade do projeto naquele local. Sem outra estrutura institucional imediata para dar seguimento às atividades, por algum tempo as aulas ocorreram na calçada em frente à associação.

Depois disso, o projeto passou por mais três locais, todos cedidos através de contatos prévios. Na primeira escola em que funcionou[4], logo após o conturbado evento com a associação, os jovens avaliam que, só de estarem presentes e realizando suas atividades, os vários problemas enfrentados na escola pela direção – com relação à criminalidade do entorno e também dentro da escola, ao uso de drogas e ao desempenho escolar – diminuíram significativamente, o que, para eles, confirmou a necessidade desse trabalho e os motivou, após precisarem se retirar por supostamente atrapalhar o ensino da escola – *fazendo barulho* –, a buscar novos espaços.

Além dos editais, de algumas aulas pagas e das doações (de alunos e de não alunos), o projeto também mobiliza suas atividades a partir da Plataforma Sinfonia do Amanhã – que constitui uma rede nacional de instituições e projetos de educação musical que têm por orientação a *inclusão social* por meio da música. Participavam dessa plataforma, até então, instituições e grupos oriundos de quatro estados brasileiros: Ceará, Bahia, Goiás e Rio Grande do Sul. A conexão desses projetos a partir de uma plataforma única, que se pretende uma rede, possibilita que pensemos sobre a *localidade* desse fazer musical com a intenção de promover um certo *desenvolvimento social*.

Ao me referir à localidade, aqui, faço uso do diálogo entre duas noções: Appadurai (1996) concebe localidade como uma "estrutura de sentimentos" em constante reprodução simbólica por meio de rituais, práticas e formas coletivas de interatividade entre os habitantes de uma "vizinhança", sendo uma criação e recriação contínua dos vínculos efetuada por um grupo de pessoas que partilham de uma "vizinhança comum", sem constituir necessariamente um espaço geográfico delimitado. Massey (2013), por sua vez, entende a localidade como associada a um espaço físico, mas que não por isso se define por um isolamento, argumentando que as particularidades das localidades são produzidas exatamente pelo contato com outras localidades, regionais ou mesmo transnacionais. A partir desse diálogo podemos pensar os fluxos e os trânsitos realizados pelos membros da Família Cruz entre os espaços de produção musical erudita[5] nos espaços centrais e de prestígio da cidade e também nos fluxos que são gerados a partir das interações dentro da própria comunidade, mas que ultrapassam os limites do território, suscitando encontros com demais localidades – como através da Plataforma Sinfonia do Amanhã[6].

Existente desde o ano de 2016, a Plataforma realizou seu primeiro encontro nacional em 2018, durante o mês de março, quando 24 instituições de diferentes estados brasileiros se reuniram na cidade de Aquiraz, no Ceará, com o objetivo de compartilhar e trocar experiências, realizar atividades de formação e difundir as atividades por elas realizadas. Dessas 24 instituições, 21 eram do estado do Ceará.

De fato, o Projeto Acordes Mágicos nasce dessa motivação: desenvolver o entorno de um bairro periférico, *ocupar* a juventude local, *salvar vidas* através da música – mas não *qualquer música*. Embora, várias vezes, tenha ouvido de alguns membros da família que "o objetivo do projeto não é formar músicos, é formar cidadãos", também ouvi que era necessário, para aquela juventude, entrar em contato com a "verdadeira música". A associação desse *musicar* (SMALL, 1998) erudito à produção de uma localidade contrastiva com aquela sugerida pelo território em si caracteriza também um questionamento balizador dessa investigação que venho produzindo.

Há uma série de implicações a respeito do entendimento da música erudita como apropriada para a promoção de inclusão social e produção de cidadania – muitas dessas implicações passam pela crença na sua relação com o desenvolvimento de maior concentração, compromisso e organização, como lembra Hikiji (2006), necessários para garantir e preservar a *cidadania* – orientação presente no discurso dos idealizadores do Projeto Acordes Mágicos.

No cotidiano dessa escola, que é também a casa da Família Cruz, vi a sala de ensaio (uma só), abrigar de partidas rápidas de futebol entre os alunos até ensaio de uma dança para um aniversário de 15 anos de uma das irmãs. Fora da sala de ensaio, também toquei viola e brinquei de esconde-esconde, ajudei a reger um quarteto de cordas, dividi palco e bastidores com crianças ladeadas por contrastes. Ao final, a experiência sonora que permanece ressoando não pode mais ser resumida à produção da música em si, mas envolve a produção de uma relação muito específica com esta, que promove, senão uma nova forma, uma outra forma de estar no mundo, que não aquela marcada pela fragilidade e vulnerabilidade cotidiana inescapável. Afinal, por que é *encantador*, como querem a repercussão midiática e os próprios fundadores do PAM, que jovens moradores de um bairro de periferia toquem música erudita? Indo além, por que essa prática os *transformaria*? O que neles deveria ser transformado?

Primeiramente, em um contexto mais amplo, a discussão suscitada dialoga com uma perspectiva pós-colonial da dita "Música Ocidental" – mais especificamente, a erudita. Nooshin (2011) argumenta que as forças do colonialismo ocidental e a própria globalização difundiram de tal forma seus modelos e práticas musicais que a música ocidental não pode mais ser compreendida como propriamente ocidental.

> Por exemplo, a orquestra sinfônica é provavelmente o mais onipresente dos conjuntos em todo o mundo e os compositores formados em artes musicais que têm raízes na herança estética e modelos educacionais da Europa e América do Norte podem ser encontrados em todo o mundo (NOOSHIN, 2011, p. 294).

Isso não quer dizer, contudo, que a reprodução das formas e dos gêneros musicais originais e predominantemente europeus pode ser estimulada ou promovida de forma inadvertida sem grandes efeitos. El-Ghadban (2009), em artigo que analisa rituais da arte musical ocidental, acompanha um compositor argentino e um sérvio, ambos moradores de países da Europa, em uma competição internacional de compositores. Entre eles, observa uma tensão "entre a necessidade de contestar a hegemonia das artes musicais ocidentais e o desejo de fazer parte e de

serem reconhecidos dentro desta tradição musical" (ibidem, p. 140; tradução livre). Concluí que um dos grandes desafios atuais é

> a reapropriação da arte musical ocidental por grupos e indivíduos distintos ao redor do mundo. O fato de a música ocidental ter cruzado fronteiras étnicas, culturais e geopolíticas no contexto da colonização inevitavelmente levanta questões sobre a "pós-colonialidade" musical, que necessita ser tratada (ibidem, p. 155; tradução livre).

Geoffrey Baker (2014), por sua vez, chama atenção para essas contradições ao questionar a expectativa de que El Sistema venezuelano consistiria no futuro da música clássica, quando, na realidade,

> raramente rompe com as convenções da música sinfônica em suas apresentações – de fato, o programa e as performances são até bastante conservadores. O programa da Orquestra Juvenil Simon Bolívar tende a se resumir em dois campos: sinfonias europeias densas e trabalhos leves latino-americanos. Essa fórmula raramente é invertida. [...] O programa, portanto, tende a preservar o cânone europeu como o padrão de excelência (ibidem, p. 59).

O fato de o Projeto Acordes Mágicos ter nascido *dentro* de uma comunidade de periferia não pressupõe, necessariamente, uma visão decolonizadora. Algo que percebi, contudo, é que, antes mesmo de haver uma orientação programática dos repertórios utilizados, os jovens tocam *o que vier*: o repertório ensaiado pela orquestra, por exemplo, foi definido a partir de peças e arranjos disponíveis, cujas cópias os Irmãos Cruz conseguiam nos espaços que frequentavam, montando uma espécie de colagem das várias referências e dos materiais obtidos ao circularem pelas instituições de ensino musical que acessavam.

É certo também que esse movimento, por partir *de dentro* da própria periferia, impõe alguns desafios àqueles que o empreendem. Algo que pude ouvir, em diferentes ocasiões e partindo de distintos interlocutores, foi a menção a um certo olhar crítico de músicos universitários em relação ao projeto e, especialmente, ao ensino musical lá realizado.

Numa trajetória que atravessa espaços institucionais consolidados de ensino musical na cidade de Fortaleza, a Família Cruz parece produzir uma espécie de torção na lógica corrente da intervenção social por meio da música para populações consideradas vulneráveis; lógica que é caracterizada pela verticalização das ações e iniciativas promovidas – "os que possuem a *cultura de valor* prestando assistência aos que não possuem", ou, pondo de outra forma, por uma via de apenas um sentido: centro => periferia, em vários níveis.

Referências bibliográficas

APPADURAI, A. *Modernity at large.* Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.

BAKER, G. *El Sistema:* orchestrating Venezuela's youth. New York: Oxford University Press, 2014.

BECKER, H. *Art Worlds.* Berkeley/London: University of California Press, 1982.

EL-GHADBAN, Y. Facing the music: Rituals of belonging and recognition in Contemporary Western Art Music. *American Ethnologist*, v. 36, n. 1, p. 140-160, 2009.

HIKIJI, R. S. G. *A música e o risco.* São Paulo: EDUSP, 2006.

MASSEY, D. Questions of locality. *Geography*, v. 78, n. 2, p. 142-149, 1993.

NOOSHIN, L. Introduction to the Special Issue: The Ethnomusicology of Western Art Music. *Ethnomusicology Forum*, v. 20, n. 3, p. 285-300, 2011.

SMALL, C. *Musicking:* the meanings of performing and listening. Middletown: Wesleyan University Press, 1998.

Notas

[1] É comum, nos bairros em que coexistem facções rivais, a disputa pela defesa do território e pelo ordenamento do cotidiano local através da imposição de algumas regras: como efeito disso, moradores de uma determinada região do bairro "pertencente" a uma determinada facção, por exemplo, não podem frequentar regiões da outra facção, ou mesmo passar por ela. A Família Cruz foi informada, entretanto, que os alunos do projeto teriam livre circulação, contanto que estivessem devidamente identificados como alunos do projeto.

[2] O programa em questão é o Caldeirão do Huck, da Rede Globo de Televisão. O vídeo promocional da reforma realizada está disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/5505563/>. Acesso: 15/1/2018.

[3] Sabendo que a intenção do projeto era promover aulas e ensaios gratuitos, a cobrança era realizada em segredo, o que produziu muitas tensões entre alunos, professores e membros da associação.

[4] A escola municipal Maria Bezerra Quevedo, que cedeu um auditório, foi contatada por um antigo professor de Axl, que havia lhe pedido ajuda para encontrar algum espaço apropriado para as atividades do PAM.

[5] É uma prática dos Irmãos Cruz convidar músicos – nacionais e internacionais – com quem já tocaram e tiveram contato, para apresentações na escola; o caminho inverso também é comum, e muitas vezes o projeto organiza passeios para assistir a espetáculos e apresentações musicais em outros espaços – muitas vezes em outras cidades no Ceará (como em Aquiraz, Guaramiranga etc.). É possível compreender esses eventos como esforços de manutenção de uma "vizinhança comum" com os jovens alunos, reforçando os vínculos e as relações da comunidade organizadas em torno do fazer musical.

[6] Mais informações sobre a Plataforma Sinfonia do Amanhã estão disponíveis em: <http://www.plataformasinfonia.org/>.

Etnomusicologia na Rádio da Universidade: a construção de memórias sobre os musicares locais de Nêgo Izolino e Wilson Ney

Paulo F. Parada
Universidade Federal do Rio Grande do Sul
paulinhoparada@hotmail.com

Resumo: Através das experiências em entrevistas em um programa de rádio na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, apresento as perspectivas dos musicares locais de Nêgo Izolino e Wilson Ney. Como objetivo geral, proponho a exposição de suas falas para refletir como suas memórias são construídas. Em um segundo momento, tenho como objetivo específico a problematização da etnografia no contexto da gravação de um programa de rádio. Utilizo como principais referenciais teórico-metodológicos a construção da etnomusicologia da memória (SHELEMAY, 1998), Mariza Peirano (2014) para pensar a etnografia aplicada no contexto exposto e outros autores. Como conclusão, desvelo os aprendizados oriundos da experiência etnográfica.

Palavras-chave: Etnomusicologia. Memória. Esquecimento. Rádio.

Abstract: Through experiences in interviews on a radio program of the Universidade Federal do Rio Grande do Sul, I present the perspectives of local musicians of Nêgo Izolino and Wilson Ney. As a general goal, I propose to expose your lines to the question how your memories are built. In a second moment, I have as specific objective the problematization of the ethnography in the context of the recording of a radio program. It uses as main theoretical-methodological references the ethnomusicology of memory construction (SHELEMAY, 1998), Mariza Peirano (2014) for an ethnography applied to the exposed context and others. As a conclusion, I unveil the lessons learned from the ethnographic experience.
Keywords: Ethnomusicology. Memory. Forgetfulness. Radio.

1. Introdução

No primeiro semestre de 2017, o grupo de estudos ETNOMUS – UFRGS implementou a ideia de criação de um programa de rádio que contempla a difusão de pesquisas e musicares locais dos colaboradores de nossos trabalhos acadêmicos. Formado por mestrandos, doutorandos e pesquisadores associados, coordenado por Reginaldo Gil Braga, o Programa Músicas do Mundo: Etnomusicologia na Rádio da Universidade já completou mais de 70 episódios disponíveis em nosso canal no YouTube. A apresentação ocorre às segundas-feiras no horário das 20h30, por meio da frequência 1080 AM e através do *site* da rádio no ciberespaço[1].

Após finalizar a dissertação de mestrado na área etnomusicologia/musicologia na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PARADA, 2018), apresentei os programas sobre os artistas Nêgo Izolino e Wilson Ney, contando com sua presença no estúdio da instituição no Centro Histórico de Porto Alegre. A principal ideia com esse convite foi reconstituir memórias e trajetórias artísticas sobre

esses profissionais da música. Na pesquisa que desenvolvi durante o mestrado (2016-2018), questionei sobre memória e esquecimento na atividade musical profissional em Porto Alegre, apresentando as histórias e tecendo os fios que envolvem as memórias dos participantes, músicos antigos "da noite", trabalhadores noturnos da cidade.

Pensando em desvelar uma etnomusicologia da memória no contexto local (SHELEMAY, 1998), ao concluir a pesquisa, consegui perceber os motivos pelos quais alguns músicos são lembrados e outros estão esquecidos, ou seja, o processo de construção das memórias individuais e coletivas dos artistas entrevistados. Para a autora (ibidem, p. 11), a memória pode ser mapeada na análise das canções e nos diálogos sobre elas e compreendi que, para fazer uma construção sobre memória, não é necessário abordar a temática diretamente. No presente caso que apresento, mapearei a memória através das entrevistas de Nêgo Izolino e Wilson Ney sobre suas carreiras musicais. Considero também as relações entre música e memória e sua indispensabilidade no fazer musical (REILY, 2014, p. 1-2), pois "nas últimas décadas, a etnomusicologia tem se voltado cada vez mais para a documentação da relação entre música e memória, privilegiando o estudo do papel da música na sustentação de memórias compartilhadas". No programa de rádio também engendramos documentos e desvelamos a relação entre música e memória, deixando novos diálogos para análise em futuras pesquisas.

Ao dialogar com dezenas de artistas, principalmente os músicos antigos da noite que trabalharam na cidade, alguns desde a década de 1950, percebi que memória e esquecimento são conceitos complementares, é impossível lembrar "de tudo e de todos", da totalidade dos fatos e agentes sociais. Eu mesmo deixei de citar nomes importantes no contexto do musicar local! Através da presente comunicação, tenho como objetivo geral analisar e discutir as entrevistas de Nêgo Izolino e Wilson Ney, considerando as gravações dos programas dos quais os artistas participaram[2]. Dessa forma, proponho a seguinte reflexão: como a produção de um programa de rádio pode contribuir com a pesquisa científica no contexto da etnomusicologia?

2. Musicares locais: Nêgo Izolino e Wilson Ney

Os pontos de afinidade nas trajetórias artísticas de Nêgo Izolino e Wilson Ney: ambos são compositores de samba, envolvidos com escolas de samba e criação de samba-enredo para os carnavais de Porto Alegre, músicos profissionais há décadas (afirmam que há mais de 50 anos), também cantando em bares, eventos e afins. Percebo

que Wilson Ney, diferente de Nêgo Izolino, toca violão e compõe canções com temática romântica e andamento lento, enquanto Izolino, apesar de também compor sobre temas amorosos, constrói suas narrativas defendendo o samba. Os dois já dividiram espaços de apresentação e se conhecem.

No Programa Músicas do Mundo: Etnomusicologia na Rádio da Universidade, episódio 36, convidamos Nêgo Izolino para falar sobre sua carreira. Izolino falou sobre seu começo na música, considerando seu nascimento em 1943 e o contexto em que vivemos no sul do Brasil: "No colégio eu já ganhei um festival de músicas onde tinha que cantar uma música, do antigo lá atrás, pra ganhar um pacote de rapadura. [...] Também eu sempre gostei de pesquisa. Isso me deu muito samba"[3]. Depois de seu casamento, foi morar na Vila Floresta, onde tinha uma banda chamada "Grupo Alvorada", constituída por três amigos. Após seu começo informal na música, afirmou que só foi "trabalhar mesmo com música" entre 1970 e 1972, quando foi convidado para substituir um cantor e "ali nasceu o intérprete". Já em 1977, participou da banda "Fantástico Samba Show".

Com Wilson Ney no episódio 37 do programa, ele afirmou que já tocava "na noite" desde seus 13 anos de idade e aos 15 anos começou "a fazer música, tentando acreditar que Porto Alegre 'bairrista' adora música, MPB principalmente". Na década de 1980, foi gravado por Neguinho da Beija-flor e Roberto Ribeiro em 1986 e por Elza Soares em 1987, além de outros[4]. Nos anos 1990, gravou um disco no qual canta suas composições autorais.

O desgaste da atividade musical profissional é apontado por Izolino: "A música em Porto Alegre é um trabalho que te desgasta muito, porque tu precisa estar muito bem alicerçado" e, hoje em dia, "não é mais aquela amizade. Não é mais aquilo de antigamente". A tecnologia é tratada, através das afirmações de Izolino, como algo que provoca a distância entre as pessoas, pois "naquela época a gente ensaiava bem mais", disse e, segundo ele, atualmente, com as plataformas virtuais, não existe "mais pesquisa". Para Izolino, o jeito de se fazer música no passado – desde a maneira como se ensaiava, se procurava (ou, por suas palavras, pesquisava) e escutava samba – era diferente e o agradava mais, pois propiciava a amizade e, para ele, as novas formas de se fazer música hoje em dia provocam medo, pois o funcionamento das dinâmicas sociais no ciberespaço (bem como o efeito provocado pelas redes sociais nas interações face a face), por vezes, é desconhecido ou, para dizer de outro modo, é visto com estranhamento. Wilson Ney, aos 23 minutos de nosso programa, falou que o samba não é muito valorizado em Porto

Alegre, os gestores das escolas “não dão aquele fundamento que realmente tem que ter o carnaval de Porto Alegre, que está na situação que está hoje”. O entrevistado continua dizendo que “sente por aqueles que já se foram, que batalharam muito. Hoje eu não participo mais, mas era minha vida o carnaval de Porto Alegre”.

Ao refletir sobre esse depoimento, percebo a semelhança na forma como se constroem as memórias: muitos “já se foram”, a nostalgia pelo passado ocorre através das lembranças de tempos anteriores, da juventude de atividade intensa nos carnavais, em que a vida era dedicada à festividade. Em relação ao passado “que já se foi”, o esquecimento é sentido através das lacunas, do que não foi dito, da ausência de lembranças sobre pessoas e fatos, da escolha consciente ou não de deixar de lado algumas informações. Através da difusão de entrevistas no rádio e ciberespaço, procuramos preencher esses espaços vazios, disponibilizando aos interessados os materiais produzidos em nossos programas, vislumbrando que, no futuro, as memórias dos interlocutores se tornem conhecimento, senso comum.

Para Boaventura de Sousa Santos (2008, p. 88), “todo o conhecimento científico visa constituir-se em senso comum”, pois “a ciência pós-moderna sabe que nenhuma forma de conhecimento é, em si mesma, racional; só a configuração de todas elas é racional” (ibidem). Percebo que se, por um lado, as abstrações são formas de racionalizar, antes do processo reflexivo, de forma consciente ou não, sentimos. Sentir é próprio do trabalho etnográfico e, por assim ser, o etnomusicólogo realiza sua construção etnográfica através de todos os sentidos. Nas interações face a face, lidamos com pessoas, não com experimentos e objetos. Criamos roteiros preestabelecidos para o programa, mas no contexto da gravação, reinventamos nossas falas e, através de um esforço imagético, recriamos no aqui e agora o passado para que, no futuro, pessoas interessadas possam entender o contexto em que viviam os interlocutores em seus musicares locais. E quando vamos fazer uma entrevista falando sobre o passado, descortinando o véu das narrativas, está embutida a seguinte reflexão: o que vale a pena ser contado aqui? O que não se pode deixar de perguntar? Sobretudo, há por trás disso um questionamento sobre justiça social. Novamente: impossível não pensar na memória/esquecimento.

Minha intenção é mostrar que a linha entre memória e esquecimento é tênue. Memórias são seleções de fatos e, no contexto do programa, fazem parte do jogo de poder de selecionar o que é relevante de se apresentar em um episódio de 40 minutos de duração, programa que poderá ser editado depois, fazendo “a seleção da seleção”, passando pelo crivo do entrevistado, do entrevistador/etnomusicólogo, do coordenador/professor, do

técnico de áudio (que também, como os outros agentes, negocia o que será apresentado) e, por fim, do diretor da rádio. Percebo que tratamos também de estética e ética, do formato "da agenda" do programa – que tem uma audiência composta por ouvintes críticos, que fornecem suas opiniões ligando para a rádio ou postando comentários nas redes sociais – e da "boa conduta" de pesquisa, da "boa ética". Esses aspectos têm relação com o método etnográfico e, "no senso comum", compartilho "minha pulga atrás da orelha": como os programas de rádio que fazemos contribuem para a pesquisa científica e o trabalho etnográfico?

3. Reflexões sobre o encontro etnográfico

Para pensar sobre a questão exposta – no fazer etnografia ao gravar o Programa Músicas do Mundo – reflito sobre a afirmação de Mariza Peirano (2014, p. 378), que carrega o título de seu artigo *Etnografia não é método*:

> Tudo que nos surpreende, que nos intriga, tudo que estranhamos nos leva a refletir e a imediatamente nos conectar com outras situações semelhantes que conhecemos ou vivemos (ou mesmo opostas), e a nos alertar para o fato de que muitas vezes a vida repete a teoria.

Para a autora, o "estranhamento" é essencial para percebermos ou questionarmos se fazemos ou não etnografia, pois para ela a ideia de método etnográfico é complexa. Esse estranhamento me faz questionar se fazemos etnomusicologia ou etnografia em nosso programa. Refletindo sobre o contexto acadêmico em que nos situamos, por se tratar de uma rádio universitária e com um rigor crítico nos conteúdos que são apresentados, acredito que produzimos documentos complementares às pesquisas de nossa área, sendo que os materiais podem ser úteis para o momento pré-campo, enriquecendo o trabalho de campo e para o pós-campo, momento de difusão dos trabalhos acadêmicos, das carreiras e "produtos" artísticos (e comerciais, como CDs, livros etc.) dos interlocutores. É no aqui e agora, no momento da gravação, com todos os imprevistos que o ambiente de rádio propicia, que vivenciamos momentos de estranheza e surpresa, como afirmou Peirano (ibidem), percebemos a teoria repetir a prática e o contrário também. Nós nos identificamos com relatos etnográficos que estudamos e encontramos semelhanças e disparidades com outras pesquisas etnográficas e etnomusicológicas.

Peirano afirma que a "mais importante qualidade de uma boa etnografia reside, então, em ultrapassar o senso comum quanto aos usos da linguagem. E palavras não são o único meio de comunicação: silêncios comunicam" (ibidem, p. 386). Se os

silêncios comunicam, os outros sentidos também, bem como todo o universo psicológico inconsciente dos envolvidos: o nervosismo de se gravar um programa que será apresentado em uma rádio universitária, a insegurança e a ansiedade de se fazer o melhor possível na escolha do que dizer, na seleção dos fatos que serão comunicados (a construção das memórias, poderíamos dizer) e sua omissão (ou esquecimentos).

Mas também outros sentidos e sentimentos são partilhados nessa experiência complexa: a de se estar construindo uma disciplina (etnomusicologia) que ganha espaço no meio acadêmico e fora dele. Percebo essa congruência em alguns trabalhos recentes da área, como na última edição do *Yearbook for Tradicional Music* (GUBNER, 2018). Percebemos que as relações entre música e memória em etnomusicologia não se limitam somente às questões de arquivo, entrevistas para reconstituição de obras e trajetórias artísticas etc.; a etnomusicologia aplicada lida também com saúde e, apesar do papel centrado na pesquisa, Jennie Gubner (ibidem, p. 17) apresenta possibilidades de se trabalhar com pessoas portadoras de Alzheimer, estimulando as lembranças dos participantes através da escuta musical. Para tanto, Gubner utiliza suportes digitais e aplicativos no ciberespaço de *players* por *streaming* (Spotify e iTunes, por exemplo), criando recursos audiovisuais para documentação do trabalho e estimulação da memória dos participantes, em um trabalho de campo de longa duração. Fazer vídeos e outros suportes audiovisuais, para Gubner (ibidem, p. 16), "quando teorizado como um modo experiencial de investigação etnográfica e componente de pesquisa multimodal, oferece muitas possibilidades para fortalecer abordagens para fazer e ensinar a etnomusicologia pública, digital e ativista".

Compreendo, dialogando com as reflexões da autora, que os suportes audiovisuais que criamos (como a inserção dos programas em canal do YouTube) se encaixam em uma pesquisa multimodal que extrapola a difusão ou complemento etnográfico, mas contribui em longo prazo para o caráter público e ativista dos trabalhos etnomusicológicos que desenvolvemos, fortalecendo o cunho político-social das disciplinas etnomusicologia/musicologia (e da rádio pública, que também é de uma universidade pública).

Eu mesmo tive a oportunidade de realizar um trabalho com o flautista Plauto Cruz (PARADA; BRAGA, 2016), através de entrevistas em sua residência, com familiares e amigos, para reconstituir sua obra e trajetória artística. Além da amizade que eu tinha com Plauto antes de iniciar a pesquisa, encontrei dificuldades e desafios, pois no momento da pesquisa, ele sofria dos males de Parkinson e Alzheimer, condições que

afetavam nossas interações. A escuta musical foi uma importante ferramenta para "resgatar" as memórias e estimular nossas interações, pois se por um lado, Plauto não lembrava com exatidão de datas e pessoas, seus arquivos auxiliavam nessa descoberta e, principalmente, a música impulsionava nossas interações. Não é diferente nos trabalhos na Rádio da Universidade: o elo que une o etnomusicólogo e o entrevistado é, sem dúvida, a música.

4. Considerações finais

Ao se pensar na premência da etnomusicologia aplicada nas etnografias mais recentes da área, a difusão dos musicares dos interlocutores se faz presente no contexto de um programa de rádio. As entrevistas foram enriquecedoras para o encontro etnográfico, pois emergiram construções de memórias que não seriam compartilhadas em outro contexto.

Retomando as reflexões de Shelemay (1998) e Reily (2014), a memória não é acessada somente em fluxos conscientes, mas na construção da disciplina etnomusicologia e fazeres musicais. Para abordar a temática da memória, não é necessária a proposição do assunto "memória" nos diálogos com os interlocutores, mas quando sua reconstituição está imbricada e consciente nos objetivos da pesquisa, torna-se possível desvelar os fluxos de lembranças e esquecimentos na análise de documentos e na criação de contextos audiovisuais.

Percebo que entrevistas realizadas no rádio ou outro meio de comunicação ou informação podem fazer parte de etnografias, complementando-as e preenchendo lacunas (durante o trabalho de campo), preparando e antecipando o trabalho de campo (pré-campo) e, principalmente, proporcionando retornos de interesse para os interlocutores em uma dimensão aplicada, além da difusão dos trabalhos acadêmicos, tornando-os, quem sabe, "senso comum" (pós-campo), como sugere Boaventura de Sousa Santos (2008, p. 88). Ao se pensar na premência da etnomusicologia aplicada nas etnografias mais recentes da área, a difusão e a discussão dos musicares dos interlocutores se fez presente no contexto de um programa de rádio criado e conduzido por integrantes de um grupo de pesquisa universitário em etnomusicologia.

5. Referências bibliográficas

GUBNER, J. The Music and Memory Project: Understanding Music and Dementia through Applied Ethnomusicology and Experiential Filmmanking. *Yearbook for Traditional Music*, v. 50, Vienna, 2018.

PARADA, P. F. Nós da noite: Memória, esquecimento e atividade musical profissional em Porto Alegre. Dissertação (Mestrado), Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2018.

PARADA, P. F.; BRAGA, R. G. O universo sonoro de Plauto Cruz: obra e trajetória artística em diálogo com a cidade de Porto Alegre. *Revista Vórtex*, Curitiba, v. 4, n. 1, p. 1-20, Universidade Federal do Paraná, 2016.

PEIRANO, M. Etnografia não é método. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 20, n. 42, p. 377-391, jul./dez. 2014.

REILY, S. A música e a prática da memória: uma abordagem etnomusicológica. *Música e Cultura* – Revista da Associação Brasileira de Etnomusicologia, v. 9, n. 1, 2014.

SANTOS, B. S. *Um discurso sobre as ciências*. São Paulo: Cortez, 2008.

SHELEMAY, K. K. *Let Jasmine Rain Down:* Song and remembrance among Syrian Jews. Chicago: The University of Chicago Press, 1998.

Audiovisuais

Canal no YouTube do Programa Músicas do Mundo: etnomusicologia na rádio da universidade. <https://www.youtube.com/channel/UC1pZzLvpdeq1JSb6_OgKQ3A>. Acesso: 29/1/2019.

Elza Soares com Lá vem você de Wilson Ney. <https://www.youtube.com/watch?v=mkD2bC3Kb24>. Acesso: 29/1/2019.

Roberto Ribeiro e Neguinho da Beija-flor com Recomeçar de Wilson Ney. <https://www.youtube.com/watch?v=0DW4O3MS34I>. Acesso: 29/1/2019.

Notas

[1] Os programas podem ser acessados em nosso canal no YouTube, através do *link*: <https://www.youtube.com/channel/UC1pZzLvpdeq1JSb6_OgKQ3A>. Acesso: 29/1/2019.

[2] O programa com Nêgo Izolino (episódio 36) pode ser acessado através do *link*: <https://www.youtube.com/watch?v=Oowk6X_S9iQ>. Já o episódio 37 com Wilson Ney está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=SVIGUmrRGxY>. Acesso: 29/1/2019.

[3] As transcrições de entrevistas estão relacionadas aos programas com *links* disponíveis na nota anterior.

[4] Algumas das gravações de Wilson Ney – *Lá vem você* por Elza Soares, <https://www.youtube.com/watch?v=mkD2bC3Kb24>. *Recomeçar* por Roberto Ribeiro e Neguinho da Beija-flor, <https://www.youtube.com/watch?v=0DW4O3MS34I>. Acesso: 29/1/2019.

Dois episódios do Choro em Belo Horizonte: esboços etnográficos e reflexões iniciais acerca de contrastes e (não) pertencimentos dessa música na capital mineira

Paulo Vinícius Amado
Universidade Federal de Minas Gerais
pauloamado.contato@gmail.com

Resumo: O trabalho registra duas experiências com o Choro em BH: um episódio aconteceu conforme plano de pesquisa de doutorado acerca de tal música na cidade; o segundo relato traz um caso não previsto, mas que, pelo inusitado, trouxe questionamentos pertinentes ao estudo. O contraste entre os dois momentos serve, em seguida, às reflexões sobre as diferenças entre determinadas posturas e discursos a respeito do Choro numa cidade que alguns personagens tomam como "capital" dessa música. Por fim, dialoga-se com referências que tratam: a) de uma história do Choro nessa capital; b) da ideia de uma divisão geográfico-social da música na cidade.

Palavras-chave: Choro tradicional. Choro contemporâneo. Etnografia da música.

Two Episodes of Choro in Belo Horizonte: ethnographic Notes and Initial Reflections about Contrasts and (non) Belongings of this Music in the Capital of Minas Gerais

Abstract: The work registers two experiences with the Choro [Brazilian music] in Belo Horizonte [MG-Brasil]: the first episode happened following the plan of a doctoral research about this music in the city; the second report brings an unforeseen case, but which, by the unusual, has brought pertinent questions to the study. The contrast between the two moments serves to reflect on the differences between certain positions and discourses about the Choro, in a city that some characters take as the "capital" of this music. Finally, it is discussed with references that deal with: a) a history of Choro in this capital; b) the idea of a geographic-social division of music in the city.

Keywords: Traditional Choro. Contemporary Choro. Ethnography of music.

1. Introdução

Conforme as necessidades de pesquisa sobre um Choro Tradicional e um Choro Contemporâneo que coexistem em Belo Horizonte, têm sido empreendidas visitas a alguns ambientes que contemplam essa música na cidade[1]. Esses locais se tomam, pois, como o campo de uma pesquisa de viés etnomusicológico: uma etnografia multissituada se desenha[2].

A primeira narrativa a seguir[3] trata de uma ocasião deste trabalho de campo, investigando-se, em específico, características da música que se denomina Choro Contemporâneo – termos próprios do grupo estudado: o *Toca de Tatu*[4]. O acontecimento em descrição é o do lançamento do segundo CD dos músicos, numa manhã de domingo, no Museu de Arte da Pampulha, região que se diz nobre na cidade[5]. Já o segundo episódio remete a uma atividade de Arte-Educação concebida por entidade de amparo social com

sede na capital mineira, que leva aos alunos de escolas públicas parceiras algumas apresentações de manifestações musicais "fundamentais" do Brasil [6]: para essas "apresentações didáticas" solicitou-se um "repertório de enlevo histórico do gênero" – "o lado A do Choro"[7]. O convite que me foi feito para produzir e atuar como músico-palestrante nessas aulas-espetáculos possibilitaria perceber – com um necessário espanto – uma realidade bastante distinta da que sempre se vinha observando com o Choro na cidade[8]. O circuito de trabalho, então, contemplou seis escolas da região metropolitana de BH, entre 28 de setembro e 6 de outubro de 2017. O caso em registro deu-se na terceira apresentação do ciclo.

Conforme se cogita, os relatos dos dois episódios, um seguido do outro, darão conta de evidenciar dessemelhanças dignas de atenção. Ainda assim, na quarta seção do artigo, discutem-se pormenores das situações, aproximando-se isso de referências que auxiliem no pensamento acerca do complexo músico-cultural em estudo.

2. Show *Toca de Tatu* – "Afinidades" – Museu da Pampulha

28 de maio de 2017.

Aquela moça com a roupa da moda não cansava de se filmar enquanto tinha como fundo a Lagoa da Pampulha. A fila pré-plateia iniciava a primeira curva no entorno do Museu de Arte. Os dali bem-vestidos, penteados e versados, bem agrupados, perfumados e ambientados, uns bem descolados – e o ideal de "bem" aplicável, sim, também aos que aparentavam algo de "alternativo" – no sentido de destacar certas figuras em meio a uma multidão um tanto homogeneizada. Ainda sobre a fila, entretanto, é de se dizer que contrariando aquele cheiro todo de etiqueta, ela crescia mais para frente do que para trás. A moça com roupa e celular da moda ainda filmava... Ainda filmando tomou de novo o seu (outro e adiantado) lugar na fila... Sem deixar de filmar adentrou o auditório no segundo andar, não sem registrar algo em imagens das escadas e de conhecidos seus: os sorrisos deles queriam dizer o quanto era bom mostrar o quanto era bom estar ali... Ah!... O evento renderia comentários nos ambientes sem lugar dos quais aquele aparelho era a fresta...

O palco, um piano de madeira avermelhada, *case* de violão, bateria e percussão alinhada à direita. Ao fundo, aguardando, dois contrabaixos e uma marimba. Esperava também, mais adiante, um acordeom gentilmente deitado ao chão. Numa cadeira, um cavaquinho plugado. Cabos e microfones ansiando música. Alguns ouvidos na mesma situação de anseio. Cumpre-se dizer disso tudo, mas, certamente, aquela moça

com o telefone registrou isso – e se registrou frente a isso em vídeo – uma cobertura de si no evento: o mundo devia saber daquele ser-e-estar. O que distinguia essa personagem das demais [?!], numa última síntese, era mesmo o celular da moda. Ora, não que outros também não tivessem aparelhos semelhantes, mas cada um tinha um canal diferente para dizer de si enquanto plateia dali: ver e fazer-se visto, e demonstrar que – e o que – ouviria (talvez mais com imagens do que propriamente com sons!), era uma das atitudes; acenos de cumprimento ou de volta; comungar amizades e circunstâncias, e, sim, participar, conforme a convenção, de um bom gosto por uma bela música: e antes de quaisquer notas, a música que se esperava carregava-se de algum valor: era de "bom-tom" estar ali. Consenso: há uma ordem direta entre mais afinado e refinado. O palco, os instrumentos todos, e a plateia que, enquanto esperava os músicos, se satisfazia com as relações estabelecidas ali e num mundo virtual acessível ao *touch*. Ali, certamente, muitos "sabedores de três quiálteras e quintas diminutas". Outros nem tão sabedores[9]. Pouco necessário até... Em ambos os casos esperava-se por novidades: era um lançamento! – performar-se-ia algo de novo que o *Toca de Tatu* tinha preparado.

Os executantes tomaram seu posto e o burburinho da audiência ia arrefecendo, mas não sem antes os próprios músicos participarem dele com ligeiros acenos e sorrisos: algo de família no ambiente todo. As posturas, entretanto, ficariam mais austeras no imediato instante seguinte – pois, não seria o silêncio a melhor moldura para os sons que surgiriam dali em diante?! Esqueceram somente de avisar às crianças que não leram avisos disso nas faces sisudas de papais e mamães, e continuaram suas coisas em frente ao palco... Ora, nada de feio. Sossegando-lhes tudo iria bem... A música que se fazia, enfim, tinha vibrações de um agora, um presente que quase se sabia há algum tempo: cada gesto se apercebia ensaiado, conversando com as feições dos músicos que denotavam alguma alegria e novidade, não sem considerar atenção e expectativa em cada frase de música que vinha. As peças, quase todas, se faziam com algum prelúdio, sonoro ou não; sutil ou escancarado. O tonal e o pós-tonal não se interditavam, assim como não eram díspares o compasso e a não mensura duns ritmos. O Choro – pois o *Toca* é também um grupo de Choro – ouvia-se possível de se reconformar ou de se [re] alinhar em contornos outros. Ali estava, energicamente, mais do que "três quiálteras e quintas diminutas". A raiz tímbrica, era mesmo o piano, o violão, o cavaco e a percussão dos quatro músicos do grupo. Outros executantes convidados – não eram "canjas" – traziam sua contribuição à densidade sonora em momentos bem roteirizados.

Aplausos não faltaram, e sempre no tempo certo, e os do final sendo os mais entusiasmados – algo esperado. O pedido de um bis, num meio-termo entre o surpreendente e o convencional, seria um antepenúltimo ato daqueles todos do evento. O penúltimo seria a onda de mais aplausos rompendo aquele silêncio que pairava antes – o que envolvia a música que se queria e se notava como "contemporânea" (mas, de novo?!). O ponto final do que se pôde acompanhar do fim do show – o etnógrafo ia se ausentar – trouxe novamente à liça personagens com a postura fotográfica da moda – na verdade uma postura autofotográfica, sobre e da música, mas sem os seus sons. Daí: autofotografias, fotografias e autógrafos...

3. Aula-espetáculo 03 – Choro – Escola da Rede Pública

29 de setembro de 2017.

14h: O regional de Choro se reuniu duas horas antes do horário previsto para a apresentação na escola[10]. Era preciso encontrar o local certo, torcendo para que o endereço fornecido fosse preciso. Músicos e instrumentos no mesmo carro, a caminho. 15h: Também o operador de som chega ao local. Antes das 16h tudo pronto. Aconteceria sem sobressaltos a aula-espetáculo.

– Ora, mas qual era o conceito de sobressalto que se tinha em mente?!...

As cadeiras colocadas no pátio, no formato de meia-lua, entremeando algumas colunas de uma passarela, evidenciavam uma preparação para algo inusitado no ambiente escolar. Cada uma se ocupou, em breve, da esquerda para a direita: por um violão de sete cordas, um cavaquinho, uma flauta (nas mãos do etnógrafo) e um pandeiro. A razão era, mais ou menos, de 4 para 400. Sim! Algo perto de 400 alunos, dentre crianças e adolescentes, passando pelas faixas de 6 a 17 anos ocupavam as cadeiras diante dos músicos e as varandas dos andares dos dois pavilhões de salas nas laterais dali. As cadeiras dos músicos e as cadeiras das crianças ocupavam o mesmo plano e altura, no pátio, aproveitando a sombra que os prédios forneciam naquela tarde. Os adolescentes, e seus (des) ânimos todos, ficavam mais no alto.

O que se ofereceria à audição era, conforme solicitado pelos proponentes do projeto, algo dos grandes nomes do universo chorão – obras-marcos da historiografia do gênero: no roteiro, portanto, composições de Callado, Chiquinha Gonzaga, Zequinha de Abreu, Ernesto Nazareth, Pixinguinha, Jacob do Bandolim e de Waldir Azevedo – 15 músicas selecionadas. O "lado A" do Choro mais tradicional.

O alvoroço dali era geral. O cavaquinhista, contudo, pensando positivo:

– Tocar Choro é assim mesmo. Quando é em roda a gente não espera mesmo que todo mundo preste atenção e ouça tudo. O Choro acontece enquanto tudo acontece...

A primeira metade do repertório foi tocada. A professora responsável e a coordenadora da apresentação, funcionária do centro cultural, solicitaram que a parte palestra daquela aula-espetáculo fosse mais sucinta. Alguns avisos e solicitações de silêncio foram feitos aos alunos... Aos berros num dos microfones do quase palco. Havia, entretanto, um grupo grande que não quis atender àquilo; muito pelo contrário. A postura destes era de competir sonoramente com a apresentação, falando ou utilizando seus aparelhos telefônicos para tocar outras músicas – músicas suas, compreende-se agora [!]. Alguns viraram as costas, no que era possível interpretar como uma negativa ao que se passava: não só a música dali lhes era alheia, mas era motivo de um estabelecido "não".

Acabada a apresentação em si, os alunos de idade menor se aglomeravam no entorno de onde estava o regional: a curiosidade era enorme para verem os instrumentos, colocar a mão, e conjecturar e questionar os nomes de cada um deles:

– Violãozão, violãozinho e tamborzinho...

Deu-se o batismo por parte deles, os pequenos, falando do violão de sete cordas, do cavaquinho e do pandeiro, respectivamente. A flauta era flauta mesmo, e a imitação que faziam colocando os polegares na boca e mexendo os demais dedos era divertida pra eles e pra quem visse: o som que emitiam é que não se sabe donde veio... Sequer os instrumentos lhes pertenciam, conceitualmente que fosse...

Os mais velhos continuavam na postura do não diálogo – ou do simples "não". Algo que assustou os colegas músicos e os professores, ao mesmo tempo em que causava questionamentos e inquietações. O trabalho dali, mesmo sendo de outra natureza, acabou despertando o etnógrafo:

– "O que foi isso que aconteceu?...".

As respostas da "falta de cultura" dada por algumas professoras não eram suficientes. A pergunta ainda bombardearia o pensamento por mais tempo. Crê-se, agora, que o que se passou foi um excesso de cultura: duas culturas teimando em ocupar um mesmo lugar (em diplopia: físico e simbólico)... Um espaço que, na realidade, era mais dos alunos que nosso. Afinal, a casa não era dos "convidados".

4. Algumas considerações e argumentos finais

Júlio Simões, repórter d'*O Tempo*, de Belo Horizonte, publicou, em meados do ano 2014, uma matéria em que um de seus informantes – Maurício Carrilho – atribuía, com alguma voz de certeza, o título de "Capital do Choro" a BH, na atualidade[11]:

> O compositor carioca Maurício Carrilho lembra que, apesar de o chorinho ter nascido no Rio de Janeiro, no século XIX, a manutenção do orgulho do gênero está em Minas Gerais, graças à juventude. "O que vi em Beagá [...] foi muita gente jovem tocando Choro junto com a velha guarda – é a capital do Choro hoje. Acredito que os músicos mais novos uniram a cultura mineira de sempre ir para o bar com o gosto recente pela música" (SIMÕES, 2014).

A efervescência da cena do Choro belo-horizontino encontra atribuições semelhantes a esta também no trabalho de estudiosos – ver, p. ex., Freitas (2005) e Campos e Chiaretti (2008). Ocorre, porém, que uma pergunta acerca de onde realmente fica essa cidade que tanto acolhe o Choro é cabível; ademais, para uma pesquisa que se dedica à conformação não somente sonora, mas também humana desta música[12]. Sabe-se que ela – a capital Chorona atual – existe como realidade, mas sabe-se também, e se quer destacar, que essa existência e seu simbolismo são acessíveis (e aprazíveis) a determinados setores sociais, e circunscritos a determinadas fronteiras sociogeográficas[13]: um importante apontamento de pesquisa.

Aqui, não se desacreditam as informações trazidas na matéria ou pelos estudiosos apontados. Oferece-se, contudo, outra perspectiva de consideração da relação dessa música com a cidade em questão, ao mesmo tempo em que se constata que tais pesquisadores fizeram, conforme suas demandas e até sem erro, observações direcionadas a determinados lugares estritos de Belo Horizonte. Em termos experienciais, contudo, uma pretensão outra de diáspora que se quis vivenciar com o Choro – sua chegada em uma escola pública da periferia condensada na segunda narrativa acima – colocou essa música em cenário diverso e adverso se comparado aos tratados pelos autores anteriores[14] e por mim mesmo em cenas semelhantes à do primeiro esboço etnográfico. Ora, concordando, pois, com Lanna (2016), é legítimo, então, pensar uma cartografia e mesmo uma geografia e geossociologia [!] musical para a metrópole mineira; e nisso, novamente com a autora, contribui o viés etnomusicológico de pesquisa – e, aqui, tomando o exemplo da música do Choro para a empreitada[15].

O leitor que acompanhou estas páginas deve ter considerado também que, nos relatos acima, uma grande atenção se dedicou às plateias ou audiências em cada caso de

evento de Choro[16]. Acerca disso, cumpre-se dizer que o trabalho etnográfico se inspira em Titon (2008), naquilo que considera, em síntese, como "políticas de participação" em performances de música – sendo que os significados e a expressão musicais, entendidos nessa sua perspectiva, não passam somente pelas mãos dos executantes, mas de todo indivíduo em situação de algum contato com a música que se produz. Ademais, a atenção ao público, e ao seu comportamento, revela o quanto foram simbolicamente distintas as situações dadas nos trechos etnográficos acima – ou mesmo, e sublinhe-se isso, o quanto de uma violência simbólica – em mão dupla [!]; de alunos, mas também nossa – o episódio da segunda etnografia carregou em si, embora a intenção educativo-assistencial da proposta fosse outra[17].

Sabe-se que o trabalho etnomusicológico, e dirigido em campo, é dinâmico quase que por definição: e aqui se aprendeu mais sobre isto. Ora, o vocabulário e autodeclarações dos frequentadores de um *locus* estudado, a definição e os limites desse lugar (ou lugares), a postura dos seus músicos; tudo isto pode ser considerado como um tipo de construção, uma necessária realidade inventada – a qual, às vezes, de tão antiga, diacrônica e/ou reiterada, acaba se tomando como modelo sobre o qual se constrói uma pesquisa. Curiosamente, para o caso da pesquisa em questão, a vivência de (e a reflexão sobre) um "não campo" foi que serviu de alerta para que se tenha cuidado ao reiterar discursos constituídos no universo do Choro em Belo Horizonte. Algumas verdades, agora se percebe, são pontuais – podem e têm de ser devidamente circunscritas – este, enfim, é também um tipo de imperativo crítico da pesquisa etnomusicológica.

5. Referências bibliográficas

AMADO, P. V. O "tradicional" e o "contemporâneo" do Choro em Belo Horizonte: um estudo etnomusicológico por entre as rodas participativas e os palcos de apresentações dos chorões mineiros. *ANAIS.* XXVII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa Científica. Campinas: UNICAMP – ANPPOM, 2017. p. 1-9.

ANDRADE, M. *Música, doce música*. São Paulo: Martins, 1976.

ARAÚJO, S. A violência como conceito na pesquisa musical; reflexões sobre uma experiência dialógica na Maré, Rio de Janeiro. *Trans. Revista Transcultural de Música*, n. 10, 2006.

CAMPOS, L. e CHIARETTI, M. *Na Levada do Choro*: um almanaque musical. Direção: Lúcia Campos e Marcelo Chiaretti. Câmera, Fotografia e Edição: Byron O'Neill. Produção: Grupo Corta Jaca. Gestão Cultural: Associação No Ato Cultural. Belo

Horizonte: A Produtora Audiovisual, 2008. Documentário (77’32’’), 1 DVD. Colorido. Son.

CAZES, H. O Choro. In: DREYFUS, D. *Raízes Musicais do Brasil*. Rio de Janeiro: SESC RJ, 2005. p. 14-23.

DINIZ, A. *Joaquim Callado*: pai dos chorões. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 2008.

FREITAS, M. F. A. *O Choro em Belo Horizonte*: aspectos históricos, compositores e obras. 51f. Dissertação (Mestrado em Música), Escola de Música, Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal de Minas Gerais, 2005.

GOEHR, L. *The Imaginary Museum of Musical Works*: An Essay in the Philosophy of Music. Oxford: Clarendon Press, 1992.

LANNA, F. D. Um conto, um canto, um encanto: a história, o mapa, a música em Belo Horizonte. 196f. Tese (Doutorado em Música – Etnomusicologia), Centro de Comunicação e Artes, Universidade de Aveiro, Aveiro, 2016.

MARCUS, G. Ethnography in/of the World System – The emergence of Multi-sited Ethnography. In: MARCUS, G. E. *Ethnography through thick & Thin*. Princeton: Princeton University Press, 1998 [1995]. p. 79-104.

MARTINS, D. D. C. *A improvisação no Choro segundo chorões*. 112f. Dissertação (Mestrado em Música), Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, 2012.

RICOEUR, P. *Tempo e narrativa*. Tradução de Constança M. Cesar. Campinas: Papirus, 1994.

SEEGER, A. Etnografia da música. *Cadernos de Campo*, São Paulo, n. 17, p. 237-259, 2008.

SIMÕES, L. É Choro sim, mas de alegria. *O Tempo*, Minas Gerais, 23 jun. 2014. Disponível em: <https://www.otempo.com.br/divers%C3%A3o/magazine/%C3%A9-choro-sim-mas-de-alegria-1.869764>. Acesso: 28/9/2018.

TITON, J. T. Knowing Fieldwork. In: BARZ, G.; COOLEY, T. J. *Shadows in the Field*: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology. New York: Oxford University Press, 2008. p. 25-41.

Notas

[1] Com o fomento da Capes (Bolsa Capes/DS). Mais informações a respeito dessa pesquisa em Amado (2017). O trabalho se dá sob a orientação da Professora Dra. Glaura Lucas, no Programa de Pós-Graduação em Música da UFMG, e com a perspectiva etnomusicológica prevista desde o início.

[2] A noção de “etnografia multissituada” utilizada aqui vem da leitura de Marcus (1998 [1995]).

[3] Aqui, a noção de “narrativa” que se usa vem de Ricoeur (1994), pensador para o qual as narrativas se tomam como importante categoria epistemológica, fundamentais num esquema cognoscitivo humano.

[4] O *Toca de Tatu* é um grupo formado pelos músicos Luísa Mitre (piano), Lucas Ladeia (cavaco), Abel Borges (percussão) e Lucas Telles (violão de 7 cordas). Eles se autocaracterizam como “um grupo de

música instrumental brasileira que tem o choro como referência primária sem deixar de explorar outros gêneros e linguagens" (<https://www.facebook.com/events/106857853319860/>. Acesso: 18/1/2018.). Um dos espetáculos do grupo que mais chamaram a atenção se intitulava literalmente "Choro Contemporâneo" (<https://www.youtube.com/watch?v=mLauzruMlUk&feature=youtu.be>). Cito-os nominalmente devido à sua aceitação em participar e colaborar nesta pesquisa, o que, desde sempre e também aqui, agradeço.

[5] O lugar sendo ainda um dos cartões-postais da capital mineira. O Museu de Arte da Pampulha encontra-se na Avenida Otacílio Negrão de Lima, n. 16.585 – Pampulha – Belo Horizonte/MG.

[6] Por imperativos éticos, opta-se por não mencionar, neste texto, nem o nome da entidade promotora da iniciativa e nem das escolas contempladas para o circuito. Cumpre-se resumir que: o programa leva às escolas públicas da região metropolitana de Belo Horizonte/MG apresentações musicais em formato de aula-espetáculo. Conforme seus proponentes, o objetivo é discutir a identidade nacional a partir de temas musicais de relevância no cenário artístico brasileiro.

[7] Os termos entre aspas, no parágrafo, remetem ao discurso dos produtores do referido programa arte-educativo, nas reuniões de solicitação para o serviço. Com mais atenção, claro, é de se indagar sobre o juízo de valor que a ideia de "fundamental" possa carregar mais ou menos implicitamente. A expressão "lado A" remete à produção e gravação de LPs: o "lado A" de cada disco tinha prensada a música que dava nome ao álbum e que, esperava-se ou sabia-se, seria o maior sucesso daquela gravação. A reflexão, acerca especificamente disto, faz pensar na ideia de um "cânone musical" dentro do universo do Choro: o que, de fato, existe caso se considerem as muitas fontes históricas e biográficas sobre o gênero que sempre nomeiam e renomeiam os indivíduos "mais representativos" da genealogia chorona (ver, como exemplos: CAZES, 2005; DINIZ, 2008). A noção de cânone musical, ora mencionada, deriva de Goehr (1992). Havia na solicitação feita pela entidade em questão um evidente apego a um cânone chorão [...]. Cabe, aqui, em tempo, o agradecimento aos idealizadores e produtores do programa pela oportunidade de vivência desta experiência.

[8] A ocasião evidenciou também algo distinto de todo um discurso que se tem registrado e constituído acerca do Choro da cidade. A respeito de tal tipo de discurso, apropriado por chorões e estudiosos do Choro em BH, ou mesmo como mostra dele, servem de referência os trabalhos de Campos e Chiaretti (2008) e Martins (2012) que podem ser retomados em discussão adiante.

[9] Parafraseando Andrade (1976, p. 279).

[10] O nome da escola será mantido em sigilo. Cabe mencionar, contudo, que se trata de estabelecimento público de ensino da periferia de Belo Horizonte, próximo aos limites com os municípios de Santa Luzia e Sabará.

[11] Disponível em: <http://www.otempo.com.br/divers%C3%A3o/magazine/%C3%A9-choro-sim-mas-de-alegria-1.869764>. Acesso: 18/1/2017. Matéria publicada em página virtual, em 23/6/2014. Simões rastreou, de fato, pelo menos um evento de Choro em Belo Horizonte a cada dia da semana naquela época.

[12] Pois "uma definição geral da música deve incluir tanto sons quanto seres humanos" (SEEGER, 2008, p. 239).

[13] O que não é um problema, mas, antes um fato a se registrar. Ajuda a pensar nisso: Lanna (2016).

[14] E, claro, a sua [não] recepção foi também diversa das anteriormente narradas numa mesma medida.

[15] Ora, essas noções de cartografia e de uma geografia-sociologia agora se pensam como importantes para o pensamento e a caracterização dos antes mencionados campos multissituados que a pesquisa traz em si.

[16] Além disso, os textos dos relatos notam-se propensos a um tratamento menos intransigente das impressões situacionais: tenta-se, pois, permanecer perto do sentido sensível das circunstâncias (AMADO, 2017).

[17] A noção de "violência simbólica" conforme Araújo (2006).

Narrativas Negro Urbanas: políticas de identidades interétnicas e culturais entre músicos-poetas negros nas Batalhas *Slam* e nos Saraus do *Sopapo Poético* a partir de uma Etnomusicologia Negra

Pedro Fernando Acosta da Rosa[1]
Universidade Federal do Rio Grande do Sul
pedroacosta26@hotmail.com

Resumo: Este relato de experiência é parte do trabalho de campo etnográfico musical realizado entre 2017 e 2018. Os dados apresentados fazem parte de buscas feitas na Internet, de entrevistas realizadas na Rádio da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, de diários de campo de eventos de que participei no *Sarau Negro Sopapo Poético* e de entrevistas semiestruturadas com os mestres de saraus. As narrativas apresentadas nos ajudam a pensar em um Etnomusicologia Negra a partir da experiência do trabalho de campo. Para tal, utilizamos a literatura formada por pesquisadorxs negrxs tanto da área de etnomusicologia quanto de fora dela.

Palavras-chave: Etnomusicologia negra. Black gospel. Violência doméstica. Saraus negros/*Slam.*

Abstract: This report tis part of the ethnographic musical field work carried out between 2017 and 2018. The data presented are part of Internet searches, interviews conducted on the Radio at the Federal University of Rio Grande do Sul, field diaries related to events that I participated in the *Sarau Negro Sopapo Poético* and semi-structured interviews with the masters of *saraus*. The narratives presented help us think of a Black Ethnomusicology through the experience of fieldwork. For this, we use the literature written by black researchers, both in the field of ethnomusicology and outside it.

Keywords: Black ethnomusicology. Black gospel. Domestic violence. Black Slam.

Introdução

As políticas identitárias negras têm crescido de forma vertiginosa no mundo todo. Em diferentes países africanos e da diáspora, coletivos dos mais variados juntam-se e buscam reivindicar perante o poder público os seus direitos básicos de cidadania. No sul do Brasil, essas experiências de luta apresentam uma dinamicidade específica que remonta às Irmandades Negras. Associações culturais como a Sociedade Floresta Aurora, a imprensa negra no pós-abolição, a realização do 1º Congresso do Negro em Porto Alegre (GOMES, 2008) e a formação do grupo Palmares liderado pelo poeta Oliveira Silveira e mais atualmente o *Sarau Sopapo Poético* têm dado continuidade ao legado deixado pelo poeta através da Associação Negra de Cultura.

Ao analisar a luta cultural e a política negra (GILROY, 2001) tanto nos EUA, quanto na diáspora, vemos a centralidade da cultura (HALL, 1997) em Porto Alegre. Isso, a partir da experiência dos negros, na África e na diáspora (ASANTE, 2005), que fazem

música, cantam, organizam, escutam, performam e interagem nos Saraus Negros e nos *Slams*[2] (JOHNSON, 2017), tanto em áreas urbanas quanto em comunidades rurais quilombolas (SANTOS, 2014). Assim como a intelectualidade negra (GOMES, 2009) tem colaborado na agenda das políticas públicas mais à esquerda, podemos observar que as performances, sejam elas poéticas ou musicais, têm importância fundamental na agenda política negra.

Tivemos como pontos iniciais duas questões que pensam esses espaços. A primeira é quais são as relações entre a música e o contexto sociocultural, político e econômico, e como essas relações se manifestam nos discursos ou narrativas tanto dos músicos-poetas negros quanto das suas audiências que afirmam as políticas de identidade interétnica e revelam o meio citadino. A segunda é o que podemos aprender do ponto de vista teórico, metodológico e conceitual a partir do trabalho de campo etnográfico.

Para tal análise, utilizamos algumas categorias que advêm do campo e do legado intelectual negro e outras de nossas percepções, que talvez possam ajudar os pesquisadores negrxs[3] a pensar por outro ponto de vista suas próprias experiências. Categorias como intelectuais negros emergentes, comunidade negra, tradição performativa negra, músico-poeta, mestres de saraus, protagonismo negro quase total e sarau negro acabaram surgindo na medida em que eu observava as ações dos interlocutorxs e tinha contato com a literatura negra. Porém, são provisórias, porque o trabalho de campo nos traz desafios enormes na medida em que analisar, refletir e escrever a experiência negra é um trabalho complexo, um campo movediço, ainda mais delicado quando se investiga o próprio grupo etnorracial.

Em razão disso, propor uma Etnomusicologia Negra, em termos conceituais, é construir uma proposta que questione a história da música e sua universalidade. Uma proposta que nos ajude a refletir sobre música, é repensá-la a partir da história e da política da diáspora negra, tendo como base estudos interdisciplinares e transdisciplinares construídos a partir dos Estudos da Afrocentricidade, Epistemologias do Sul e Estudos culturais, analisando essas teorias produzidas por negrxs alinhadas a práticas cotidianas de investigação.

A tentativa é construir um campo alternativo voltado para pessoas negras posicionadas, preocupadas com as intersecções de raça, gênero, classe, sexualidade, religiosidade, deficiência, democracia participativa e violência, articulados a partir da música. A intenção é auxiliar em uma produção de conhecimento acadêmico que

apresente a etnomusicologia produzida por negros em diferentes partes da diáspora. Para tal, o trabalho etnomusicológico pode ser realizado com pessoas não negras, mas que compreendam a luta política negra e seu processo histórico de inscrição na agenda pública, na luta e na construção de uma gramática própria de práticas de participação democrática. Sendo assim, tanto do ponto de vista acadêmico quanto do trabalho de campo etnográfico, alteram-se conceitos e criam-se bases metodológicas para evitar a cooptação e a perversão por parte daqueles etnomusicólogos não alinhados com a experiência de luta política negra.

Uma Etnomusicologia Negra complementa o trabalho etnomusicológico na medida em que ela aprofunda as questões raciais. Alguns exemplos são a participação política negra na história e seu legado intelectual, criativo, seus diferentes movimentos de contestação, e as práticas musicais em seu conjunto, estético, ético e político. Há, também, a possibilidade de colocar-se junto à Etnomusicologia Brasileira e suas variações, como a Etnomusicologia Aplicada que é composta por subcampos que podem surgir, como Etnomusicologia Afrocentrada e Etnomusicologia Feminista Negra, entre outras preocupadas exclusivamente com a música e as questões político-raciais. Assim, está sempre atenta principalmente à experiência das pessoas (negras) que fazem música no tempo e no espaço.

Essa proposta reconhece a ubiquidade teórica negra, as diferentes linhagens ora convergentes com perspectivas eurocentradas, ora divergentes com a perspectiva afrocentrada. Reflete a prática do trabalho de campo e as práticas culturais das pessoas negras entrevistadas e observadas em performances musicais. Além disso, observa os trânsitos globais, nacionais, locais e transgeracionais que afetam profundamente o trabalho de campo em tempo de convergências midiáticas. Essas não devem ser esquecidas, pois os negros envolvidos politicamente têm contato com acontecimentos e transformações nos quais suas vidas estão em jogo. Essa preocupação é percebida tanto no período da escravidão como no pós-abolição. Com o aumento da presença de negrxs nas universidades brasileiras, tanto na graduação como na pós-graduação, uma Etnomusicologia Negra que ofereça mais propostas entre as várias etnomusicologias existentes se faz necessária.

Música, política e rádio

Ao realizar o trabalho de campo etnográfico no *Sopapo Poético*, percebi que nas narrativas dxs interlocutorxs a música não era apenas influenciada pela política, pela economia, pela educação, pela religião, mas também pelos espaços poéticos (NKETIA, 1990). Dessa forma passou a ter um peso em nossa análise, quando percebemos que o sônico musical vai alternando os modos como são performatizadas as poesias nos espaços de saraus. Ou seja, em um primeiro momento aquele espaço é poético por excelência, depois a música o transforma em atrativo para suas audiências e organizadores/as pela atuação da música. Pessoas que, em seu cotidiano, exercem as mais diferentes profissões, mas que naquelas três horas tornam-se poetxs, ativistas negrxs e cantorxs.

Na tentativa de compreender estas questões, passei a focar meu interesse na música do *Sopapo Poético* e percebi que a música é o elemento que diferencia o *Sopapo* de outros saraus que acontecem na cidade de Porto Alegre. Primeiro, pelo fato de serem formados por uma audiência negra; segundo, pelos convidados serem negros; terceiro, pela poesia fazer referência a escritorxs negrxs; e quarto, devido à questão da desterritorialização que a "comunidade negra" sofreu no seu processo de deslocamento forçado pela urbanização e higienização, iniciado nos anos 1970, ser a pauta de muitas narrativas dos músicos-poetas, principalmente os mestres de saraus na abertura do evento. A música opera como elemento importante no sarau, logo na sua abertura e em quase todo o evento passando pelos momentos de poesia, pela entrada das crianças do *Sopapinho Poético* e pela entrada da homenageada, última etapa do evento.

Liliam Rocha performatizou a poesia *Gritaram-me Negra,* da afro-mexicana Victoria Santa Cruz. Ela dramatizou o poema de Cruz a partir de sua experiência poética musical, acrescentando ritmo, sons e acentuações vocais. A escritora apropriou-se dos versos e tomou-os como seus, a partir da essência da discussão de discriminação racial abordada pela autora mexicana, e trouxe para o cotidiano do *Sopapo Poético* a dor e a superação do racismo. O público interagiu em um jogo de perguntas e respostas, o qual Liliam foi transformando à medida que a audiência participava.

Os versos originais foram reinterpretados, acrescentando novas nuances, e a sonicidade foi se tornando cada vez mais presente conforme a artista se aproximava do fim do poema. Ritmicamente, a performance foi acelerando e desacelerando, de modo que, em determinado momento, os versos poéticos tornaram-se música e rítmica, acompanhada do tambor percussivo que manteve força constante e acompanhava a

intensidade da poesia, ajudando a manter a audiência interessada e participante na performance.

O aplauso forte dos presentes significava que a poesia como "tecnologia racial negra", categoria que criamos, e a música, ambas atuavam como ferramentas da conscientização racial negra e que a performance musical poética teve sucesso e tocou profundamente a audiência. Da mesma forma, os vídeos colocados antes do evento com o Augusto DeeVeeJay com o Cine Kafuné, as vendas de roupas, bijuterias e acessórios voltados aos consumidores negros são parte desses dispositivos, que auxiliam tanto na valorização racial negra, quando na produção de feminilidade e masculinidade negras.

A questão racial é sempre um elemento muito presente. A canção *Sou negro mesmo*, interpretada por Jorge Onifade durante o Sarau do *Sopapo*, revela essa realidade, ao apontar que o preconceito está presente mesmo quando se tenta usar outros termos como "moreno" ou "afrodescendente", mas confrontam a sociedade racista: "é negro mesmo". De forma satírica, Onifade brinca com versos acompanhados pela percussão, levando a audiência ao riso, justamente por perceber que o verso musical é baseado na realidade social.

Se por um lado temos os Saraus Negros como um espaço em que a música opera de forma visível, por outro lado, os *Slams poetry* utilizam-se da música de maneira quase imperceptível. A partir das narrativas do poeta e slammer Bruno Negrão, de Jack Alves, MC Martina, Rafael Delgado e Hercules Marques, vimos e ouvimos o quanto a poesia e a música são articuladas nas performances deste movimento poético e cultural. Elas abordam questões de política, raça, gênero e sexualidade, sendo palco para mulheres transexuais, bissexuais e lésbicas (HAYES, 2010). Além disso, trazem questões de ocupação do espaço público e aprisionamento (DAVIS, 2009).

Essa experiência da musicalidade como algo não prioritário no *Slam* é aquilo que possibilita a sua abertura a diferentes experiências performativas. As pessoas negras vão se descobrindo em suas linguagens e vão criando suas próprias estéticas performativas, baseadas em diferentes experiências da musicalidade negra ou conectadas a esta, adaptando seus interesses ao narrarem para a audiência sua vida na cidade e pela cidade através da poesia.

Durante o trabalho de campo, fui levado a pensar sobre o meu lugar de fala, se nativo, militante, e outro, e se era possível ser neutro e/ou imparcial sem afetar a confiança dos interlocutores, em meio à crescente afirmação da "comunidade negra"

através dos movimentos sociais negros e da própria universidade. Hoje, reconhecemos a produção intelectual e artística negra, a partir da organização de professores, grupos de pesquisas voltados às questões raciais e alinhados em apresentar o pensamento africano (MACEDO et al., 2016) como, por exemplo, o NEAB (Núcleo de Estudos Afro-Brasileiros, Indígenas e Africanos da UFRGS). Não nos resta outra saída a não ser propor uma Etnomusicologia Negra, como os músicos-poetas negros tanto nos Saraus Negros, quantos nos *Slams* quando reivindicam a literatura negra.

Considerações finais

Porto Alegre, uma das cidades mais segregadoras do país, elegeu nas últimas eleições um presidente da República conservador com um grande número de votos, considerado pelos movimentos sociais negros como racista.

Uma Etnomusicologia Negra no Brasil, nesta academia, neste tempo de turbulência, insegurança, e transformações sociais, com redução dos gastos públicos, assassinato de nossas lideranças radicais, extermínio da juventude negra, aumento do feminicídio, da violência contra gays, lésbicas, transexuais, bissexuais, aprisionamento, congelamento de gastos públicos, ideologias que excluem a população negra e pobre do mercado de trabalho. Além disso, a falta de perspectiva de acessar uma academia branca, em que os negros, mesmo tendo direito às cotas raciais, dispõem de apenas uma vaga nos concursos públicos. Isso impede que negros cheguem à docência universitária, mesmo com anos de estudo e dedicação à pesquisa acadêmica. Se nossos aliados brancos não nos fortalecerem, quem irá? Se continuarmos sendo vistos como uma ameaça por aqueles que deveriam nos ver como parceiros da luta antirracista, e a favor da justiça social, então quem irá?

Este artigo buscou refletir sobre o trabalho de campo etnográfico musical e, acima de tudo, o lugar da academia brasileira tão marcada pela eurocentricidade com um legado em que os negros são muito mais objetos de investigação do que autores. Esses negros são invisibilizados nas universidades e suas contribuições como os saraus negros e *Slam* são respostas artísticas, estéticas e culturais que compõem uma longa tradição de luta social.

Mesmo com o esforço sem igual de professores e professoras da Etnomusicologia/Educação Musical, que hoje ocupam posições importantes no curso de Música Popular da UFRGS (Luciana Prass), em disciplinas como o *Encontro dos Saberes*

(Elizabeth Lucas), ou então do *Projeto Música na Escola*, de formação de professores/as (Jusamara Souza) e também o Programa *Músicas do Mundo: Etnomusicologia na Rádio da Universidade* (Reginaldo Gil Braga) que buscam construir uma nova gramática sobre música no Sul do país, o racismo persiste e acentua-se cada vez mais.

Construir uma Etnomusicologia Negra é entrar em uma disputa intelectual, sônica, corporal e canônica, como chama Kidula (2006), e ver cada vez mais negros ocupando os espaços da pós-graduação. Seja como for, através de cotas raciais ou da escolha por parte de professores em ter alunos negrxs na etnomusicologia. O trabalho de minhas colegas negras Miriam de Oliveira e Gabriela Nascimento, orientadas pela professora Maria Elizabeth Lucas, é um bom exemplo de que estamos fazendo algo, a partir de nossas próprias experiências sociais, culturais e musicais, sem perder a criticidade, assim como o meu, orientado pelo professor Reginaldo Gil Braga.

Por essa e por outras é que somos convidados a pensar em uma Etnomusicologia Negra. Não para celebrarmos nossos ínfimos avanços, em quase 500 anos de escravidão, mas para dizer que temos o direito a este "território" como diz Beatriz Nascimento. Acredito que as pessoas negras têm o direito de conhecer a produção intelectual dos africanos e seus descendentes, assim como suas estéticas orais (MUTERE, 1995), e produzir seu próprio cânone, pois as culturas africanas e bantu colaboraram para nossa formação musical (MUKUNA, 1977), bem como construíram um legado criativo (NKETIA, 2013) e tiveram contribuições importantes à etnomusicologia através dos intelectuais negros e de um passado musical (MAULTSBY, 2015).

Estudar etnomusicologia e participar do GEM (Grupo de Estudos Musicais da UFRGS) com a professora Maria Elizabeth Lucas, fazendo parte do Etnomus/UFRGS (Núcleo de Estudos em Música do Brasil e América Latina) com o professor Reginaldo Gil Braga nos abriu possibilidades reflexivas de pensar a urgência de uma Etnomusicologia Negra. Pela formação e investimento intelectual que nós tivemos através do contato com professores negrxs como Maria Andrea Soares (UNILAB/Salvador) e Jean Kidula (Universidade da Georgia/EUA). Ademais, o orgulho em saber que a Associação Brasileira de Etnomusicologia de 2011 a 2013 teve a sua primeira presidente negra Eurides de Souza Santos.

Referências bibliográficas

ASANTE, M. K.; MAZAMA, A. *Encyclopedia of Black Studies*. California: Sage Publications, 2005.

DAVIS, A. Y. Coerção sexual, presídios e reações feministas: A democracia da abolição. In: DAVIS, A. Y. A democracia da abolição: para além do império, das prisões e da tortura. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009. p. 57-122.

GILROY, P. *O Atlântico Negro*: modernidade e dupla consciência. Tradução de Cid Knipel Moreira. São Paulo: Editora 34, 2001.

GOMES, N. Intelectuais negros e produção de conhecimento: Algumas reflexões sobre a realidade brasileira. In: SANTOS, B. S.; MENESES, M. P. 2009. *Epistemologias do Sul.* Coimbra: Almedina, 2009.

HALL, S. The centrality of culture: notes on the cultural revolutions of our time. In: THOMPSON, K. (Ed.). Media and cultural regulation. London, Thousand Oaks, New Delhi: The Open University; SAGE Publications, 1997.

HAYES, E. M. *Songs in Black and Lavander:* Race, sexual politics and Women's Music. University of Illinois Press, 2010.

JOHNSON, J. *Killing Poetry*: Blackness and the Making of Slam and Spoken Word Communities. New Brunswick, Camden, Newark, New Jersey, and London: Rutgers University Press, 2017.

KIDULA, J. N. *Ethnomusicology, the Music Canon, and African Music*: Positions, Tensões, and Resolutions in the African Academy. *Africa Today*, v. 52, n. 3, p. 99-113, Spring 2006.

MACEDO, J. R. et al. (Orgs.). *O pensamento africano no século XX.* São Paulo: Outras Expressões, 2016.

MAULTSBY, P. K. The Translated African Cultural and Musical Past. In: BURNIM, M. V.; MAULTSBY, P. K. *African American music:* an introduction. Second edition, New York, 2015.

MEYER, J. M. Reconceptualizing intelectual histories of africana studies: a review of the literature. Dissertation, Temple University, 2013.

MUKUNA, K. W. *Contribuição Bantu na música popular brasileira.* São Paulo: Global Editora, 1977.

MUTERE, M. N. The oral-aesthetic: An África-centered perspective of music. Dissertation (Doctor). Temple University Graduate Board, 1995.

NKETIA, J. H K. Contextual Strategies of Inquiry and Systematization. *Ethnomusicology*, v. 34, n. 1, Champaign, University of Illinois Press, Winter 1990. p. 75-97.

NKETIA, J. H K. Exploring the creative potential of our ancestral legacy. In: AHARONIÁN, C. (Org.). *La música entre África y América*. Montevideo: Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán, 2013. p. 21-61.

SANTOS, E. S. Memória Social: a brincadeira dos cocos na comunidade quilombola Caiana dos Crioulos-PB. *Revista IEB*, USP, v. 59, p. 261-282, 2014.

Notas

[1] Doutorando em Etnomusicologia/Musicologia UFRGS – Programa de Pós-Graduação em Música, Mestre em Etnomusicologia pela UFRGS, apresentador do Programa Músicas do Mundo: Etnomusicologia na Rádio da UFRGS 1080 AM, Rádio WebTuca na Associação Comunitária do Campo da Tuca e professor de música de escolas municipais em Porto Alegre e do Estado do Rio Grande do Sul. Orientador prof. Dr. Reginaldo Gil Braga.

[2] Movimento poético-cultural iniciado na cidade de Chicago na década de 1980, que vem ganhando o mundo desde então. Pode ser realizado nas ruas, espaços públicos, bares, cafés e busca contrapor-se ao lugar elitista que a poesia ocupou. Negros em todo o mundo vêm se utilizando do *Slam* para colocar suas agendas de luta política debatendo questões de gênero, raça, sexualidade, violência, afetos, participação entre outros. No *Slam* cada poeta tem três minutos para apresentar sua performance poética, não é permitido nenhum tipo de adereço, apenas o celular para leitura do poema. Os mais bem classificados disputam a final do *Slam*. Ele tem diferentes formatos dependendo da região, mas as regras mantêm-se as mesmas. O júri é selecionado entre os participantes da audiência e dão notas de 01-10, aquele com maior pontuação é o campeão do *Slam*.

[3] O uso do X não é um erro de ortografia, e sim uma posição política, busca provocar a incerteza que temos relativa à questão de gênero e sexualidade, algo que está intimamente ligado à agência de cada pessoa negra entrevistada que se posiciona contra a opressão, a discriminação, o racismo, o preconceito e contra as injustiças sociais.

Diversidades em diálogo: investigando relações entre identidades e práticas interpretativas em uma *jam session* de *gypsy jazz* no Rio de Janeiro[1]

Pedro Paes de Carvalho
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro
pedro.paes.soprador@gmail.com

Resumo: Produto de uma experiência etnográfica vivida pelo autor durante o ano de 2018 como observador participante de uma *jam session* semanal de *gypsy jazz* no Rio de Janeiro, o presente ensaio apresenta um esboço autoetnográfico, articulando conceitos e posturas teóricas do estudo da performance com notas de campo, depoimentos e reflexões em torno dos discursos e identidades narrativas emergentes nas práticas interpretativas do gênero na América Latina.

Palavras-chave: *Gypsy jazz*. América latina. Práticas Interpretativas.

Abstract: As a product of an ethnographical experience lived by the author throughout 2018 as an observer-participant at a weekly gypsy jazz jam-session in Rio de Janeiro, this paper presents an autoethnographical sketch, articulating theoretical concepts from performance studies with field observations, interviews, and reflections on discourses and narrative identities emergent in the genre's performance practices in Latin America.
Keywords: Gypsy Jazz. Latin America. Performance Practices.

1. Introdução

Foi numa noite quente de verão, mais precisamente na última sexta-feira do ano de 2017, que entrei pela primeira vez naquele casarão antigo situado na Rua Gomes Freire, no tradicional bairro da Lapa, no Rio de Janeiro. Poucos meses antes tinha tomado conhecimento de uma *jam session*[2] de *gypsy jazz*[3] que lá acontece semanalmente, organizada por um clarinetista francês que havia sido meu aluno no projeto de educação musical onde trabalho. Em busca de novas experiências musicais e frentes de atuação profissional, naquela noite havia decidido realizar um desejo de longa data me arriscando num gênero que nunca havia tocado, mas julgava ingenuamente ter alguma familiaridade. Chegando ao local, notei que a banda estava no intervalo, e que alguns de seus membros estavam, entre um cigarro e um copo de cerveja, conversando na entrada do bar. Após me apresentar como clarinetista ao primeiro integrante que encontrei, sem perder tempo, perguntei ansiosamente: "Posso tocar com vocês?", ao que prontamente fui respondido: "*Si, claro, vamos a tocar*", e logo percebi com certo estranhamento que só se falava espanhol entre os membros da banda. *"Tengo Ritmo?"* – propõe o saxofonista como tema para me receber na *jam session*, como que me desafiando, *"Tienes Ritmo?"*. De pronto a banda se atira no que talvez seja o veículo de improvisação mais explorado da história do

jazz, o clássico *I got rhythm* de Gershwin, entre brados dos músicos e do público saltitante. Ao fim do evento, me dei conta que era o único músico brasileiro participando da *jam session* naquela noite, e permaneci intrigado. De que forma se constituem as complexas relações culturais e processos identitários entre o *gypsy jazz* e a América Latina? Naquele momento, não poderia prever que essa questão e seus desdobramentos se transformariam em pesquisa doutoral.

Neste ensaio, apresento um esboço autoetnográfico de uma investigação de maior fôlego em torno das práticas interpretativas do *gypsy jazz* em comunidades sul-americanas. Ele é resultante de uma análise de dados coletados ao longo de todo o ano de 2018, período em que atuei profissionalmente e convivi com um núcleo de aproximadamente 15 músicos praticantes do gênero, originários de diversos países sul-americanos, radicados ou de passagem pelo Rio de Janeiro. Dada a variedade de nacionalidades presentes no grupo enfocado, investigo práticas de improvisação no gênero *gypsy jazz* e a múltipla interatividade da *jam session* como "espaço cultural latino-americano baseado em um diálogo entre diversidades", assim como proposto por Menanteau (2012, p. 1). Articulando conceitos teóricos da autoetnomusicologia e da pesquisa em performance com notas de campo, depoimentos, e reflexões produzidas ao longo desta experiência preliminar, procuro alargar a compreensão das práticas interpretativas e identidades narrativas que emergem da circularidade de gêneros e referências estilísticas associadas ao *gypsy jazz* nas comunidades latino-americanas.

2. Práticas interpretativas e autoetnografia

> Forma nunca existe sem o seu componente social, seu relacionamento dialógico com as outras formas de discurso em seu mundo social, tanto no presente quanto através do tempo. O processo da improvisação no *jazz* realça este ponto de maneira particularmente vívida: a forma de uma performance musical é produto de seres humanos interagindo pela música tanto no tempo quanto sobre o tempo[4] (MONSON, 1996, p. 129).

Pensando a música como reflexo e geração de sentido social, as análises da performance e da interatividade entre as partes constituintes de seus processos, assim como apresentadas em etnografias como as de Berliner (1994), e Monson (1996), têm contribuído para romper preconceitos, e desmistificar os processos envolvidos na arte da improvisação, servindo de ferramentas de compreensão da sociedade e modelos de pesquisa para uma musicologia culturalmente orientada. Em sua pesquisa sobre interatividade entre a seção rítmica e solistas nas práticas improvisatórias do jazz, Monson

(1996) explora os aspectos intermusicais, intertextuais e culturais da interpretação em parte para corrigir o que ela vê como uma oposição artificial entre estes dois componentes, o formal e o social. Na busca de uma teoria da performance que possa ultrapassar as fronteiras entre a música erudita ocidental e práticas musicais populares, Cook (2007, p. 18) reforça esse ponto de vista propondo que a forma como escutamos música "simboliza uma interação social, mesmo quando realmente não acontece". Desconstruindo uma suposta hierarquia entre obra e performance, ele defende que a atual teoria da performance constitui-se como "ato de resistência contra a autoridade e a completude do texto reificado" transformando-a em veículo para a "reabilitação dos interesses dos que são marginalizados pelo discurso musicológico tradicional" (COOK, 2006, p. 8).

A partir do final da década de 1990, a autoetnografia passa a ser explorada e validada em diversas áreas de pesquisa como subgênero da etnografia e ferramenta metodológica de investigação artística, fazendo emergir a presença do *performer*/pesquisador científico nos estudos sobre teoria e prática da interpretação (BENETTI, 2017). Constituindo-se além dos pressupostos teóricos de que toda etnografia é uma autoetnografia (SANTOS, 2017, p. 221), ela incorpora gêneros de escrita autobiográfica ao relatório científico, oferecendo ao investigador a oportunidade de explorar dimensões emocionais e autorreflexivas em seu texto ao assumir a responsabilidade de reconhecer-se sujeito e objeto de pesquisa. Neste sentido, ela torna o *eu* visível e dá lugar a sentimentos, pensamentos, ações e práticas de engajamento social do pesquisador na sua relação com o seu campo de trabalho, dando "espaço para a contextualização e subjetividade das pretensões de conhecimento do artista/pesquisador e [possivelmente] validar a afirmação de seus julgamentos de valor artístico" (DOGANTAN-DACK, 2012, p. 40, citado e discutido por BENETTI, 2017). Seguindo esta lógica, considero relevante neste ponto contextualizar as experiências, percursos e práticas interpretativas enquanto instrumentista/pesquisador que possuem ligação direta com o campo de trabalho enfocado neste estudo, sem deixar de sublinhar que a autoetnografia é ferramenta metodológica a ser explorada em complementaridade com outros métodos de investigação artística na composição da tese doutoral na qual o presente ensaio se insere.

Iniciando minha formação musical com aulas particulares de violão "erudito" aos 16 anos de idade, ingressei no bacharelado em violão na USP em 1995, mas optei por transferir o curso para a UNIRIO em 1998, movido por questionamentos e angústias em relação às lacunas na experiência musical que o ambiente artístico universitário local me

oferecia. Com a possibilidade de ampliar minha formação num dos programas brasileiros de graduação em música pioneiros na inclusão de música popular no currículo, tive oportunidade de estudar clarinete como instrumento complementar, além de recomeçar e desenvolver meus estudos em matérias como harmonia, harmonia de teclado, análise musical, arranjo e técnicas de improvisação. Trilhando a partir daí um percurso profissional como clarinetista popular atuante no choro e no samba (gêneros locais que valorizam a memorização e o desenvolvimento de um vasto repertório de subgêneros), fui convidado a participar de diversas equipes de pesquisa em acervos históricos de partitura[5] e projetos de educação musical ligados à cultura popular[6] ao longo de mais de 15 anos.

No período em que fui acometido pelo desejo de experimentar outro instrumento e explorar novas formas de me relacionar com a música em sua dimensão social, a característica mais atraente que o clarinete parecia me oferecer era a aparente facilidade com que o instrumento transita entre a música erudita ocidental e gêneros populares de diversas culturas. Posteriormente, aplicando técnicas de transcrição, memorização e desenvolvimento de repertório como estratégias de estudo e construção de concepções interpretativas que desenvolvi trabalhando com gêneros brasileiros[7], me dediquei em períodos distintos do meu percurso à pesquisa de repertório e práticas interpretativas de clarinetistas atuantes em dois gêneros diretamente ligados ao presente estudo: o *jazz* norte-americano e a música popular dos Balcãs (mais precisamente da Romênia, Bulgária e Macedônia, neste caso), no intuito de me conectar com suas ancestralidades e compreender melhor suas características estilísticas em relação à música popular brasileira. Como à época desses projetos de pesquisa não foi possível aplicar ou desenvolver suas distintas concepções estilísticas profissionalmente ou em grupo, me restou referenciá-los em projetos composicionais e situações esparsas de improvisação específicas, mas, analisando-os retrospectivamente é como se essas experiências estivessem informando e preparando minha formação musical para o campo de trabalho ora enfocado.

3. Roda de *jazz manouche* do bar Cazota

> [...] o sentido a ser encontrado na música está "nas articulações em que participou no passado. [...] Mesmo que não rigidamente fixadas, elas impõem limites acerca de possíveis articulações futuras. A música não chega "vazia", sem conotações prévias, ao encontro de agentes sociais que lhe dariam sentido, mas sim, pelo contrário, carregada de múltiplas (e frequentemente

> contraditórias) conotações de sentido. [...] a construção social de identidades envolve uma luta em torno das formas com as quais o sentido é fixado [...] a luta pelo sentido de uma identidade ou posição do sujeito nunca termina (VILA, 1996, p. 11).

Como parceria entre um argentino e um brasileiro que começou como produtora de vídeos e eventos, o bar Cazota exerce função efetiva de núcleo cultural latino- americano no bairro da Lapa, Rio de Janeiro. Além de exposições de artes visuais e oficinas de música, a casa oferece uma programação musical diferenciada das típicas casas de show do bairro, com apresentações de tango, cúmbia, música cigana, flamenco, *dixieland*, e MPB autoral, proporcionando um espaço de comunhão e interações multiculturais entre artistas e público de diversos países, principalmente latino-americanos. No entanto, a história do bar é atravessada por uma identificação específica com o *jazz manouche*[8] desde sua inauguração. Segundo depoimento escrito por um dos proprietários, "a casa abriu em 2017, na sexta-feira de carnaval. Nesse dia já teve a roda *manouche.* Rolou sexta e sábado, depois fechamos para fazer uma obra e retornamos em 1 de abril... desde então toda sexta teve roda" (BP)[9]. Curiosamente, esta fixação se constituiu através do contato e convívio dos donos com integrantes do núcleo de músicos que deu origem à referida roda (nenhum dos quais tem origem cigana), e não a partir de conhecimento prévio do gênero ou qualquer engajamento com culturas ciganas. De acordo com outro responsável pelo estabelecimento, se por um lado "todo argentino é cigano", por outro, "o *gypsy [jazz]* latino é bem diferente do *manouche* francês no *swing*" (UA)[10].

Segundo meus informantes, a maior parte dos músicos que integra o núcleo da banda é de nacionalidade argentina. Em menor proporção, circulam brasileiros e chilenos, sendo que a formação original contava com uma pianista canadense e o clarinetista francês que já havia conhecido como aluno. A formação instrumental que compõe o núcleo do grupo atualmente consiste num trio composto de sax-tenor, violão *manouche* e baixo elétrico, que é eventualmente adicionada por um segundo violão, e/ou clarinete, violino, acordeom, teclado, tuba e caixa. Apesar da ausência de membros de etnia cigana, a presença de um músico francês parecia emprestar certa legitimidade à formação do grupo, e de acordo com os depoimentos colhidos, partiu dele a iniciativa de se consolidar o espaço conceituado como "roda de *jazz manouche"*[11] no bar. Ele próprio me relatou em entrevista que "a banda nunca ensaiou", e que nenhum dos integrantes lê música (exceto ele próprio, mas que preferia aprender "de ouvido"), embora os mesmos

tivessem percursos mais ou menos longos como *performers* em espaços públicos como meio de subsistência.

Após minha primeira experiência tocando *gypsy jazz* no bar Cazota, decidi passar o mês de férias do trabalho me dedicando ao aprofundamento no gênero, revisando todo o material de referências que já tinha em mãos, entre gravações, partituras, transcrições de solos, e publicações sobre Django Reinhardt[12], seus contemporâneos e sucessores de prática interpretativa[13]. Afinal, havia encontrado um espaço comunitário aberto no qual poderia praticar repertório, aplicar estudos e desenvolver uma concepção estilística no gênero. No entanto, minha experiência prévia com técnicas de improvisação sinalizava a necessidade de trabalho em pelo menos três frentes distintas: 1) Pesquisa e memorização/aprendizado do repertório de melodias específico do gênero tocados na *jam session*; 2) Construção de um repertório de solos improvisados por solistas do gênero (principalmente guitarristas, violinistas e clarinetistas), por meio de transcrições de gravações; 3) Desenvolvimento e manutenção de técnica instrumental suficientemente ágil e flexível para negociar os andamentos acelerados e gestos virtuosísticos característicos do gênero (AHO, 2014, p. 4).

Durante os três primeiros meses de 2018, frequentei a *jam session* das sextas-feiras sempre que a rotina profissional/doméstica permitia. Ao longo da semana, andava com cópias de partituras de melodias do repertório do *jazz manouche* e transcrições de solos de Django Reinhardt sempre à mão para estudá-los mentalmente assim que a primeira brecha de tempo surgisse, a caminho do trabalho em transporte público, ou a pé, na fila do banco etc. Ainda nesse período exploratório, adotei o hábito de registrar na agenda todo o repertório que era interpretado a cada noite, destacando as melodias que ainda não havia decorado e as que ainda me ofereciam desafios técnicos particulares. Por outro lado, a presença de gêneros latinos como boleros, tangos, e por vezes até clássicos de bossa nova – interpretados em versões *swing* – no repertório do grupo apontava referências estilísticas diferenciadas do legado de composições e práticas interpretativas de Reinhardt, tão rigidamente fixadas ao gênero. Nesse período, pude compreender que a obra do guitarrista argentino Oscar Alemán[14], embora muito pouco conhecida do público (e frequentemente ignorada por músicos e entusiastas do *gypsy jazz*), exerce influência marcante na concepção estilística do gênero na América do Sul, através da diversidade de gêneros latinos presentes em sua discografia e da teatralidade de suas performances[15].

Ao fim do primeiro mês cursando a disciplina de Seminários Avançados em Práticas Interpretativas como aluno especial do curso de doutorado, me dei conta que havia transformado minha agenda em diário reflexivo de campo, e que já possuía bases, dados e diretrizes para um projeto de pesquisa doutoral. Como instrumento de coleta de dados e mapeamento de campo, criei uma página de rede social intitulada *Gypsy Jazz Latino-América*, onde tornei públicas minhas intenções de pesquisa sobre o gênero e compilei contatos de cerca de 80 músicos para entrevistas. Ainda nesta fase inicial, recebi convite para participar da gravação do terceiro CD da banda da casa e passei a ser convocado para substituir os solistas "oficiais" do grupo em apresentações fora da habitual *jam session* das sextas-feiras. Naquele momento, experimentei uma sensação de reconhecimento pelo meu empenho no estudo e assimilação do gênero, percebendo o início de um processo de transição da condição de *outsider* para *insider* daquela comunidade. Retrospectivamente, considero que ainda sem consciência, já estava diante de um trabalho autoetnográfico, na medida em que, enquanto artista/pesquisador, passei a me reconhecer como parte do objeto de estudo e "um participante mais analítico e consciente na conversação do que um membro típico do grupo", assumindo uma postura característica desta metodologia, descrita por Anderson (2006) como o engajamento "com uma agenda de pesquisa analítica focada em aprimorar o entendimento teórico sobre um amplo fenômeno social" (ANDERSON, 2006, p. 382, traduzido, citado e discutido por BENETTI, 2017, p. 153).

4. (In)Conclusões

O *gypsy jazz* na América Latina constitui-se em rico campo de trabalho musicológico, tanto do ponto de vista da etnomusicologia quanto da pesquisa em teoria e prática da interpretação. Até o momento, foi possível mapear grupos e festivais internacionais dedicados ao gênero no Brasil, Argentina, Chile, Colômbia, e Equador, que já constituem uma rede de instrumentistas e entusiastas viabilizada e sustentada pela internet. São múltiplos os diálogos entre diversidades que emergem do campo; alguns apresentam-se bastante evidentes, outros demandam escutas e análises mais cuidadosas, nenhum dos quais a meu ver poderia ser trabalhado de forma conclusiva no curto espaço deste artigo: diálogos entre ciganos e *gadjé*[16]; entre o *jazz* (por si só constituído por culturas diversas) e as culturas dos povos ciganos; entre o *gypsy jazz* e os gêneros locais da América Latina; a prática da improvisação na *jam session* enquanto dialética entre tema e variação, passado e futuro, nacional e estrangeiro, tradição e inovação,

subjetividade e coletividade; diálogos entre Django Reinhardt e Oscar Alemán, enquanto figuras emblemáticas e referenciais estilísticos contrastantes na circularidade do gênero. São esses os diálogos que me vejo impelido a escutar e interpretar, tanto em performance como instrumentista quanto como autor de tese doutoral.

Neste ensaio, procurei apresentar um esboço autoetnográfico do período inicial de contato continuado com as práticas interpretativas do *gypsy jazz* em uma comunidade pluricultural latino-americana no Rio de Janeiro, a qual considero significativa da diversidade que caracteriza o gênero no continente. Como investimento de pesquisa em andamento, vejo que minha experiência prévia com técnicas de pesquisa, transcrição, construção de repertório, e improvisação em outros gêneros populares favorece meu processo de compreensão e assimilação enquanto instrumentista e pesquisador. Mas, como ferramenta recentemente incorporada à presente pesquisa doutoral, não é sem estranhamento que experimento o gesto autoetnográfico, explorando minha experiência pessoal em primeiro plano na escrita. Paradoxalmente, à medida que a pesquisa avança e entro em contato com um número maior de agentes, tentando manter um distanciamento analítico, percebo o quão ilusória pode ser a "passagem" de *outsider* para *insider* em uma comunidade. Como se, na minha (atual) condição limítrofe, somente no calor da *jam session*, através do gesto inacabado e evanescente da improvisação, fosse possível vivenciar o pertencimento e escutar o entrelaçado polifônico de diversidades culturais e subjetividades que a investigação procura desvelar.

5. Referências bibliográficas

AHO, M. Gypsy Jazz as a Medium for Virtuosic Gestures. *Ethnomusicology Review*, v. 18, 2014.

BENETTI, A. A autoetnografia como método de investigação artística sobre a expressividade na performance pianística. *Opus*, v. 23, n. 1, p. 147-165, abr. 2017.

BERISH, A. Negotiating a "Blues Riff": Listening for Django Reinhardt's place in American Jazz. *Jazz Perspectives*, v. 3, n. 3, p. 233-264, 2009.

BERLINER, P. F. *Thinking in Jazz, The Infinite Art of Improvisation*. Chicago: Chicago University Press, 1994.

COOK, N. Entre o processo e o produto: música e/enquanto performance. *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 14, p. 5-22, 2006.

COOK, N. Fazendo música juntos ou improvisação e seus outros. *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 16, p. 7-20, 2007.

DREGNI, M. *Django:* The Life and Music of a Gypsy Legend. Nova York: Oxford University Press, 2004.

GIVAN, B. "Django's Tiger": From Jazz to Jazz Manouche. *Current Musicology*, v. 98. Columbia University, Nova Iorque, 2014.

MENANTEAU, A. Ponencia "Jazz en América Latina: entre la modernidad y la identidad". X-IASPM-AL, 2012.

MONSON, I. T. *Saying Something:* Jazz Improvisation and Interaction. Londres: The University of Chicago Press, 1996.

PINHEIRO, R. Aprender fora das horas: A *jam session* em Manhattan enquanto contexto para a aprendizagem do jazz. *Acta Musicologica,* v. 83, p. 113-134, 2011.

PUJOL, S. Las grabaciones europeas de Oscar Alemán. Acreditación cultural de un músico argentino de Jazz. X-IASPM-AL, 2012.

SANTOS, S. M. A. O método da autoetnografia na pesquisa sociológica: atores, perspectivas e desafios. *Plural*, v. 24, n. 1, 2017.

VILA, P. Identidades narrativas y música. Una primera propuesta para entender sus relaciones. *Revista Transcultural de Música*, *Trans 2*, 1996.

Notas

[1] O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

[2] Pinheiro (2011, p. 153) define *jam session* como "uma ocasião performativa idealmente aberta a qualquer músico que manifeste o desejo de participar. [...] a "banda da casa" inicia a performance seguida por grupos performativos informalmente constituídos por alguns dos músicos presentes, que muitas vezes não se conhecem, de acordo com sua ordem de chegada e com os instrumentos que interpretam".

[3] O termo *gypsy* (ou *gipsy*) é uma corruptela de *egyptian*, ou seja, derivado de uma noção equivocada de que os povos ciganos ancestrais teriam chegado à Europa vindos do Egito. Como se sabe, as primeiras linhagens de povos ciganos originários do norte da Índia chegaram à Europa no século XIV pela Sérvia e no século XV pela Espanha, onde também tiveram origem os termos *gitano* e *tsigane.* Como consequência de uma expansão de consciência política na década de 1990, atualmente, o termos *roma* ou *romanis* são considerados mais adequados em referência à coletividade global da etnia (DREGNI, 2004, p. 7). No Brasil, o termo *jazz cigano* também tem se difundido. Ainda que sob risco de conotações pejorativas, a escolha do termo *gypsy jazz* para a presente pesquisa é coerente com sua difusão e popularidade na atualidade.

[4] "Form never exists without its social component, its dialogic relationship to the other forms of discourse in its social world, both in the present and over time. The improvisational process in jazz underscores this point in a particularly vivid manner: the shape of a musical performance is the product of human beings interacting through music both in time and over time."

[5] Acervo da Banda do Corpo de Bombeiros do Estado do Rio de Janeiro, Coleção Humberto Francheschi, Acervo Pixinguinha IMS, Coleção Jacob do Bandolim MIS, Acervo Radamés Gnattali, entre outros.

[6] Escola Portátil de Música, Escola Livre de Palhaços, Carimbloco, entre outros.

[7] Atuando como instrumentista, pesquisador e professor em gêneros brasileiros diversos como choro, samba, frevo e carimbó, desenvolvi métodos de articulação, ornamentação, variação e improvisação usando o vocabulário de células rítmicas e o repertório melódico-hamônico de cada gênero como alicerces para o estudo de práticas interpretatiivas. Assim como na presente pesquisa, considero que tais experiências tenham contribuído com ferramentas e disposições que utilizei posteriormente na assimilação de outros gêneros.

[8] O termo *manouche* refere-se a um clã de ciganos nômades da região da Alsácia. Segundo um informante francês, o uso do termo *gypsy jazz* na França é considerado pejorativo entre praticantes do gênero.

[9] Bruno Pessoa.

[10] Uriel Arias.

[11] A opção por substituir "*gypsy jazz"* por "*jazz manouche"* e "*jam session"* por "roda", por si só, é relevante para a presente investigação doutoral e será discutida em profundidade com foco e espaço adequados.

[12] Django Reinhardt (1910-1953) - guitarrista e compositor nascido numa família de origem *manouche romani* em Liberchies, Bélgica, é considerado "o primeiro músico europeu a se tornar uma grande influência no jazz" (GIVAN, 2014, p.8), à quem atribui-se literalmente a "criação" do subgênero que veio a se chamar *jazz manouche* enquanto repertório e práticas interpretativas distintas do jazz norte-americano.

[13] É evidente que a indispensável revisão crítica da produção bibliográfica e acadêmica sobre Django Reinhardt e *jazz manouche* realizada para a construção desta pesquisa doutoral está fora do enfoque deste artigo. No entanto, destaco a relevância das contribuições de Dregni (2008), Givan (2014), Berish (2009), e Aho (2014).

[14] Oscar Alemán (1909-1980) - guitarrista e compositor nascido em Resistencia, Argentina. Aprendeu a tocar cavaquinho e violão ainda órfão nas ruas de Santos, SP, e na década de 1930 residiu em Paris excursionando por diversos países como solista de destaque e diretor musical da cantora Josephine Baker. É considerado o principal responsável pela fixação do chamado *string jazz* na Argentina, ainda que na condição de "autêntico herói esquecido da guitarra *swing*" (PUJOL, 2012, p.2). O documentário de Hérnan Gaffet intitulado *La vida con swing* (disponível em https://www.youtube.com/watch?v=cXn6GR_g0tg&t=2244s), resgata a incrível trajetória de vida deste artista.

[15] Ainda que um corpo significativo da literatura musicológica francesa e norte-americana já tenha realizado importantes contribuições para a desconstrução de incompreensões e estereótipos acerca das relações entre a história, estética, e identidade musical do *jazz manouche* e dos povos ciganos, os papéis exercidos por gêneros como o tango e a circularidade cultural entre Paris e Buenos Aires na primeira metade do século XX ainda não foram devidamente estudados, bem como a figura emblemática de Oscar Alemán como precursor do estilo na América do Sul. As formas com que essas questões se revelam e/ou se escondem nas práticas interpretativas de comunidades latino-americanas apontam a necessidade de pesquisas futuras.

[16] Em romanês, o termo *gadjo* (*gadjé* no plural) refere-se à indivíduo que não pertence a um povo de etnia cigana.

A transparência da palha: conexões entre o local e o musicar das flautas *Iyamaka* na cosmologia paresi haliti

Pedro Paulo Salles
Universidade de São Paulo
ppsalles@usp.br

Resumo: Este artigo trata das inter-relações entre a agentividade sonora das flautas de bambu dos índios Paresi Haliti, do conjunto de aerofones denominados *Iyamaka*, e suas diversas localidades, desde seu local de origem (o fundo do rio) até sua migração para a casa-da-flauta *Iyamaka hana*, as malocas de palha *hati* e o terreiro *weteko.* Nossa questão central foi compreender de que maneira estas localidades e seus musicares atuam na construção da pessoa Paresi Haliti (considerando questões de gênero), na construção da diferença de gênero e na constituição das diversas agências dessas flautas (e suas sonoridades).

Palavras-chave: Musicar local. Flautas *Iyamaka*. Casa-da-flauta. Construção da diferença.

The Transparency of the Straw: Connections between Locality and Musicking of the Iyamaka Flutes in the Paresi Haliti Cosmology

Abstract: This article deals with the interrelations between the sound agentivity of the Paresi Haliti bamboo flutes, the set of Iyamaka aerophones, and their various localities, from their place of origin (the river bottom) to their migration to the house-of-the-flute Iyamaka hana, the thatched longhouse hati and the yard weteko. Our central question was to understand how these localities and their musickings act in the construction of the person Paresi Haliti (considering gender issues), in the construction of gender difference and in the constitution of the various agencies of these flutes (and their sonorities).

Keywords: Local musicking. Iyamaka flutes. House of the flute. Building difference.

1. Introdução

O conjunto de flautas de bambu *Iyamaka* – consideradas como entes dotados de vitalidade e ferocidade – e seu musicar desempenham um papel fundamental na dinâmica social e cosmológica dos Paresi-Haliti, indígenas de língua arwak maipure, no chapadão situado no oeste mato-grossense. Grande parte desses aerofones foi uma dádiva recebida de *Kalaytewe*, chefe dos homens-da-água e mestre "sobrenatural" das flautas.

As malocas, chamadas de *hati* e *Iyamaka hana*, cobertas de palha de guariroba ou de babaçu, têm profundas raízes na cosmologia e forte relação com as sonoridades e outras agências destas flautas. Quando as *Iyamaka* vindas da água são tocadas no terreiro *weteko* pelos homens, durante as festas-de-flauta e nominação, as mulheres devem ficar reclusas em uma maloca familiar, a *hati* do festeiro, ou atrás dela, já que estas *Iyamaka* são proibidas ao toque e à visão das mulheres e moças nominadas ou menstruadas (SALLES, 2017a). Quando não estão em ação no terreiro, as *Iyamaka* é que ficam

reclusas em uma pequena maloca chamada *Iyamaka hana* (casa-da-flauta), como ocorre também em outras etnias (como as xinguanas e as do noroeste amazônico). Quando precisam ser transportadas para uma festa em outra aldeia, as *Iyamaka* são envolvidas em tecidos de algodão e carregadas escondidas em um *xire* especial (cesto cargueiro oblongo) e, nessas ocasiões, passam algumas horas camufladas na mata, sob vigilância, até que a cerimônia de nominação comece.

Ao longo da pesquisa, entre 2014 e o presente, procuramos nos aprofundar no entendimento destas relações marcadas por um fino equilíbrio cosmopolítico envolvendo musicares e localidades, ativadas, por sua vez, pelos cantos-de-flauta (*Iyamaka zerane*), danças e pelas substâncias chamadas de "oferendas". Essa ativação só se dá de forma plena se as flautas e seus cantos estiverem em espaços designados para cada momento e situação. Entretanto dependem também das fissuras e linhas de fuga que construam novos discursos exortativos e entre-lugares. Embora os deslizes na observação destas inter-relações socioespaçotemporais entre musicar e localidade, entre escuta e olhar, ativem potências possivelmente maléficas e vingativas contra os responsáveis e suas famílias, são eles que geram uma renovação exortativa e acomodações políticas. Já houve casos de flautas esquecidas em terreiros e encontradas na manhã seguinte às festas, gerando correria e precauções para que os olhares femininos não ativassem sanções negativas vindas de espíritos, como cobras no caminho, acidentes de carro, raios fatais lançados por Enore e feitiços do espírito maligno Tihanare:

> Proteger as flautas e atender às suas demandas – nessa cosmopolítica que envolve conciliação e alianças com espíritos potencialmente perigosos – representa para os Paresi-Haliti receber delas a proteção contra a interferência de *Tinahare*, espírito que desencadeia o mal (SALLES, 2017b, p. 227)

O espírito denominado *Kamaehiye* também compõe a rede de proteção às *Iyamaka* como garantia de seu bem-musicar, observando com sua visão de grande adivinho (*utiahaliti*) se a gente-do-seco está cuidando bem delas, provendo rezas, oferendas e cuidados, e zelando por suas localidades. Pássaros-conselheiros (como a asa-branca), animais peçonhentos (serpentes, escorpiões e vespas) e as varas-guardas *Yôhoho*, que sempre acompanham as flautas, completam a rede no âmbito "sobrenatural", restando ainda mencionar que cada flauta tem um(a) dono(a) humano, responsável pelas oferendas e por sua manutenção física (SALLES, 2017b).

Para compreendermos os sentidos dados pelos Paresi aos dois principais tipos de habitação presentes nas aldeias paresi – a *hati* (casa familiar) e a *Iyamaka hana* (casa-

da-flauta) – procurou-se desenvolver neste artigo não só a descrição de sua constituição e de seus usos, mas também uma análise de como estes espaços configurados, entendidos aqui como *localidades*, determinam e são determinados e transformados por relações sociomusicais, entendidas aqui como *musicares*.

2. Água: localidade líquida e perigosa

Quando os Paresi, segundo seu mito de origem, vieram em migração do mundo de escuridão do fundo da pedra, graças a uma rachadura provocada por um raio lançado pela borduna do demiurgo Enore, eles só tinham um tipo de flauta, a flauta de pã de cinco tubos chamada *Zêro.*

Mas, depois de estabelecidos, com seus inúmeros subgrupos distribuídos pelo herói cultural Wazare nas cabeceiras dos tributários dos rios da região (Juruena, Arinos, Sepotuba e Guaporé), uma grande parcela das flautas de bambu *Iyamaka* veio a eles como uma dádiva dos homens-da-água, chefiados por *Kalaytewe*. Estas têm como local de origem o fundo das águas dos rios, cachoeiras e lagoas, vindas que são de aldeias submersas onde elas mesmas tocam, cantam, dançam, bebem chicha de polvilho e comem beiju. Estas "flautas sagradas" são consideradas poderosas, assim como seus donos originais, os homens-da-água, que têm o poder de controlar a fúria das águas.

Conta a narrativa dos antigos que, como vingança contra Kaimare (um atrapalhado *trikster* que viria a se transformar na Lua), um grupo de mulheres com poderes de feiticeiras o embriaga e rouba suas flautas. Seu irmão, Koema, entretanto, consegue mergulhar nas águas do rio e, com ajuda da seriema *Kolatahikwa,* chega até o fundo e alcança a aldeia submersa dos homens-da-água. Depois de ser morto pelas varas-guardas das flautas e ser ressuscitado por *Kalaytewe*, recebe a oferta de um lote de flautas *Iyamaka* como presente, podendo escolher as flautas que quisesse. Mas seu irmão, Kaimare, incumbido de construir uma casa para abrigar estas *Iyamaka*, preguiçoso como era, constrói uma casa muito pequena. Por isso é que a casa-da-flauta é até hoje uma pequena maloca de apenas 2,5 metros de altura (em contraste com os 7 metros da *hati*); e é por isso também que uma multidão de flautas teve de voltar para as águas do rio, pois não cabiam lá. Para piorar, Kaimare envia duas mulheres para receberem as flautas dos homens-da-água, e é duramente advertido de que as mulheres não podem ver as flautas, senão morrem. Com isso, as flautas maiores também são recolhidas de volta para o fundo do rio pelos homens-da-água, que cantam assim:

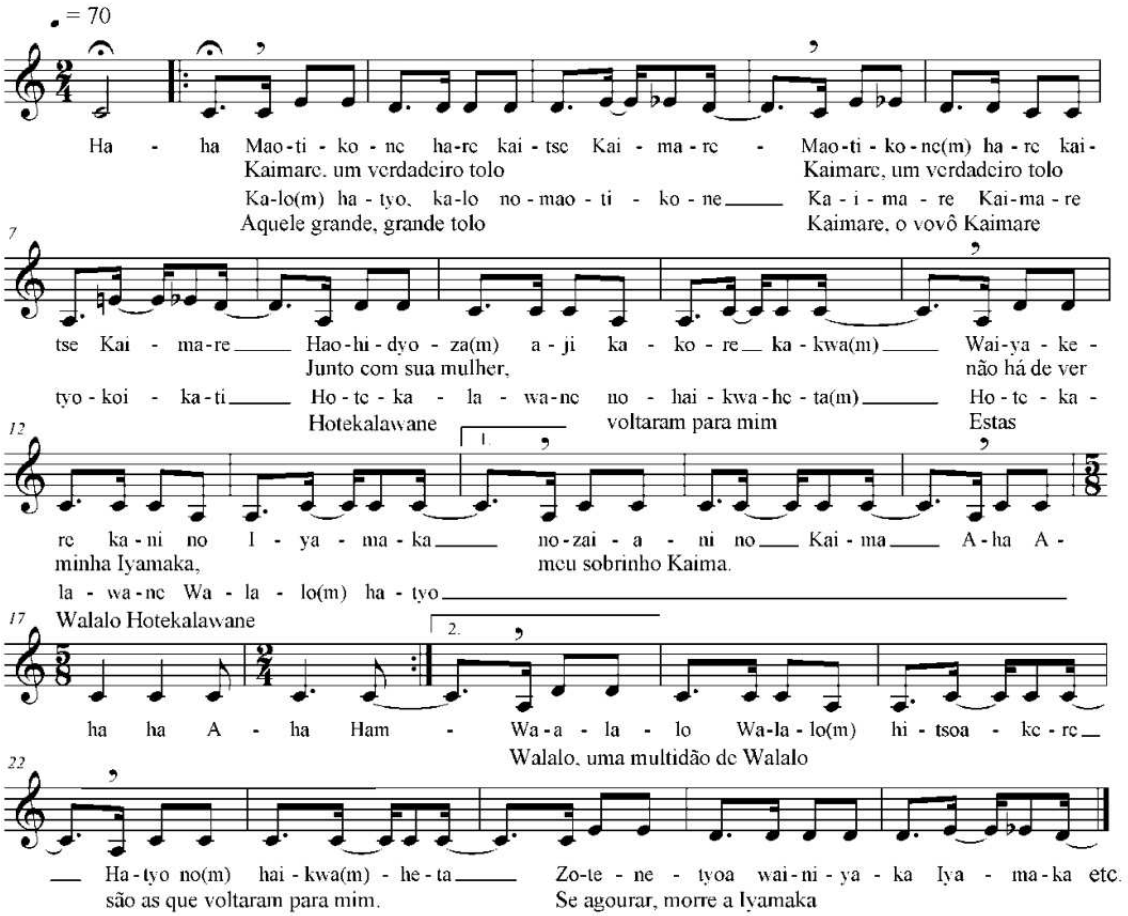


Figura 1: Canto dos homens-da-água, conforme cantou-me Juvenal Azomare, da aldeia Kotítiko, durante uma festa-de-flauta em 2014 (Transcrição musical: do autor; transcrição poética e tradução: do autor e de Geovani Kezokenaece).

Nesse contato entre estas duas comunidades de prática (FINNEGAN, 1989) flautística (os homens-da-água e os humanos), dois acordos são quebrados pela displicência e pela preguiça do ancestral Kaimare, gerando uma disjunção que nunca será superada a não ser momentânea e precariamente por meio dos ritos reparadores e do cuidado cotidiano com as *Iyamaka* (ao mesmo tempo, é graças a ele – mesmo que indiretamente – que Koema resolve ir ao fundo do rio recuperar as flautas).

Ainda no âmbito da localidade líquida, é necessário mencionar que alguns termos que designam "narrativa", "canto" e "assobio" na língua Paresi carregam o sufixo [-za] que dá ao substantivo a qualidade líquida. Assim, por exemplo, o canto-narrativa sobre a saída da pedra se denomina *tsehali tsatsaza*. Nesse sentido, é importante lembrarmos que os cantos-de-flauta vieram junto com estas flautas, sendo, portanto,

cantos aquáticos, reativados pelo consumo da chicha durante as festas-de-flauta ou nas noites em que se contam histórias dos antigos.

A questão é elucidarmos como essa restrição de gênero não impede que haja uma performance participativa, inclusive no sentido dado por Small ao musicar e suas diversas formas de engajamento (1998) e na variedade de papéis em que o musicar pode se distribuir e enredar (TURINO, 2008, p. 30), considerando, ainda, que não há conflito de gênero, mas a construção da diferença em um movimento coletivo, tendo a socialidade entre aldeias, a nominação e a aliança com espíritos como objetivos comuns. A reconfiguração da casa *hati* destinada à festa é uma mostra disso, como veremos.

Pode-se dizer ainda que, tanto os Paresi quanto as *Iyamaka* são imigrantes: os primeiros vindos da pedra, os segundos da água, ambos compartilhando um novo território (e construindo uma nova localidade), porém com delimitações de ambas as partes para que a delicada convivência seja viável e as trocas e alianças se estabeleçam.

3. A casa-da-flauta: segredo e invisibilidade

Também chamadas de casa-da-jararaca (SCHMIDT, 1914; ROQUETTE-PINTO, 1917; SALLES, 2017a), a casa-da-flauta (*Iyamaka hana*) é uma pequena maloca, uma miniatura das casas familiares da aldeia (as *hati*). Dependuradas em seu teto de cerca de dois metros de altura, dentro de um saco ou cesto, encontram-se as flautas *Iyamaka* e as varas-guardas *Yôhoho,* cuja visão é proibida às mulheres.

Geralmente sua entrada é voltada para sol nascente, enquanto que as *hati* são, ao contrário, voltadas para o poente. A casa-da-flauta também se conecta ao satélite Lua (*Kaimare*, o mesmo do mito mencionado) e às suas desventuras no mito do incesto com sua irmã. Esta narrativa conta que Kaimare, marcado no rosto com tinta de jenipapo (as manchas da Lua) por sua irmã durante uma relação incestuosa, esconde-se na casa-da-flauta para manter segredo e evitar a vergonha pública antes de, como último recurso, fugir com sua irmã e se transformar em Lua. Portanto, à maneira de uma flauta secreta, Kaimare se esconde na casa-da-flauta para não ser visto por mulher. Recordando as relações de oposição encontradas por Bourdieu na casa *kabyle*, da Argélia (1999, p. 152-153), que definem as áreas escuras, úmidas e propícias ao segredo como localidades femininas por excelência, a casa-da-flauta dos Paresi, ao contrário, revela-se como um local escuro e aquático, mas propício ao segredo masculino.



Figura 2: Casa-da-flauta da aldeia do Rio Formoso Hohako após um temporal (Foto do autor, 2014).

Por ser um espaço exclusivamente masculino, em muitas outras narrativas dos antigos vemos homens encontrando, na casa-da-flauta, um refúgio ligado ao segredo, à invisibilidade, à vergonha ou à castidade masculina (refiro-me, por exemplo, à abstinência sexual necessária à formação de um futuro xamã paresi).

Durante o último dia das festas-de-flauta, alguns homens costumam entrar na *Iyamaka hana* para tocar flauta e para dar os gritos-de-flauta, e qualquer homem que queira pode entrar para ouvir (inclusive não indígenas). Durante uma festa-de-flauta em 2014, as mulheres me perguntaram: "Por que você não vai lá dentro escutar as flautas?". Lá dentro da casinha, havia cinco pessoas aboletadas na escuridão, sentadas no chão, e um velho chefe da aldeia Kamae tocando uma das flautas, que acredito fosse a *Zeratyalo*. De repente, outro ancião entra na casinha e desafia o flautista com o grito-de-flauta em dueto (com a técnica de alternância dialógica geralmente chamada de *hoquet*). Ali dentro, foi o único momento em que ouvi solos de flauta, pois a performance no terreiro era sempre de cantos-de-flauta acompanhados por flautas que emulavam a melodia dos cantos, dobrando-os oitava acima. Vez ou outra chegava um suprimento de chicha e beiju com carne depositados do lado de fora. Schmidt descreve esse momento:

> Cada novo suprimento de carne que era trazido era recebido pelos jovens com o mesmo uivo com o qual o novo estoque de chicha era recebido na casa dos homens [casa-da-flauta]. Eu mesmo fui convidado em Uazirimi para participar dessa ocasião cerimonial (SCHMIDT, 1914, p. 241; tradução e comentário

nossos).

Nesse caso, isto é, quando os flautistas estão tocando dentro da casa-da-flauta, as mulheres podem circular pelo terreiro normalmente, já que os flautistas estão atrás das paredes de palha da *Iyamaka hana* e com a portinhola fechada, ao contrário dos momentos noturnos, quando as flautas são tocadas no terreiro e as mulheres devem se abrigar dentro da *hati* e escutar os cantos. Formulando de outro modo, na *hati*, as mulheres ficam abrigadas dos entes-flauta, enquanto que, na *Iyamaka hana* as flautas é que ficam abrigadas dos entes-mulher. Se estes valores posicionais definem, em parte, o musicar local das *Iyamaka*, as sub-relações que se estabelecem nos diversos âmbitos são infinitamente variadas, impulsionando renovação e reflexão, sobretudo nas moças e músicos jovens.

4. A *hati*, o terreiro e suas localidades: corpo, casa e festa

Se a casa pode ser um cosmos que estrutura o ser humano (BACHELARD, 1996), uma base para uma história do inconsciente (idem, 1990) ou imagem da psique (JUNG, 1963), para os Paresi as habitações *hati* têm, em sua configuração física e em sua toponímica, características antropomorfas, revelando-se corpo vivo, dotado de "alma", sobretudo na figura do espírito protetor *Wakalmenaré*, o homem-garça-branca, que habita o esteio central da casa, *kotaza*. A casa tem a forma ogival com entradas nas duas extremidades (ao contrário das casas xinguanas), é coberta de palha de guariroba ou babaçu (com buriti na cumeeira) e é dividida em espaços configurados pelo posicionamento dos esteios (colunas), segundo um sistema que se pode resumir assim: a seção que abrange as duas entradas, na curvatura que lhe dá a forma ogival, é chamada de *hati itihoako* (rosto da casa); as entradas são a *hati kanatse* (boca da casa); as ripas transversais são as *costelas* (*halatahiti*), a proteção de casca de árvore que fica entre o chão e as paredes chama-se *enatxityatyali* (casca da barriga) e as paredes externas são as *hati hiniti* (costas da casa).

A seção do rosto frontal funciona como uma sala de estar, com redes (onde escutei grande parte das histórias e cantos nas nove aldeias em que estive); e o rosto dos fundos funciona como uma área de serviço (*itihoako*), onde ficava armazenada a água e, hoje, eventualmente, há uma pia. As duas áreas centrais restantes são o "espaço do fogo" (*idikatyaotse*), onde também está suspenso um jirau para moquear caça e secar polvilho (onde, hoje em dia, também pode haver um fogão e onde ficam os velhos e a cabaninha

de reclusão da menina-moça), e finalmente o "espaço do *kotaza* – esteio central" (*kotazako*). No esteio *kotaza*, também chamado de esteio-chefe, habita *Wakalamenaré*, como mencionado, poderoso espírito que protege a casa, seus habitantes e seus pertences. É neste esteio que se dependura a flecha-de-cura (ou "flecha sagrada" – *korewaye*, literalmente "flecha bonita"), uma flecha sem ponta usada para a cura xamânica; ali também dependuram a flauta de pã *Zêro* e a flauta nasal *Txíhali*, que podem ser vistas pelas mulheres já que não vieram da água (por isso não ficam na casa-da-flauta). É neste espaço, no *kotazako*, que dormem os casais e jovens, e é lá que são enterrados os indivíduos habitantes da casa quando morrem. Aos pés do esteio-chefe é usual depositarem oferendas acompanhadas de cantos a *Wakalamenaré*, a *korewaye*, a *Zêro* ou a *Txíhali*. O esteio-chefe tem o poder de abrir uma passagem para o seu interior, oferecendo um "abrigo virtual" aos moradores que estejam em perigo, expandindo-se como *realidade aumentada*. Pode-se dizer que seu interior é muito mais amplo do que sua aparência externa dá a entender, como ocorre com algumas hiperárvores presentes na cosmogeografia paresi (PEREIRA, 1987).

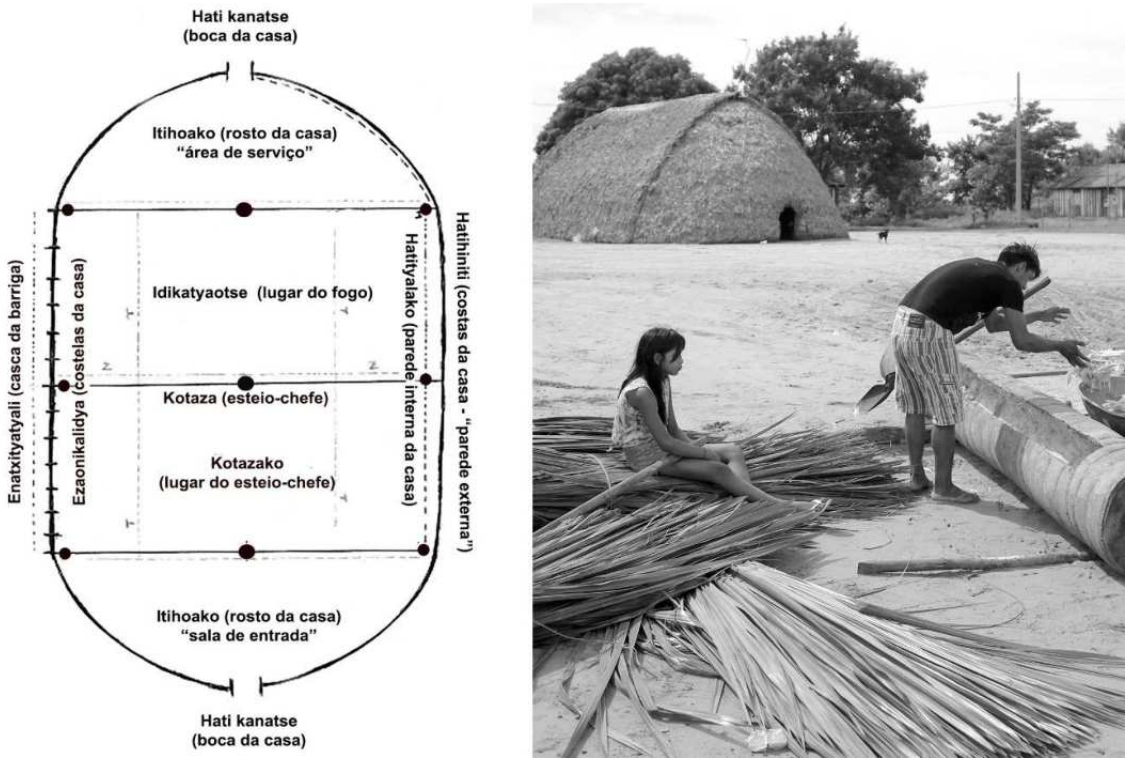


Figura 3: Planta da habitação *hati* (a partir de um desenho de Geovani Kozokemaece) e imagem do terreiro, com a preparação do cocho de chicha e uma *hati* ao fundo (Foto do autor, 2014).

Já nas festas de menina moça, a *hati* escolhida para ser a casa do festeiro, isto é, a casa que abrigará todos os convidados, os alimentos, os cigarros e a chicha, terá sua configuração parcialmente alterada, mantendo, entretanto, sua essência: o fogo e o jirau seguem no mesmo espaço, assim como a cabana reclusiva da menina-moça; todos os alimentos, o grande cocho de tronco de buriti com a chicha e o restante das oferendas (que só podem ser consumidas pelos presentes depois de oferecidas aos espíritos das flautas por meio de rezas cantadas por pajés) ficam na parte central da *hati*, no *kotazako*, protegido pelo esteio-central e seu espírito, formando uma espécie de ilha alongada (agregando o espaço do fogo), em torno da qual circunda a "pista de dança" de terra batida (*zolane naho*) para os cantos de *zolane* serem dançados. Em volta de tudo isso, cerca de 40 ou 50 redes (*maka*) ficam dependuradas paralelas à toda a parede interna e bem próximas dela, dispostas em pelo menos dois andares de redes.

Durante as festas de nominação, quando as flautas da água estiverem sendo tocadas no terreiro *weteko*, as mulheres devem ficar dentro da *hati* do festeiro ou atrás dela. Por sua ferocidade, caso uma mulher as veja, ela pode morrer, ficar louca, ficar doente ou sofrer outro tipo de sanção física ou metafísica. Assim, tocadas somente por homens, as *Iyamaka* precisam de um anteparo que as separe das mulheres e impeça sua visão quando soam ao aberto, fora da casa-da-flauta, inclusive para que as mulheres possam estar próximas a elas e escutá-las. A noção de um musicar (*musicking*) que inclua a escuta e o ouvinte (SMALL, 1998) é fundamental ao considerarmos a participação das mulheres nas sonoridades destas flautas e compreendermos os sentidos dessa escuta diante da carga de segredo, ferocidade e mensagens cifradas que estas mesmas sonoridades carregam.

Enquanto as mulheres ficam nas redes, rentes às paredes de palha pelo lado de dentro (*tyalako*), as flautas e seus cantos soam rente à parede de palha pelo lado de fora (*hiniti*). O filtro sonoro da palha de guariroba dá leveza às sonoridades "brabas" das *Iyamaka*, as flautas cantoras, amenizando sua entrada pelos sentidos femininos, com sua fluidez líquida que extravasa, estando flautas e mulheres a cerca de um metro de distância umas das outras.

Dessa forma, podemos entender que as sonoridades das flautas ultrapassam a fronteira que divide as localidades da *hati* (feminino) e do *weteko* (masculino); estes dois ambientes (de gêneros) se deixam atravessar pelos sons (de um lado) e pelo ouvir (de outro). Assim, ao mesmo tempo em que estes espaços são clausuras, também deixam entrever possibilidades de interação e mesmo de interdependência com outros espaços

(Massey, 1993, p. 146), considerando que boa parte do repertório de cantos de flauta é dirigida exatamente às mulheres, às donas-de-flauta e ao dono da festa. Lembremos que o musicar dos flautistas é dirigido exatamente para o interior da *hati* e tocado/cantado rente à sua parede de palha. Tão rente, que os flautistas cantores, enfileirados e abraçados lateralmente, ao desenvolverem seus passos de dança, atingem propositalmente a parede externa (*hiniti*) com chutes ritmados quando a coreografia leva o passo para adiante, de maneira que, a cada avanço ritmado do conjunto, seus pés percutem a estrutura da *hati*, transformando-a num grande chocalho e sinalizando sua presença para que as mulheres prestem atenção aos cantos a elas dirigidos, às flautas e suas mensagens metafóricas. Depois de um tempo rente às paredes, um dos componentes manobra o conjunto de volta ao centro do terreiro, onde farão um intervalo para receber os pedidos feitos através dos cantos e, percussivamente, pela dança.



Figura 4: O centro do terreiro, preparado com um suprimento de chicha em cabacinhas suspensas em forquilhas cerimoniais, aguarda a chegada dos cantores e flautistas com suas *Iyamaka* (Foto do autor, 2014).

O que passa a operar aqui é um regime de escuta, em que a palha amplifica as intenções, e não o contrário, como faz com a visão: opaca para esta, transparente para aquela. Essa transparência permite que os sons e os pontos de vista (vozes e lugares) se conectem como experiências sociais (STOKES, 1997, p. 673), considerando que a construção musical destes espaços (COHEN, 1994) também passa pela construção de duas comunidades de prática distintas (SHELEMAY, 2011; FINNEGAN, 1989). Os estudos de Massey (1993), por sua vez, permitem que compreendamos as interdependências destes espaços sonoros de gênero nas relações entre as localidades-

flauta. As flautas *Iyamaka* dependem, portanto, da *hati* e de sua cobertura vegetal tanto para impedir que sejam vistas pelas mulheres, quanto para permitir que sejam escutadas por elas (ambiguidades e simetrias típicas das cosmologias ameríndias). Dependem também da chicha e dos alimentos produzidos pelas mulheres (e dos cantos) para ativarem suas potências.

O diálogo com os interlocutores nativos e com estes autores permitiu que ampliássemos a dimensão subjetiva e coletiva dos musicares locais das *Iyamaka* e a visão que tínhamos de sua imanência na pessoa paresi haliti, diretamente ligada a essa trama de localidades que perfazem seu musicar.

5. Referências bibliográficas

APPADURAI, A. The Production of Locality. *Modernity at Large*. Cultural Dimensions of Globalization. Minneapolis/London: University of Minnesota Press, 1996.

BACHELARD, G. *A terra e os devaneios do repouso.* São Paulo: Martins Fontes, 1990.

BACHELARD, G. *A poética do espaço.* São Paulo: Martins Fontes, 1996.

BOURDIEU, P. A casa *cabyle* ou o mundo às avessas. *Cadernos de Campo*, ano IX, n. 8, 1999, p. 147-159.

COHEN, S. Identity, place and the Liverpool sound. In: STOKES, M. (Ed.). *Ethnicity, identity and musk:* the musical construction of place. Oxford: Berg, 1994.

FINNEGAN, R. *The Hidden Musician:* Music-making in an English town. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

JUNG, C. G. *Memories, Dreams and Reflections*. New York: Crown/Random House, 1963.

MASSEY, D. Questions of Locality. *Geography*, v. 78, n. 2, p. 142-149, 1993.

NOVAES, S. C. (Org.). *Habitações indígenas*. São Paulo: Nobel/Edusp,1983.

PEREIRA, A. H. O Pensamento Mítico do Paresí – 2ª parte. *Pesquisas – Antropologia,* n. 42, p. 447-841. São Leopoldo: Instituto Anchietano de Pesquisas, 1987.

ROQUETTE-PINTO, E. *Rondonia:* anthropologia – ethnographia. Col. Archivos do Museu Nacional do Rio de Janeiro, vol. XX. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1917.

SALLES, P. P. Nozani-ná e as flautas secretas dos homens-da-água: cosmologia e tradução de um canto paresi. In: SALLES, P. T.; DUDEQUE, N. (Orgs.). *Villa-Lobos, um compêndio:* novos desafios interpretativos. Curitiba: Editora UFPR, 2017a. p. 32-94.

SALLES, P. P. A sociedade secreta das Iyamaka, as “flautas” paresi haliti. *Debates*, UNIRIO, n. 19, p. 208-235, nov. 2017b.

SCHMIDT, M. Die Paressi-Kabiši – Ethnologische Ergibnisse der Expedition zu den Quellen des Jauru und Juruena im Jahre 1910. *Beitrage zur Volkerkunde. Baessler-Archiv*, Band IV, Heft 4/5, p. 167-250. Leipzig und Berlin: Druck und Verlag Von B.G. Teubner, 1914.

SHELEMAY, K. K. Musical Communities: Rethinking the collective in music. *Journal of the American Musicological Society*, v. 64, n. 2, p. 349-390, Summer 2011.

SMALL, C. *Musicking*: The Meanings of Performing and Listening. Hanover: University Press of New England, 1998.

STOKES, M. Voices and Places: History, Repetition and the Musical Imagination. *The Journal of the Royal Anthropological Institute*, v. 3, n. 4, p. 673-691, Dec. 1997.

Reflexões iniciais no âmbito das produções musicais do "Rap AM": os casos de *Som de quebrada* e *O rap é poder*

Rafael Branquinho Abdala Norberto
Universidade Federal do Rio Grande do Sul
rbanviolao@gmail.com

Resumo: Meu objetivo nesta comunicação é trazer à tona algumas reflexões iniciais no âmbito das produções musicais do circuito de Rap manauara reconhecido por seus agentes como "Rap AM". Essas reflexões estão contextualizadas no processo de escrita da tese de doutorado em etnomusicologia. Selecionei para esta análise dois raps situados em um mesmo tempo histórico-social e de estilo, ambos "raps políticos". Entretanto, apesar da aparente semelhança, práticas político-musicais bastante distintas são evidenciadas nas composições.

Palavras-chave: Etnomusicologia. "Rap AM". "Rap político".

Initial reflections on the musical productions of "Rap AM": the cases of *Som de quebrada* (*Ghetto sound*) and *O rap é poder* (*Rap is power*)

Abstract: My aim in this presentation is to highlight some initial reflections on the musical productions of the Rap circuit in Manaus city recognized by its agents as "Rap AM". These reflections are contextualized in the writing process of the PhD dissertation in ethnomusicology. I selected for this analysis two raps located in the same historical-social time and style, both "political raps". However, despite the apparent similarity, quite distinct political-musical practices are evidenced on the compositions.

Keywords: Ethnomusicology. Rap in Manaus city (Brazilian Amazon region). "Political Rap".

1. Introdução

Proponho para esta comunicação um recorte de algumas reflexões iniciais acerca das produções musicais do *circuito*[1] reconhecido em Manaus, capital do Estado do Amazonas, por "Rap AM". Ao todo, até o momento, realizei cerca de cinco meses de trabalho de campo etnográfico divididos em dois períodos distintos ao longo do doutorado iniciado em março de 2016. Entretanto, ressalto que o meu contato inicial com o Hip Hop em Manaus data de 2015, quando enquanto mestrando realizava trabalho de campo focando outro objeto de estudo também circunscrito ao contexto de músicos residentes em bairros populares de Manaus.

Optei por enfatizar algumas reflexões acerca de *Som de quebrada* (Nativos MCs; primeira gravação em estúdio no ano de 2010) e *O Rap é poder* (Igor Muniz com participação de S Preto; faixa 12 do CD *Rap de raiz*; lançado em outubro de 2013), pois são dois raps compostos por *rappers* ainda em atividade no *circuito* do "Rap AM", com os quais tive a oportunidade de conviver, registrar diálogos e performances musicais em

diferentes eventos de Rap na cidade de Manaus. Apesar de pertencerem há uma geração considerada da "velha escola", ambos são bastante atuantes nas batalhas de rima organizadas pelas gerações mais jovens, ou "nova escola".

Igor Muniz e Malhado Monstro (líder do grupo Nativos MCs), ambos com 32 anos, apesar de compartilharem a mesma idade e supostamente uma mesma *unidade de geração*, não fazem parte dos mesmos *grupos concretos*, pois como Mannheim (1982, p. 69) ressalta, os "grupos concretos" são formados por "[...] laços existenciais e vitais de 'proximidade' [e/ou] na aplicação consciente da vontade racional". Devido a isso, ao fato da trajetória de vida e musical de Igor e de Malhado terem se apresentado etnograficamente de formas distintas, considero Igor parte da "geração Mutirão"[2], referência no *circuito* do "Rap AM"[3] desde o início da década de 2000, e Malhado como parte de uma geração que, apesar de já compor e cantar Rap na década de 2000, só passou a integrar de forma mais abrangente o *circuito* do "Rap AM" na década atual. Além disso, cada uma dessas composições representam um estilo de Rap praticado em Manaus, que por sua vez assumem práticas político-musicais específicas, sendo *O Rap é poder* mais voltado para um interesse em assumir o pertencimento/identidade de "ser do Norte", diferenciando o Rap feito em Manaus, apesar de se preocupar em manter uma postura do "Rap político"[4] a nível nacional; enquanto *Som de quebrada* se concentra em afirmar Manaus no cenário nacional do "Rap político" enfatizando a relação entre Manaus e as *dinâmicas de periferia*[5] (PARDUE, 2008, p. 59-90) através da denúncia das mazelas sociais de suas "quebradas"[6] em detrimento de práticas político-musicais relacionadas à identidade de "ser do Norte" ou mesmo relacionado às questões étnico-raciais de forma mais abrangente como ocorre no "Rap político" a nível nacional.

Para adentrar nas análises dos dois raps propriamente ditos, ressalto o diálogo com a taxonomia elaborada por Lena (2006, p. 482-483) para classificar composições de Rap baseada em quatro critérios ("*flow*", "estilo musical", "estilo rítmico" e "conteúdo semântico") desenvolvidos por Adam Krims (2000) a partir de seu contato com "produtores e consumidores" deste universo sonoro-musical. Tomarei como uma das minhas bases analíticas esses quatro critérios, porém, sem me ater exclusivamente a eles.

2. Som de quebrada e *O rap é poder*

A primeira composição a ser analisada, *Som de quebrada*[7], traz um *beat* baixado da internet. Como o próprio Malhado salientou em nosso primeiro diálogo

registrado em áudio (7/3/2017), pois "[...] a preocupação do Nativos é com a informação [...]".

> *Eu nunca me interessei sobre esse negócio de história do Rap, nunca. Pra mim o Rap foi aquilo que eu aprendi, aquilo que eu sinto, aquilo que eu canto, falo, entendeu? Rap pra mim se não arrupia a pele não é...* Então tu veio duma parada mais do Rap nacional mesmo, né? *É, do Rap de quebrada mesmo, não tem nada desse negócio de gringo, essas coisas. Eu não escuto gringo, não tem quem faça eu escutar música gringa [...]. Só consigo escutar Rap nacional mesmo, e tem que ser bom pra mim, pro meu jeito né. Esses rapzinho aí que hoje em dia só é flow, pá, aceleração; sem informação não vai não* (Diálogo com Malhado, Manaus, 7/3/2017).

Ou seja, há primariamente e prioritariamente uma preocupação com o conteúdo da letra, com a crítica social, com a denúncia. A linha seguida pelo Nativos se baseia em clássicos do Rap nacional como o Racionais MCs, não sendo à toa a adoção do nome Nativos MCs, conforme o próprio Malhado apontou em nosso diálogo. Saliento a preocupação de Malhado em seguir uma linha de Rap claramente baseada no Rap nacional "de quebrada", consciente ou político, conforme podemos acompanhar, além de sua fala transcrita acima, nas letras através dos vídeos disponibilizados no *YouTube*, enquanto a preocupação com o sonoro-musical, de certa forma, é minimizada, sendo normalmente utilizados *beats* no estilo *boom bap* baixados da internet próximos aos *beats* dos grupos nacionais clássicos com o mesmo estilo. As letras de Malhado não são construídas a partir da preocupação com o sonoro-musical, como o mesmo salientou, e sim a partir de relatos que "denunciam" a sua realidade e/ou de amigos próximos e/ou da sua "quebrada" (Bairro Redenção, Zona Centro-Oeste de Manaus). A maioria das letras é escrita isoladamente e depois é adequada aos *beats* baixados, sendo normalmente feitos alguns ajustes no *flow*[8], na métrica da rima, e assim por diante.

Apesar de ser um *beat* baixado da internet e dos *rappers* terem adequado a métrica das rimas ao mesmo, Malhado foi bastante enfático em um dos nossos diálogos ao dizer que esse "é um *beat* dramático, cheio de emoção, igual a mensagem de denúncia social da letra". Sendo assim, as vozes e o arranjo musical se encaixam em uma espécie de simbiose em que a "levada" do *beat* acompanha o sentido sonoro-musical da letra e do conteúdo semântico da mesma a partir de certas especificidades, sendo que o conteúdo semântico está intimamente ligado, como ressaltou Malhado, à denúncia social da sua realidade na "quebrada" onde vive no bairro Redenção, assim como da "quebrada" dos outros dois atuais integrantes do grupo Nativos MCs (Mano Track e Mateus Cerdeira). Diversos recursos performáticos são utilizados ao longo da música; dois exemplos são a

maneira de empostar as vozes (no estilo timbrístico "da quebrada") e a maneira como todos cantam em uníssono o refrão reforçando que o *Som de quebrada* é um "Rap sanguinário feroz, monstruosamente pra não envolver playboy", em sequência afirmando o *território* da favela ("pra ladrão raciocinar, favela é favela, aqui é Nativos no ar").

O conteúdo semântico contido na letra de *Som de quebrada* não possui um tropo discursivo específico como Lena (2006, p. 483) propõe em seu esquema analítico. Mesmo tendo a "política" e a "violência" como duas linhas temáticas exploradas em seu conteúdo lírico, *Som de quebrada* está claramente inserida nas preocupações do "Rap de quebrada", ou seja, um subgênero do Rap nacional preocupado, além das denúncias e reflexões acerca das mazelas socioculturais das periferias brasileiras, do conflito desses agentes com a polícia, entre outros enfoques, com a ênfase nos conflitos socioeconômicos e socioculturais inseridos nos marcadores de classe, trabalho e questões étnico-raciais. Neste sentido, para além do que explanei no parágrafo anterior, *Som de quebrada* não se compromete "somente" em denunciar as mazelas socioculturais das periferias manauaras, mais especificamente das respectivas "quebradas" em questão, e de um "sistema" que se "diverte" às custas dessas mazelas ("cabeça rola solta é o fetiche do sistema"), mas enfatiza também um conflito socioeconômico/sociocultural preponderante em muitos raps brasileiros, o imperativo presente no dualismo "ser periférico" (pertencente à "quebrada" e/ou à favela) x "ser playboy" ("chiquinho"; pertencente à elite hegemônica que "escraviza" e se aproveita da mão de obra "da favela").

Dito isso, saliento que há simbolismos complexos presentes no conteúdo semântico de *Som de quebrada*. O que aparentemente, do ponto de vista e de escuta não treinada, parece ressaltar o "ódio" ao "playboy", quando partindo das experiências intersubjetivas vivenciadas no campo etnográfico, nos revela uma relação simbólica inscrita no amor/ódio que afirma o pertencimento e o amor à periferia, à favela, à quebrada, mas ao mesmo tempo aponta o sofrimento e as dificuldades inerentes a esses *territórios* urbanos, o que, somado aos diálogos fora do contexto das produções musicais, revelam, também, que esse "ser periférico" ("favelado") que "odeia" o "playboy" almeja, de alguma forma, "melhorar de vida". "Melhorar de vida", neste sentido, está intimamente relacionado à ascendência de classe, a frequentar e ocupar espaços inicialmente tidos como *territórios* de "playboy", como por exemplo, os shoppings e o Parque da Ponta Negra, espaços aparentemente elitizados, mas que aos poucos também foram sendo reivindicados pelos agentes periféricos.

O Rap é poder[9] é pensado de maneira distinta tanto do ponto de vista de seu conteúdo semântico como de suas especificidades sonoro-musicais e de produção. No caso de Igor, sua trajetória musical se deu de forma bastante distinta do que foi relatado por Malhado, sendo que a produção musical de *O Rap é poder* (2013) foi feita pelo próprio Igor, inclusive o *beat*, que é assinado como LadoBomBeatz, a marca que o mesmo usa enquanto *beatmaker*. Igor salientou em nosso diálogo do dia 3/3/2017 que desde 2009, pelo menos, passou a se interessar cada vez mais pela produção de *beats*, principalmente a produção dos *beats* para as suas próprias composições, o que se efetivou no ano seguinte. Sendo assim, todo o processo de composição das letras e músicas são pensadas em conjunto, seja o *flow*, a métrica da rima, os *samples*, manipulações e efeitos utilizados no *beat*, e assim por diante; do ponto de vista musical essas questões incidem na maneira com que a rima é acelerada ou retardada de acordo com um *flow* mais "cantado", mais "saturado de percussão" ou mais "saturado de fala", sendo o *flow* "cantado" o mais utilizado por Igor.

Sua produção sonoro-musical tem como base o estilo musical "de memória" utilizando o *sample* de uma "música latina" através de um *loop* contínuo que ampara o *flow* "cantado", mas esse *flow* varia em alguns momentos para o "saturado de percussão". Essa variação no *flow* e o uso de contratempos produzem um estilo rítmico "múltiplo" com texturas politímbricas e polirrítmicas variadas, o que evidencia sonoramente a "telepresença" (em diálogo com CHAPMAN, 2008) através do efeito auditivo de "ser do Norte" ("é Norteiro, é Norteiro") a partir de uma ambiência harmônica "latina". Desta forma, a "biopolítica" dos corpos e das mentes que escutam *O Rap é poder* são remetidas a uma ambiência "humana", ao mesmo tempo que também é eletrônica/tecnológica por conta dos efeitos de edição. Ou seja, essa seria uma produção "humana" que enfatiza tanto a "telepresença" do "humano" (melodia da "harpa" manipulada no *loop* principal) como do "não humano" (efeitos que manipulam a mesma).

Seu conteúdo semântico combina preocupações de ordem política e étnico-racial com a linha de frente maior do CD *Rap de raiz*, que é a afirmação de pertencimento e identidade de "ser do Norte" através de um Rap "contundente", "eficaz", "audaz", que represente a "descendência indígena da Ilha Tupinambarana" (parte do Igor) e o "caboclo" (parte do S Preto), ou seja, a afirmação identitária/étnico-racial trazendo "com orgulho" o discurso de miscigenação muito presente no imaginário amazonense. Podemos notar ao longo do conteúdo semântico da letra um intercruzamento entre o que seria um "Rap político ou de quebrada" e um "Rap regional" ou preocupado em enfatizar

os “traços dessa terra de cultura e abundância”. Ou seja, além do intuito em afirmar o pertencimento/identidade “do Norte” enquanto “indígena” e “caboclo” (miscigenação), Igor e S Preto trazem nesta composição um enfoque em também “divulgar” não somente as mazelas da periferia, mas também o lado bom “do Norte”, neste caso, a sua “cultura e abundância” e a sua “contundência” (força). Igor já afirma o seu pertencimento à quebrada no início do rap, o que evidencia a preocupação por parte dos “*rappers* de quebrada” em afirmar o seu *território*, mesmo que depois saliente as “questões regionais” e evidencie no refrão a sua principal prática político-musical nesta composição, a afirmação de pertencimento/identidade “do Norte”.

A segunda estrofe (S Preto; 46 anos; ex-integrante do grupo Cabanos, um dos grupos pioneiros de Rap em Manaus tendo estado em atividade entre 1999 e 2013) segue uma linha semelhante ao que Igor expõe, no entanto, já inicia afirmando o seu pertencimento a uma geração mais velha que a de Igor quando salienta: “cantando a história que eu vi nesse jogo”. Neste caso, o “jogo” em questão é o próprio *circuito* do “Rap AM”, e cantar a história desse jogo seria evidenciar nuanças através de memórias políticas e musicais também presentes no trecho: “Os originais, tão regendo a sinfonia desse Rap Norteiro”. Ou seja, S Preto faz uma alusão ao que seria a união entre as duas gerações “mais velhas” do “Rap AM” (“os originais”), a “geração Cabanos” (representada pelo próprio S Preto) e a “geração Mutirão” (representada pelo Igor). S Preto segue afirmando em um discurso mais politizado que é “caboclo vingando os maromba, os sem teto do país inteiro” e salienta os “gladiadores desta terra nativa” enfatizando “artefatos” indígenas “do Norte” como a “maloca”, a “zagaia” e a “canoa”, por exemplo, que trazem simbolicamente e no imaginário amazonense essa “contundência” de “ser do Norte” ou “Norteiro”.

3. Considerações finais

Apesar de ambos os rappers se considerarem “politizados” e serem recebidos no *circuito* do “Rap AM” como tais, é evidente a diferença de estilos, práticas político-musicais e a construção sonoro-musical da produção de *Som de quebrada* e *O Rap é poder*. A primeira evidencia uma preocupação central com o conteúdo semântico da letra, sendo a mesma o guia para toda a construção da métrica das rimas e do *flow* construído a partir do *beat* baixado da internet. O grupo Nativos MCs assume majoritariamente em suas composições um compromisso com práticas político-musicais contextualizadas nas *dinâmicas de periferia* evidenciando também o esforço em se vincular ao Rap nacional

político e/ou "de quebrada" semelhante a grupos como Racionais MCs, Facção Central, Baseado nas Ruas, entre outros.

Enquanto isso, Igor Muniz flutua estilisticamente e, consequentemente, em suas práticas político-musicais por uma diversidade de temáticas e produções do ponto de vista sonoro-musical provenientes dos mais diversos gêneros e estilos musicais a partir do uso de ferramentas compositivas como o emprego de diferentes *samples*, manipulações sonoras dos mesmos e empregos de *flows* bastante distintos uns dos outros em seus raps. Do ponto de vista do conteúdo semântico da letra, a parte de Igor salienta a força do "Rap de raiz" produzido no Norte do Brasil (identidade de "ser do Norte") ou então o "poder" do mesmo frente "às quebradas mais carentes [...], ensinando pros pivete que ser rico é ter vida", enquanto a parte de S Preto traz um subjetivismo político preocupado por um lado em também salientar o "poder" do Rap feito no Norte, mas com um conteúdo étnico-racial implícito salientando a essência "cabocla" do Norte; esta última por sua vez bastante relacionada ao imaginário amazonense referente à "miscigenação".

Saliento a importância da compreensão e do diálogo com a conceituação da cientista política Lakeyta Bonnette (2015, p. 6-29; tradução minha) referindo-se às "atitudes políticas negras" como práticas políticas que estrategicamente nem sempre são enfatizadas em um primeiro plano de atuação política na música Rap. Ainda assim, apesar de S Preto representar uma figura central na luta e "resistência negra" em Manaus, em *O Rap é poder* o predomínio em afirmar uma identidade "do Norte" (*localismo*) se sobressai e se mostra em um plano mais aparente do que a afirmação identitária através do pertencimento étnico-racial (neste caso reivindicado na miscigenação através da figura do "caboclo").

Ambas as práticas político-musicais referentes a uma afirmação identitária que flutua em maior ou menor grau entre "ser do Norte" e "caboclo" estão presentes em *O Rap é poder*, mas ausentes em *Som de quebrada*, muito mais voltada às denúncias das mazelas socioculturais da periferia e dos conflitos inerentes à mesma. Entretanto, vale ressaltar que ambas se esforçam em projetar o "Rap AM" no cenário nacional do "Rap político", sendo que a primeira enfatiza as *dinâmicas de periferia* em um tom mais crítico denunciando suas realidades e desigualdades socioeconômicas a partir da realidade/ponto de vista local, e a segunda ressalta quase que o oposto utilizando de um tom otimista para elevar o "Rap do Norte" e enfatizar o quanto o mesmo é "contundente" e tem o "poder" de modificar as mesmas mazelas denunciadas em *Som de quebrada*.

4. Referências bibliográficas

BONNETTE, L. M. *Pulse of the people*: political rap music and black politics. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2015.

CHAPMAN, D. "That Ill, tight sound": telepresence and biopolitics in post Timbaland rap production. *Journal of the Society for American Music*, v. 2, p. 155-175, 2008.

KRIMS, A. *Rap music and the poetics of identity*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

LENA, J. C. Social context and musical content of Rap music, 1979-1995. *Social Forces*, v. 85, n. 1, p. 479-496, 2006.

MAGNANI, J. G. C. Introdução: circuitos de jovens. In: MAGNANI, J. G. C.; SOUZA, B. M. (Orgs.). *Jovens na metrópole*: etnografias de circuito de lazer, encontro e sociabilidade. São Paulo: Editora Terceiro Nome, 2007. p. 15-22.

MANNHEIM, K. O problema sociológico das gerações. In: FORACCHI, M. M. (Org.). *Karl Mannheim*: sociologia. São Paulo: Ática, 1982. p. 67-95.

PARDUE, D. *Ideologies of marginality in Brazilian Hip Hop*. New York: Palgrave Macmillan, 2008.

Notas

[1] Sobre a noção de circuito, Magnani (2007, p. 21) explana: "[...] Trata-se de uma categoria que descreve o exercício de uma prática ou a oferta de determinado serviço por meio de estabelecimentos, equipamentos e espaços que não mantêm entre si uma relação de contiguidade espacial, sendo reconhecido em seu conjunto pelos seus usuários habituais. A noção de circuito também designa um uso do espaço e de equipamentos urbanos – possibilitando, por conseguinte, o exercício da sociabilidade por meio de encontros, comunicação, manejo de códigos –, porém de forma mais independente com relação ao espaço, sem se ater à contiguidade, como ocorre na mancha ou no pedaço".

[2] O nome Mutirão é em referência à área, ou como os próprios moradores denominam, ao "bairro", pertencente ao bairro oficial Novo Aleixo (Zona Norte de Manaus).

[3] A compreensão enquanto "Rap AM", bem como uma disseminação das produções musicais e dos eventos em diferentes *pedaços* se consolidou na década atual a partir da popularização das redes sociais, principalmente do *facebook* e do *YouTube* e, mais recentemente, do aplicativo *WhatsApp*. Sendo assim, o grupo Nativos MCs e Igor Muniz, assim como muitos outros *rappers* e grupos de Rap formados por *rappers* com idades semelhantes, passaram parte da década de 2000 produzindo e sociabilizando em eventos pertencentes à sua "quebrada" e/ou aos seus *pedaços*. Entretanto, apesar de ainda não haver o *circuito* do "Rap AM" propriamente dito, o Rap manauara foi sedimentado ao longo da década de 2000 principalmente na área do Mutirão, por isso a "geração Mutirão" acabou ficando conhecida como uma importante geração da "velha escola", sendo que muitos de seus representantes continuam em atividade atualmente.

[4] Lakeyta Bonnette (2015, p. 8; tradução minha) compreende, no contexto norte-americano, o "Rap político" como um subgênero do Rap que "[...] 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, o "Rap político" ganha proporções um pouco mais amplas, não necessariamente tendo a discussão étnico-racial como única ou primeira pauta, mas sim as

dinâmicas de periferia (PARDUE, 2008, p. 59-90), o que também varia de acordo com o contexto específico.

[5] Amparo-me teoricamente na conceituação do etnomusicólogo Derek Pardue (2008, p. 59-90) no que o mesmo compreende enquanto "dinâmicas sociogeográficas de periferia". No entanto, reformulo a categoria para *dinâmicas de periferia* por entender que as questões sociogeográficas são/estão implícitas no conceito de *periferia*.

[6] A "quebrada" é uma categoria amplamente difundida entre os *rappers* brasileiros para designar os territórios, e o pertencimento aos mesmos, mais favelizados de um bairro, uma comunidade, ou mesmo, em diálogo com Magnani (2007, p. 20), um *pedaço* específico de encontro e sociabilidade dos jovens que ali residem ou frequentam. No caso manauara, alguns *rappers* também utilizam a categoria "Rap de quebrada" fazendo alusão ao "Rap político".

[7] Clipe oficial disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=dF90OFTRt9Y>. Acesso: 31/1/2019.

[8] *Flow* é uma palavra tomada de empréstimo do Rap norte-americano por vários contextos do Hip Hop mundial, incluindo o Rap brasileiro. No entanto, esta categoria assume/envolve significados e posicionamentos distintos em cada contexto. De modo geral, o seu uso no Brasil é muito semelhante ao que a socióloga da música Jennifer Lena (2006, p. 482; tradução minha) discorre sobre o contexto norte-americano: "Flow é 'o jogo de palavras verbal do rap' – o padrão rítmico e o verso usado pelo rapper na produção de textos falados". De acordo com a mesma existem três tipos de flow: um flow cantado ("*a sung flow*"), um flow saturado de percussão ("*a percussion saturated flow*") e um flow saturado de fala ("*a speech saturated flow*"). No caso do Nativos MCs, o tipo de *flow* utilizado é o "cantado", sendo um tipo de "canto falado" sem linha melódica bem delimitada, "[...] marcado por repetição rítmica, acentos na batida e pausas regulares [...]" (LENA, 2006, p. 482). O estilo de *beat* utilizado para esse tipo de *flow* normalmente é o *boom bap*, exatamente por manter um *loop* (repetição cíclica da base instrumental) igual ao longo da música sem variação no andamento, na marcação rítmica e no próprio "canto falado" que segue um mesmo padrão melódico-timbrístico. Normalmente, esse é o tipo de *beat* escolhido por *rappers* que se preocupam prioritariamente com as mensagens das letras em detrimento de uma produção musical mais elaborada do ponto de vista estético, outra especificidade comum no Rap nominado de "quebrada", político ou consciente, como é o caso da obra do Nativos de forma geral.

[9] Clipe oficial disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=UKIu1yXnUQc>. Acesso: ~~em:~~ 31/1/~~jan.~~2019.

Núcleo de Música Popular da UFPel: abordagens culturais, históricas e políticas de processos criativos em música popular

Rafael Henrique Soares Velloso
Universidade Federal de Pelotas
rafavelloso@gmail.com

Resumo: O projeto do Núcleo de Música Popular da UFPel tem como objetivo incentivar a pesquisa sobre processos criativos em música popular através do trabalho de campo e da pesquisa-ação com grupos musicais locais e/ou em acervos de memória em Pelotas e região. Procuraremos nesta comunicação além de abordar em linhas gerais o projeto fazer um relato acerca da experiência musical através do trabalho colaborativo realizado pelo projeto, tal como propõem Braga et al. (2008), Tygel e Nogueira (2006) e Grossi (2009), contribuindo assim para discussão sobre novas linhas de pesquisa em música popular no Brasil.

Palavras-chave: Pesquisa-Ação. Música Popular. Processos Criativos.

Popular Music Project of UFPel: Historical, Cultural and Political Approaches to Creative Processes in Popular Music

Abstract: This communication deals with the UFPel Popular Music project, which proposes to encourage undergraduate research on creative processes in popular music based on ethnographic method, field work and action research with local musical groups and / or in collections of memory on the musical practice of Pelotas/RS and region. We will also discuss the methodologies implemented by the NUMP actions, which seek to deepen the musical experience through collaborative work, such as Braga et al. (2008), Tygel and Nogueira (2006), and Grossi (2009).

Keywords: Action Research. Popular Music. Creative Processes.

Considerações iniciais

Esta comunicação visa apresentar as atividades de pesquisa, ensino e extensão propostas pelo projeto do Núcleo de Música Popular da UFPel (NUMP), descrevendo como estão sendo conduzidas as ações do projeto que busca aproximar as performances de grupos musicais locais e aprofundar o contato com práticas musicais que transitam entre as fronteiras da academia. Em todas as ações, sejam elas de pesquisa, ensino ou extensão, o objetivo é de ampliar as vivências e o conhecimento de discentes e docentes do curso com tais práticas, contribuindo para o diálogo, o encontro e manutenção de uma atividade cultural com uma importância social mais ampla.

Ao longo dos três anos de implementação do projeto, foram introduzidas algumas metodologias e conceitos com base em referenciais teóricos advindos da etnomusicologia e da educação musical, que foram discutidos, adaptados e aplicados aos trabalhos e projetos de forma reflexiva e inclusiva. Assim iniciaremos esta comunicação com um breve relato sobre a criação, a implementação e a expansão do projeto para em

seguida tratarmos de algumas das principais propostas metodológicas adotadas, apresentando alguns dos resultados obtidos. Ao final trataremos das questões de fundo que impulsionaram a criação das ações, além das dificuldades e êxitos que envolvem as atividades de pesquisa ensino e extensão em música popular na universidade, no que se refere às tradições orais cujas epistemologias ainda não foram adequadamente adaptadas a esses contextos.

Criação, implementação e expansão do Núcleo de Música Popular

A implementação em 2018 do projeto de pesquisa do NUMP foi uma consequência direta das atividades realizadas pelo projeto de extensão Encontros de Música Popular que teve início em 2015. As atividades de pesquisa que serão aqui descritas, baseadas nas ações extensionistas iniciadas em 2015, possibilitaram a migração do projeto para a plataforma de projetos unificados da UFPel em 2017, o que resultou na expansão dos objetivos inicialmente propostos, implementando atividades de pesquisa em 2018.

As atividades de pesquisa propostas pelo NUMP têm como objetivo incentivar a produção de conhecimento sobre processos criativos em música popular através do trabalho de campo e da pesquisa-ação com grupos musicais locais e/ou em acervos de memória sobre a prática musical de Pelotas e região. As atividades de ensino, pesquisa e extensão propostas pelo projeto tem como proposta reunir discentes, docentes e a comunidade de Pelotas, por meio de práticas musicais identificadas com o fazer musical local além de refletir sobre tais práticas através de metodologias que primam por uma proposta híbrida e multidisciplinar do campo da pesquisa artística e social, o que permite, portanto, aproximações com as atividades realizadas fora do contexto acadêmico.

Os tópicos de interesse do grupo podem ser resumidos em torno de práticas criativas em música popular. Tal recorte difere de outras linhas de pesquisa em música cadastradas na instituição uma vez que trata o objeto de pesquisa, ou seja, a prática musical, a partir de paradigmas específicos, tais como: a descentralização da produção e criação do material musical, a utilização de suportes não escritos, além da dimensão oral e aural desta prática, elementos que diferem, portanto, das outras linhas de investigação conduzidas nos cursos de música da UFPel. As metodologias de pesquisa propostas pelo NUMP se focam no método etnográfico com ênfase em seu aspecto sonoro e social.

Quanto à coleta de informações, ela ocorre diretamente no campo durante as ações de extensão e em parceria com músicos colaboradores por meio da pesquisa-ação e da etnografia participativa com foco nas experiências compartilhadas pelas práticas de performance.

Para que os projetos de pesquisa pudessem ser incluídos na proposta do NUMP os mesmos tiveram de ser desenvolvidos a partir das ações de extensão já implementadas pelo núcleo, sejam elas desenvolvidas de forma coletiva ou individual. Todos os projetos, portanto, tiveram com base a proposta de serem desenvolvidos pelos discentes e colaboradores visando a produção de conhecimento e a consolidação das práticas de pesquisa em música popular. Se por um lado a comunidade e os colaboradores externos foram atendidos pelas ações do projeto, os discentes puderam desenvolver seus trabalhos de conclusão de curso com base nos mesmos moldes, ou seja, pensados e desenvolvidos a partir de uma prática coletiva. Por essa razão, é importante que os discentes pesquisadores se envolvam com as ações de extensão vinculadas ao núcleo, já que as mesmas se apresentam como interfaces fundamentais para se estabelecer as conexões necessárias entre a pesquisa e a ação participante, entre o conhecimento teórico e o prático, interno e externo ao ambiente acadêmico.

Outro campo que integra os interesses de pesquisa do Núcleo se refere ao acervo fonográfico pertencente ao Laboratório de Etnomusicologia da UFPel, denominado Discoteca L C Vinholes. De forma abrangente tal material fonográfico reúne mais de 20.000 fonogramas em diferentes formatos tais como 78 RPM, LP e CDs produzidos no Brasil, e que se apresentam como uma importante base de dados sobre a historiografia da música popular produzida no Brasil, principalmente a construída partir da escuta dos centros urbanos de menor projeção nacional. Neste sentido a proposta do núcleo é de buscar no material musical pertencente a este acervo um novo campo de pesquisa e o objeto de reflexão, tendo como metodologia a etnografia história na busca da recuperação e a reconexão da memória sobre tais práticas, recuperando as relações culturais e afetivas dos músicos da cidade e restabelecendo esta ordem de pertencimento. A partir desta reconexão com a memória coletiva o projeto propõe de forma colaborativa uma nova historiografia, com base em uma cartografia musical e sonora a partir de uma perspectiva êmica.

Referenciais teóricos e metodologias empregadas

Após três anos de criação do projeto que deu início às primeiras atividades de extensão com o Clube do Choro, foi possível contabilizar a contribuição de três bolsistas de extensão e dois de ensino, que apresentaram ao todo sete comunicações nos eventos de integração entre ensino, pesquisa e extensão da UFPel. Como consequência dessas ações, foram orientados três projetos de pesquisa que resultaram em trabalhos de conclusão de curso e que trataram diretamente das práticas musicais realizadas nas ações de extensão do projeto tais como: A improvisação musical na Bossa Nova: estratégias de preparação para a performance na Jam Session do Centro de Artes da UFPel, de Rafael Martins; O violão de sete cordas de Aloyn Soares: um estudo de trajetória, de João Pinheiro; e Arranjo direcionado: uma análise sobre o processo de reconhecimento e adaptação dos recursos musicais na construção de um modelo de arranjo socialmente proposto, de Eduardo Costa.

As três monografias já defendidas foram desenvolvidas pelos discentes colaboradores das três principais ações do projeto; a Jam Session do Centro de Artes, os Encontros com o Clube do Choro de Pelotas e a Orquestra de Sopros da UFPel. Estas ações reuniram entre os anos de 2016 e 2018 mais de 200 colaboradores entre discentes, docentes e músicos profissionais que passaram a frequentar alguns espaços didáticos da universidade tais como o Laboratório de Música Popular e o Conservatório de Música.

Sendo os três projetos baseados na pesquisa-ação, a participação dos grupos nas práticas e reflexões surge como um dos principais focos da pesquisa. Consequentemente, as metodologias de pesquisa-ação e a observação participante são referências comuns a todos os projetos. A ideia de incluir os músicos colaboradores como parte fundamental das observações e experiências de pesquisa foi um dos pontos mais significativos da experiência de campo e, com isso, os discentes tiveram maior retorno no aprofundamento nos objetos de pesquisa, como descreveremos a seguir.

No trabalho sobre a criação de um modelo de arranjo direcionado, Santos (2018) planejou a sua experiência com a OSUFPel a fim de observar alguns elementos da prática musical e do contexto social através da observação participante, e assim detectar certas características individuais e coletivas dos músicos da orquestra objetivando o desenvolvimento de um modelo de arranjo que contemplasse as características musicais individuais e coletivas do grupo. Para a discussão sobre o conceito de arranjo, Santos recorreu a autores que abordam a temática do arranjo em diferentes contextos como

Aragão (2001), Bessa (2010) e Pasqualini (2012). Além do suporte teórico de Ian Guest (1996) no que diz respeito às diferentes técnicas de arranjo empregadas no modelo.

Já o trabalho sobre a improvisação na Bossa Nova de Martins (2017) se baseou na mesma observação participante a partir de um esquema de exercícios sugeridos aos músicos colaboradores, baseados no modelo ou arquétipo desenvolvido por Cortes (2012). Quanto à discussão sobre improvisação Martins propôs uma revisão crítica do conceito em práticas coletivas a partir de autores como Gainza (1983), Faulkner e Becker (2009) e Monson (1996) a fim de instrumentalizar as análises dos dados coletados durante a experiência. Ambos os trabalhos de Santos (2018) e Martins (2017) se pautaram na observação participante com foco na etnografia, metodologia que foi complementada pela coleta de dados em áudio e vídeo, e pela aplicação de questionários desenvolvidos especialmente para as pesquisas, voltados à aferição dos resultados obtidos.

O terceiro estudo difere em parte dos dois primeiros, pois se trata de um estudo da trajetória musical do violonista pelotense Aloyn Soares. Realizado por Pinheiro (2018) o trabalho foca na análise de dados coletados no acervo da Discoteca L. C Vinholes e em acervos privados de Pelotas. Os resultados inicialmente obtidos tiveram como destaque a identificação das redes que foram estabelecidas pelos locais de sociabilidade musical, nas quais estavam inseridos os colaboradores da pesquisa em um contexto local de escuta e prática musical do choro em Pelotas. Em relação a metodologia, apesar da pesquisa histórica não apresentar as características necessárias para uma observação participante, se considerarmos a prática musical realizada no presente, a metodologia serviu indiretamente uma vez que foi empregada nos encontros com o clube do choro onde o projeto de pesquisa e as entrevistas foram conduzidas. Tal proposta de investigação e reconstrução da memória e da prática musical sobre tradições locais se alinha as propostas de pesquisa discutidas por alguns autores da etnomusicologia tais como MacCollum (2014) e Bholman (2010).

Considerações finais

Consideramos que a principal contribuição deste projeto de pesquisa ocorre pela integração das atividades de pesquisa, ensino e extensão, onde surgiram a oportunidade de discutir os objetos de pesquisa com base no compartilhamento de saberes de forma a promover a interação e diálogo da comunidade acadêmica com grupos tradicionais e contemporâneos através de atividades abertas que ampliaram o acesso aos

materiais e aos conhecimentos musicais em ambos os contextos. Neste modelo não só os músicos da comunidade são contemplados com a aproximação das atividades acadêmicas, como os alunos participantes das ações do núcleo usufruem desta troca, ao complementarem a formação desenvolvendo habilidades e participando de experiências práticas que o curso em si não proporcionaria.

Além disso, pudemos destacar que dentre as metodologias utilizadas nestas ações a que mais vem obtendo resultados é a da pesquisa-ação, que busca intensificar a experiência musical através do trabalho colaborativo, tal como nos projetos de Braga et al (2008) e Tygel e Nogueira (2006) e Grossi (2009). As ações do NUMP visam integrar as atividades artístico-musicais do curso de música popular com grupos e instituições locais a fim de proporcionar ao público em geral o contato com práticas musicais que primam pela valorização, promoção e comprometimento com a identidade cultural regional. Apesar dos resultados destas ações serem ainda prematuros, percebemos que através da pesquisa-ação como defende Thiollent (2003), obtemos um maior engajamento dos músicos e do público atendidos pelo projeto, sendo clara a percepção por parte destes, da importância da valorização de seus conhecimentos e das diferentes estratégias utilizadas entre espaço acadêmico e profissional.

A pesquisa também buscou também discutir o espaço que hoje é permitido à comunidade externa na academia, em locais tradicionais de ensino de música, que ainda não estão preparados para receber músicos com formações baseadas na tradição oral e aural e que, portanto, não se encaixam no perfil da prática musical que é desenvolvida na universidade. Nesse sentido, as ações do projeto do NUMP, permitiram a criação de novos espaços e novas possibilidades de ampliação da experiência musical dentro da academia.

Como possíveis desdobramentos da pesquisa temos como desafio a adaptação e criação de um currículo que contemple de forma mais plena a música popular na universidade. Tal implementação de um currículo que contemple de forma mais ampla a experiência prática em música popular apresenta inúmeros desafios ao processo ensino-aprendizagem, já apontados em trabalhos acadêmicos por Swamick (2003) e Green (2012). Além das questões relacionadas ao currículo, é possível perceber algumas limitações da prática pedagógica tal como a difícil relação entre o universo acadêmico e o profissional em música tal como aponta Moulin (2006) e Bollos (2008). Por isso acreditamos que a inserção dos discentes do curso nas ações que estão sendo implementadas pelo NUMP junto à comunidade pelotense, contribui de forma

significativa para a formação acadêmico-profissional dos discentes por meio de experiências orientadas que promovem a melhoria da qualidade do processo de ensino-aprendizagem, auxiliaram no combate à reprovação, à retenção e à evasão do curso de bacharelado em música da UFPel.

Acreditamos que a partir destas ações voltadas para a continuidade, e dos projetos de pesquisa centrados na catalogação, digitalização e difusão de um repertório e prática musical identificados com a tradição local, estimule-se o surgimento de novos músicos e grupos que, ao se conectarem com esta tradição, desenvolvam de forma reflexiva as ações geradas nestes espaços e ampliem a relação entre a universidade e as práticas musicais locais.

Referências bibliográficas

ABEM. São Paulo: Faculdade de Música Carlos Gomes, 2008.

ARAGÃO, P. Considerações sobre o conceito de arranjo na música popular. *Cadernos do Colóquio*, p. 94-107, 2001.

BESSA, V. A. *A escuta singular de Pixinguinha: história e música popular no Brasil dos anos de 1920 e 1930.* São Paulo: Alameda, 2010.

BOHLMAN, P V. *The study of folk music in the modern world.* Bloomington: Indiana University, 1988.

BOLLOS, L. *Considerações sobre a música popular no ensino superior. ANAIS*. XVII Encontro Nacional da ABEM, São Paulo, 2008.

BRAGA, R. G.; BARTH, C.; KUSCHIK, M. et al. "Do prazer de tocar juntos" à articulação entre pesquisa e ensino através da extensão universitária Oficina de Choro. *ANAIS.* IV ENABET, UFAL, 2008, p. 553-561.

CORTES, A. Improvisando em música popular: um estudo sobre o choro, o frevo e o baião e sua relação com a "música instrumental" brasileira. 285f. Tese (Doutorado em Música), Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2012.

COSTA, E. S. Arranjo direcionado: uma análise sobre o processo de reconhecimento e adaptação dos recursos musicais na construção de um modelo de arranjo socialmente proposto. Monografia (Licenciatura em Música), UFPel, Pelotas, 2018.

FAULKNER, R. R.; BECKER, H. S. *Do you know...?:* the jazz repertoire in action. Chicago: University of Chicago Press, 2009.

GAINZA, V. H. *La improvisación musical.* Buenos Aires: Ricordi, 1983.

GREEN, L. *Ensino da música popular em si, para si mesma e para "outra" música: uma pesquisa atual em sala de aula.* Revista da ABEM, Londrina, v. 20, n. 28, p. 61-80, 2012.
GROSSI, C. Aprendizagem informal da música popular na sala de aula: relato de um projeto piloto realizado com jovens de uma escola pública de ensino médio. *ANAIS*. XIX Encontro Nacional da ANPPOM, Curitiba, UFPR, 2009. p. 22-25.

GUEST, I. *Arranjo: método prático vol. 1 e 2.* Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1996.

MARTINS, R. A. A improvisação musical na bossa nova: estratégias de preparação para a performance na Jam Session do Centro de Artes da UFPel. Monografia (Bacharelado em Música), UFPel, Pelotas, 2017.
McCOLLUM, J.; HEBERT, D. G. (Eds.). *Theory and method in historical ethnomusicology.* London: Lexington, 2014.

MONSON, I. T. *Saying something:* jazz improvisation and interaction. Chicago: University Press, 1996.

MOULIN, V. O mercado musical brasileiro e o curso de bacharelado em MPB da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Monografia (Licenciatura em Música), UNIRIO, Rio de Janeiro, 2006.

NETO, J. P. O violão de sete cordas de Aloyn Soares: um estudo de trajetória. Monografia (Bacharelado em Música), UFPel, Pelotas, 2018.

PASQUALINI, M. E. *Os arranjadores da Rádio Record de São Paulo, 1928-1965. Revista Brasileira de Música*. Rio de Janeiro, v. 25, n. 1, p. 185-208, jan./jun. 2012 Programa de Pós-Graduação em Música, Escola de Música da UFRJ.

SWANWICK, K. *Ensinando música musicalmente.* São Paulo: Moderna, 2003.

THIOLLENT, M. *Metodologia da pesquisa-ação.* São Paulo: Cortez, 2003.

TYGEL, J. Z.; NOGUEIRA, L. W. M. Metodologias em etnomusicologia participativa: reflexões sobre as práticas de dois projetos. *ANAIS.* III ENABET, São Paulo, 2006.

Novos espaços do funk: festas lésbicas em São Paulo

Raquel Mendonça Martins
Universidade Estadual de Campinas
raqviolao@gmail.com

Resumo: Minha pesquisa refere-se a um novo estilo de funk voltado ao público lésbico e que vem conquistando espaços no centro da cidade de São Paulo. Esse estilo de funk que enfatiza o corpo feminino é executado e tocado em festas que ocorrem em espaços fechados e frequentados exclusivamente por mulheres lésbicas ou que se identifiquem com essa identidade de gênero. Os principais conceitos mobilizados para o desenvolvimento da presente análise são: subcultura e estilo (Hebdige), cena (Longhurst), gênero e performance (Butler). A partir desta fundamentação teórica discuto sobre a atuação do funk como ressignificante de símbolos, valores e estereótipos socialmente construídos que anulam o lugar da mulher lésbica na sociedade, com base em dados recolhidos da etnografia em curso.

Palavras-chave: Funk. Subcultura. Cena. Gênero. Lésbica.

New Funk Spaces: Lesbian Parties in São Paulo

Abstract: My research refers to a new style of funk aimed at the lesbian public and has been conquering spaces in the center of São Paulo. This style of funk that emphasizes the female body is performed and played in parties that take place in closed spaces and frequented exclusively by lesbian women or who identify with this gender identity. The main concepts mobilized for the development of the analysis are subculture and style (Hebdige), scene (Longhurst), genre and performance (Butler). From this theoretical foundation, I discuss the funk's performance as a re-signifier of socially constructed symbols, values and stereotypes that nullify the place of lesbian women in society, based on data collected from the ongoing ethnography.

Keywords: Funk. Subculture. Scene. Genre. Lesbian.

1. Analisando o funk lésbico a partir dos conceitos de subcultura, cena e gênero

A presente pesquisa tem como foco o funk que atualmente circula em festas voltadas ao público lésbico na região central da cidade de São Paulo. Nestes eventos chamados de "festas" os funks tocados pelas DJs[1] e MCs[2] enfatizam o corpo feminino por meio de um estilo próprio que envolve performance, ritmo, dança, vestimenta, lazer e narrativa – texto das músicas. Para melhor delinear o objeto estudado classifiquei este estilo musical como funk lésbico. A partir deste recorte busco investigar de que modo este estilo musical repercute o cotidiano e a busca por espaço e visibilidade das mulheres envolvidas.

O objeto pesquisado será analisado a partir dos conceitos de subcultura, cena e gênero, pois conforme tenho observado na etnografia, a existência e perpetuação de tais festas dependem de motivações e ações até aqui identificadas: ruptura com uma cultura dominante e criação de uma localidade que propicie segurança e privacidade para a prática de performances com o corpo e a dança. As festas são protagonizadas por jovens

lésbicas que são atraídas principalmente pelo funk com teor erotizado, ou como é popularmente conhecido – o funk "putaria". A maioria desses funks é produzida por homens, embora venha aumentando timidamente a presença de lésbicas MCs nesta cena.

A predominância masculina nos processos de produção de funk pode ser uma possível motivação para a referência a órgãos genitais ou ao ato sexual que por meio do emprego de palavrões, remete, na maioria das vezes, a uma submissão do corpo feminino ao desejo do corpo masculino. Até mesmo funks compostos e interpretados por MCs identificadas como heterossexuais trazem letras que enfatizam o homem, seja numa relação de disputa de poder, seja como objeto de desejo ou de consumo. No entanto, o primeiro aspecto que despertou minha curiosidade nesta cena foi a reapropriação efetuada pelas jovens lésbicas da palavra "buceta" – exaustivamente repetida nas letras de funk erotizado. Todos os funks executados nas festas pesquisadas passam por criteriosa seleção realizada por DJs e produtoras que exclui qualquer menção fálica. Nas festas só toca funk com conteúdo relacionado ao corpo feminino e/ou a palavras referentes à genitália feminina. Esses funks são bastante apreciados pelo público lésbico ou bissexual que frequenta as festas.

O mesmo conteúdo que, em contexto heteronormativo emerge como narrativa binária ou até misógina, se transforma em conotação de exaltação, orgulho, identificação e afirmação da identidade quando é tocado, cantado e dançado pelas lésbicas neste processo de reapropriação. A palavra buceta, ao ser inserida no funk lésbico, passa a enaltecer e dar visibilidade a corpos socialmente negados que engajam todas as envolvidas na resistência contra a discriminação que sofrem por suas orientações sexuais. Estes significados vêm sendo identificados e analisados a partir da etnografia.

A ressignificação de símbolos que venho identificando no campo etnográfico se configura de modo semelhante em subculturas – conceito atribuído a grupos juvenis das classes trabalhadoras que exibem características consideradas desviantes, delinquentes, marginais e subversivas. Entretanto, o principal aspecto de subcultura que ilumina este trabalho apresentado se refere à ressignificação dada pelo grupo a objetos e discursos pertencentes à cultura dominante. Conforme a argumentação de Dick Hebdige (2002), uma subcultura se apropria de símbolos da cultura dominante e os emprega estrategicamente opondo-se a ela, por meio da ressignificação de códigos e símbolos através dos estilos, subvertendo seus significados. Hebdige identificou nas relações entre cultura e sociedade a construção de "significado e valores particulares", presentes nos

fundamentos ocultos da história; “as ‘causas gerais’ e ‘tendências’ sociais amplas que estão por trás das aparências manifestas de um ‘cotidiano’” (ibidem, p. 8).

Conforme argumenta o antropólogo Micael Herschmann (1997) sobre o surgimento do funk no final dos anos 80 na cidade do Rio de Janeiro, “a imagem do funkeiro e do *rapper* aparece na mídia quase sempre associada às gangues e organizações criminosas” e acrescenta que essa juventude vive um “constante processo de estigmatização” (HERSCHMANN, 1997, p. 8). O autor compreende bailes funk como “intervenções no espaço urbano” efetuadas por uma juventude que “se coloca em oposição à estrutura social” (ibidem, p. 74) Tais características se enquadram no conceito de subcultura, conforme argumentado anteriormente.

Outro conceito que tenho estudado para analisar o objeto pesquisado é o de “transcritos secretos”, desenvolvido por James C. Scott (SCOTT, 1990), referente à ressignificações de praticas e objetos, cujos sentidos passam a fazer críticas dissimuladas ao poder. Na presente pesquisa a ideia de transcritos secretos é usada como lente para observar o que ocorre “fora do palco”, distante da observação direta do julgamento dos setores conservadores. Tais ressignificações que se formam de modo dissimulado e oculto da vigília da classe dominante se configuram de “gestos e práticas que confirmam, contradizem ou flexionam o que aparece na transcrição pública” (ibidem, p. 4-5).

Por meio da observação etnográfica venho identificando na cena funk-lésbica um campo propício para o desenvolvimento de códigos ou transcritos secretos. No mesmo sentido do que ocorre em subculturas, as jovens lésbicas usam estratégias de enfrentar e resistir às formas de preconceito por meio de atos dissimulados ou ocultos da sociedade que reprime e repudia os comportamentos considerados “desviantes”. Mesmo que tenham assumido publicamente suas identidades ou orientações sexuais, é através do funk tocado nas festas que essas mulheres performatizam seus desejos através da liberdade sobre seus corpos. A ressignificação de símbolos ocorre não só nos funks, mas também nas roupas, expressões e gestos usados pelas frequentadoras, que fora deste espaço, são negados, excluídos ou repudiados. No entanto é a negação que propicia a transgressão. Conforme argumenta Butler (2018) sobre a apropriação feminista da diferença sexual, “como repudiado/excluído dentro do sistema, o feminismo constitui uma possibilidade de crítica e de ruptura com esse esquema conceitual hegemônico” (BUTLER, 2018. p. 61). O feminismo não é uma bandeira que norteia o objeto estudado, mas se faz presente através de práticas que repudiam a heterossexualidade compulsiva e a homofobia, bem como fortalecem a autoestima e aceitação de si mesmas e suas identificações de gênero. Tais

práticas são identificadas na performance, no estilo, na comunicação, nas letras, na dança, na decoração dos espaços, etc.

Existe um vestuário comum e bastante apreciado pelas jovens participantes da cena que remete ao tipo masculinizado e estereotipado das lésbicas que viveram na década de 80 em São Paulo e demais centros urbanos. Este estilo se caracteriza por roupas e acessórios que já foram de uso exclusivamente masculinos, como pochetes, gravatas, bonés, bermudas e camisas por exemplo. Além do vestuário também são exaustivamente repetidos pelas participantes gestos que imitam uma vagina, feitos com as mãos unidas pelos dedos polegar e indicador. Na observação em campo identifiquei que além do estilo que distingue as participantes através da roupa e gestual, a cena possui uma estética própria, permeada por símbolos e grafismos que também fazem apologia à vagina. Esta estética se manifesta na decoração, nos artesanatos comercializados dentro das festas, nas tatuagens e acessórios, como um fenômeno agregador e que se origina das trajetórias de vida entrecruzadas na cena.

Todas essas ressignificações simbólicas são possibilitadas pela mistura de estilos que compartilham o mesmo espaço e criam um estilo próprio. De acordo com o argumento desenvolvido por John Clarke (CLARKE, 1982) o estilo não se restringe apenas à incorporação de elementos da própria subcultura, mas possui a função de definir nitidamente as fronteiras para os membros e para quem não pertence ao grupo. O significado do estilo também é de extrema importância na análise de um fenômeno juvenil, pois é através dele que uma subcultura se opõe à cultura dominante, nos termos de Hebdige (2002).

Assim como a subcultura apresenta meios para compreender a relação entre o funk, o universo lésbico e o estilo como contracultura, outro conceito empregado na análise é o de cena. Conforme argumenta Longhurst (2008) os avanços nos estudos de subcultura suscitaram o surgimento de trabalhos preocupados em "examinar a produção e o consumo de música (inicialmente) em uma localidade específica" (ibidem, p. 248) empregando o conceito de cena. Este fenômeno vem fomentando o interesse por pesquisas na área de cenas de música popular, especificamente para analisar a produção e consumo de música em determinado contexto local.

Esta nova cena do funk protagonizada por mulheres, especificamente lésbicas, bissexuais ou que se identifiquem com alguma categoria não binária (homem/mulher), possuem aspectos muito peculiares no tocante a marcadores sociais de diferença. A começar pelos trajetos físicos e virtuais, que unem e conduzem participantes

negras, brancas, afro-indígenas, de classes sociais distintas à localidade que constroem juntas. A cena promove uma translocalidade na medida em que grande parte do público reside em bairros periféricos e migra para o centro da cidade onde ocorrem as festas; como também ocorre um fluxo de participantes de bairros de classe média/alta que se desloca para o centro. Existe um trajeto virtual que ocorre através de redes sociais como *Instagram, Facebook* e grupos de *Whatsapp* – redes sociais amplamente usadas pelas organizadoras para divulgação das festas e interação com o público frequentador. Tais conexões e negociações são construídas através da "estrutura de sentimentos", seguindo Arjur Appadurai (1996) da qual emerge este espaço simbólico.

Os espaços alugados para as festas (bares e casas de show no centro de São Paulo) parecem "submundos" com características físicas semelhantes, porém com estilos próprios. São locais escuros, com bares grandes, com muita opção de bebida e alguns possuem mesas de sinuca; também exibem uma decoração "*kitsch*" (marcada pelo exagero) enquanto outros aparentam um caráter mais *underground*, com pichações e frases de cunho militante expostas nas paredes. Algumas festas são decoradas de acordo com o tema escolhido; por exemplo: Festa do Farol – promovida no final de 2018 na festa "Sarrada no Brejo". As participantes recebiam pulseiras com as cores do farol que continham significados: vermelha (comprometida), verde (disponível), amarela (as duas opções). Esta identificação tem como objetivo facilitar o envolvimento afetivo entre as participantes naquele ambiente. Esta festa foi toda decorada com faróis feitos de papel e bexigas com as cores mencionadas.

O crescente aumento de festas semelhantes e voltadas ao público lésbico, bem com o surgimento de novas MCs e produtoras que tenho percebido, se origina de uma demanda que também aumenta, de mulheres que buscam lazer, vivências afetivas ou sexuais, ou simplesmente se encontrar com indivíduos iguais. Neste último caso, se identificam por semelhantes histórias de vida, gostos, estilos e pela liberdade em poder compartilhar informações e desejos. Esta cena emerge da necessidade de visibilidade sobre as orientações sexuais dessas jovens, embora performatizem esses anseios em locais fechados justamente para escapar do olhar recriminador da sociedade. Neste sentido, as cenas seriam locais de ensaio e de formação de estratégias experimentadas pelas participantes para reagirem contra o opressor, sem confrontá-lo de frente, os que as torna vulneráveis, mas usando os próprios artifícios discriminatórios do opressor para confrontá-lo. O opressor no caso se refere a qualquer forma de discriminação em razão da orientação sexual das participantes.

Ainda existe uma baixa participação da mulher lésbica na cena musical, no caso estudado, o funk. A invisibilidade lésbica no cenário do funk em grande parte se deve à construção de estereótipos que estigmatizam o não lugar da lésbica dentro de uma sociedade regulada por valores patriarcais e binários hegemônicos, nos termos de Judith Butler (BUTLER, 2018). A autora compreende esta ausência de representatividade como efeito da heterossexualidade compulsória e cultura patriarcal hegemônica intrínseca à disputa de poder, por sua vez responsável por definir as categorias de sexo e suas hierarquias. Conforme sua argumentação:

> A heterossexualização do desejo requer e institui a produção de oposições discriminadas e assimétricas entre "feminino" e "masculino" [...]. A matriz cultural por meio da qual a identidade de gênero se torna inteligível exige que certos tipos de "identidade" não possam "existir" – isto é, aqueles em que o gênero não decorre do sexo e aqueles em que as práticas do desejo não "decorrem" nem do "sexo" nem do "gênero" (BUTLER, 2018, p. 44).

Analisando o funk lésbico com os argumentos expostos por Butler, é possível compreender a sua importância como provedor de visibilidade e espaço na constante luta de poder dentro desta matriz cultural marcada pela assimetria de gênero. O objeto investigado une duas formas de performance que são rejeitadas: o funk e o corpo lésbico, ambos considerados "desviantes". A partir da etnografia, observo uma íntima relação de apreciação entre o funk tocado e as frequentadoras, que é expressada no rebolar frenético, na sensualidade da performance, no ritmo que embala o corpo e proporciona liberdade de expressão e de vivenciar diferentes personagens. Nesta cena, a repetição de palavras, letras com palavrões, gestos e performances sensuais têm por objetivo dar vazão ao desejo, seja ele motivado por lazer, libido ou engajamento político. Percebo que esses três aspectos se misturam e impactam a vida das envolvidas, como impactaram a minha. Sempre saio das festas mais engajada nas questões ligadas ao fortalecimento das comunidades LGBTQI.

2. Descrevendo a cena estudada

A etnografia sobre a cena do funk lésbico vem sendo realizada em duas festas: "Sarrada no Brejo" e "Festa Fancha". Entretanto existem outras festas que vêm sendo mapeadas e também pesquisadas. A "Sarrada no Brejo" acontece mensalmente no Espaço Muss – localizado na Rua Bento Freitas. Esta festa é frequentada principalmente por mulheres negras, gordas e moradoras de periferia. A Festa "Fancha" também é realizada mensalmente, porém muda frequentemente de endereço, mas sempre ocorrendo na região central, tanto em São Paulo e no Rio de Janeiro; seu público aparenta ser um pouco mais

jovem e as frequentadoras são brancas em sua maioria, residem em bairros mais centrais ou mais abastados e possuem melhores condições financeiras. Tenho acompanhado a carreira da MC Mano Feu que é uma das poucas compositoras e cantoras deste novo segmento do funk e que se apresenta nas festas. Também tenho realizado registros em audiovisual de suas apresentações e produzi um funk de sua autoria para observar seu processo de composição e formas de lidar com sua própria arte.

As características comuns entre as festas observadas são o engajamento das participantes com o grupo, o compartilhamento de códigos inerentes ao universo lésbico e formas de vida expressados através do estilo e da performance, como também a busca por respeito e visibilidade à mulher lésbica. Quando reunidas em uma localidade ou espaço, tais características podem propiciar significativos impactos na vida das participantes. Conforme argumenta Arjur Appadurai (1996) a localidade se forma a partir de uma complexa qualidade fenomenológica que ultrapassa o aspecto espacial, "constituindo-se de uma série de conexões entre o imediatismo social, as tecnologias interativas e a relatividade dos contextos" (APPADURAI, 1996, p. 178).

3. Conclusões parciais

Essa complexa qualidade fenomenológica identificada por Appadurai em localidades não físicas tem me ajudado a pensar sobre inúmeras conexões, comunicações, compartilhamentos e trocas de aprendizado que ocorrem na cena do funk lésbico. A complexidade fenomenológica está na troca de olhares, beijos, na dança coletiva para divertir ou para sedução, na seleção dos funks tocados que exclui referências ao falo e, principalmente, no compartilhamento de códigos de conduta entre mulheres negras e brancas de diferentes classes sociais. Esta complexidade assegura, por meio da fricção de seus componentes, nos termos de Anna Tsing (2004), a criação das regras, códigos, sociabilização e intersecção de diferentes trajetórias de vida que aprendem mutuamente a conviver com seus corpos negados socialmente por serem diferentes dos padrões reificados de "gênero que dão suporte à hegemonia e ao poder heterossexista" (BUTLER, 2018, p. 70). Por meio do deboche, da diversão, da provocação e da exaltação ao corpo feminino lésbico, negro, branco, gordo, o funk pode exercer de maneira implícita uma função política ao agregar em torno de si todas essas demandas e possibilitar espaço de diversão, ensaio e engajamento.

4. Referências bibliográficas

APPADURAI, A. The Production of Locality. *Modernity at Large:* Cultural Dimensions of Globalization. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996. p. 178-199.

BOUCHER, C. C. A Different Starting Place: DIY festival cycles as queer feminist music scenes. A thesis submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy. Department of Music University of Alberta, 2018. Disponível em: <https://doi.org/10.7939/R39883301>. Acesso: 16/10/2018.

BUTLER, J. *Problemas de gênero*: feminismo e subversão da identidade. 16. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

CLARKE, J. Style. In: HALL, S.; JEFFERSON, T. (Orgs.). *Resistance through rituals*: youth subcultures in post-war Britain. The Centre for Contemporary Cultural Studies, University of Birmingham, Ed. Hutchinson & Co., 1982.

HEBDIGE, D. *Subculture*: The Meaning Of Styles. Ed. Taylor & Francis e-Library, 2002.

HERSCHANN, M. Na trilha do Brasil contemporâneo. In: HERSCHANN, M. (Org.). *Abalando os anos 90: funk e hip-hop* – globalização, violência e estilo cultural. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

LONGHURST, B. *Popular Music & Society*. Ed. Polity Press, UK, 2008.

SCOTT, J. C. *Domination and The Arts of Resistance:* hidden transcripts. Yale University, USA, 1990.

TSING, A. *Friction*: An Ethnography of Global Connection. New Jersey: Princeton University Press, 2005.

Notas

[1] Sigla incialmente usada para Disk Jockey. Trata-se do discotecário que toca o som em equipamento de áudio chamado de pick-up para reproduzi-lo em alto-falantes e, desse modo, animar o baile (HERSCHMANN, 1997).

[2] Sigla se refere a Mestre de Cerimônia, que significa cantor de rap e funk.

Em busca do som:
relações entre trabalho e criação na trajetória de Hermeto Pascoal

Renato Michelin Sanches de Oliveira Borghi
Universidade Estadual de Campinas
renatoborghi@hotmail.com

Resumo: Este artigo busca entender alguns aspectos da construção da estética de Hermeto Pascoal a partir da análise de sua trajetória profissional à luz dos conceitos de musicalidade, bimusicalidade, fricção de musicalidades, mediação da performance e musicar local. A relação entre o trabalho de músico e a estética construída pelo artista, assim como as tensões que surgem entre o trabalho (*work*) e o som (*play*) surgem como determinantes na prática musical madura deste artista.

Palavras-chave: Hermeto Pascoal. Musicar local. Arte e trabalho. Estética da música popular.

Seeking the Sound: Musical Work and Creation in the Trajectory of Hermeto Pascoal

Abstract: This article seeks to understand certain aspects of the construction of the aesthetics of Hermeto Pascoal through the analysis of his professional trajectory in the light of the concepts of musicality, bimusicality, friction of musicalities, mediation of performance and local musicking. The relationship between the work of a musician and the aesthetics constructed by the artist, as well as the tensions that arise between work and play as determinants in the mature musical practice of this artist.

Keywords: Hermeto Pascoal. Local Musicking. Art and Labour. Popular Music Aesthetics.

1. Abordando a música de Hermeto Pascoal

A estética de Hermeto Pascoal caracteriza-se pela multiplicidade de elementos em diversos planos, uma *mistura de tudo* que inclui diversidade de timbres, estruturas rítmicas, de material melódico e de tipologias harmônicas, unindo elementos tão díspares como sons de animais, sobreposições métricas, melodias modais tradicionais nordestinas e harmonizações não funcionais. O presente artigo busca entender a construção desta estética da mistura à luz de conceitos advindos do campo da etnomusicologia, em especial os conceitos de *musicalidade, bimusicalidade, fricção de musicalidades, mediação da performance* e *musicar local*, buscando entender como o músico como trabalhador – ou o trabalho de músico – se relaciona com a estética do músico como artista – ou a obra do músico – no caso de Hermeto Pascoal.

Nos estudos sobre Hermeto Pascoal, encontramos algumas sugestões muito interessantes sobre a construção de sua estética. Costa-Lima Neto (1999) relaciona a tentativa do menino Hermeto de reproduzir em um acordeom diatônico de 8 baixos os sons inarmônicos obtidos percutindo pedaços de ferro com sua utilização madura de encadeamentos de acordes altamente incomuns, ainda que baseados em tríades maiores e menores. Campos (2006) encontra na banda de pífanos, no trio de forró e no regional de

choro, conjuntos que Hermeto conheceu na infância, práticas que aparecem posteriormente na sua concepção musical madura, como as imitações de animais, as paisagens sonoras que remetem às procissões, velórios e festas do Nordeste. Para Silva (2009), a ênfase na prática musical e seu desprezo à teoria tradicional vem da sua difícil relação com a educação formal, escolar e musical, que o levou a desenvolver um leque de conceitos teóricos nativos a partir da prática.

Minha pesquisa de mestrado, titulada *Nordestino e Universal: Modalismo melódico e harmonia não funcional em dois cadernos de leadsheets de Hermeto Pascoal*, dedica-se a compreender a relação entre as melodias modais tradicionais nordestinas e a harmonização não funcional, de tipo jazzístico, em obras publicadas de Hermeto Pascoal, entendendo este convívio de musicalidades como um exemplo dessa *mistura de tudo*. Em sua trajetória de busca de melhores condições de vida, Hermeto realizou um percurso que o levou a localidades progressivamente mais centrais dentro da indústria musical ocidental, conquistando a possibilidade de "viver de sua música", com um status de artista que o permite compor e tocar livremente a música que lhe interessa, sem as limitações que a necessidade de *mediação da performance* do músico profissional exigia. Antes de seguir, contudo, faz-se necessário esclarecer alguns conceitos usados neste texto.

2. Ferramentas conceituais da Etnomusicologia

Musicalidade é um conceito problemático dentro dos campos da musicologia e da etnomusicologia; aplica-se com significados distintos, dependentes do contexto tratado, e definindo seu valor mediante convenções sociais (COTTRELL, 2007, p. 101). Encontramos de grande utilidade para o objeto de estudo a definição proposta por Piedade, que entende a musicalidade como uma memória musical-cultural compartilhada por uma determinada comunidade, com seus elementos musicais sendo significados de maneira socialmente compartilhada e aprendida, possibilitando a comunicação entre integrantes de uma comunidade através da música (PIEDADE, 2013, p. 3).

Esta definição ganha relevância quando a aliamos ao conceito de *bimusicalidade*, cunhado por Hood (1960) como uma metodologia de imersão em um sistema musical para pesquisadores em etnomusicologia. Cottrell (2007) sugere uma ampliação do termo, identificando nos músicos profissionais da cidade de Londres o aprendizado de diversas musicalidades – linguagens ou códigos musicais – como uma

estratégia de inserção profissional, que permite que o músico *freelancer* atue em mais de um contexto, ampliando suas possibilidades de trabalho e, consequentemente, sua renda.

De Tsioulakis (2018), tomamos a diferenciação feita por seus informantes entre *work* e *play*, na qual o primeiro termo representa o trabalho feito exclusivamente por necessidade econômica, e o segundo se refere aos realizados pelo prazer de tocar e que não alcançam a remuneração necessária para manter-se (TSIOULAKIS, 2018, p. 407). Também tomamos dele o conceito de *mediação da performance*, que entende os instrumentistas não como *performers* em si (papel tipicamente assumido pelos cantores e dançarinos), mas *mediadores da performance*, trabalhadores altamente qualificados que se dedicam a possibilitar que a performance do "artista principal" chegue a seu público através do uso de habilidades diversas e específicas para cada papel e estilo ou gênero.

Musicar local é, por outro lado, um conceito formado pela sobreposição de dois conceitos; *musicar,* cunhado por Small (1989), denota todo e qualquer tipo de envolvimento com a música, não somente a execução instrumental ou vocal. *Localidade* é definida por Appadurai (1996) como uma propriedade da vida social que consiste em uma *estrutura de sentimentos* que define a relação dos indivíduos de uma dada comunidade espacialmente localizada (uma "vizinhança") com o espaço e entre si, sendo uma relação dinâmica e em constante (re)criação através dos esforços da comunidade.

Por último, *fricção de musicalidades* é um conceito desenvolvido por Piedade, que compreende que a fricção ocorre quando duas ou mais musicalidades estão em contato, mantendo, no entanto, seus núcleos duros intactos; é "uma situação na qual as musicalidades dialogam mas não se misturam: as fronteiras musical-simbólicas não são atravessadas, mas são objetos de uma manipulação que reafirma as diferenças" (PIEDADE, 2013, p. 5). Para os objetivos deste artigo entendemos então que, enquanto a bi- ou polimusicalidade é uma característica do músico, que aprende a desempenhar-se competentemente em distintos contextos musicais, a *fricção de musicalidades* é algo observável no produto musical, em uma obra, repertório ou estilo, no qual mais de uma musicalidade aparece, de maneira reconhecível e sem criar uma musicalidade fusionada.

3. A musicalidade nativa e a formação profissional de Hermeto Pascoal

Tendo esclarecido os conceitos que serão utilizados, podemos observar a trajetória de Hermeto à luz destes, esperando que isto possa ajudar na compreensão da construção de sua estética. Hermeto Pascoal nasceu em uma família de pequenos

agricultores em Lagoa da Canoa, Alagoas, em 1936. Devido a seu albinismo, não pôde executar o trabalho do campo que seria esperado dentro desse contexto social – assim como seu irmão mais velho José Neto, também albino, Hermeto necessitava evitar a exposição ao sol. Esta condição liberou um tempo livre que o permitiu brincar com a música, construindo pífanos de mamona, percutindo as sobras de ferro de seu avô, tocando a sanfona de oito baixos de seu pai e tentando imitar as músicas de Luiz Gonzaga e o repertório das bandas de pífanos que tocavam na porta da igreja e nas festas populares. Podemos dizer então que a primeira musicalidade incorporada por Hermeto foi a da música tradicional nordestina, do forró e da banda de pífanos; seria seu "idioma nativo".

Logo que sua família percebeu sua disposição musical, seu pai decidiu vender "uma vaca, um boi" para comprar uma sanfona para os filhos. Para Seu Pascoal, o desenvolvimento musical dos filhos não era somente uma brincadeira; havia na música um caminho profissional para eles, possível de ser percorrido apesar do albinismo e deficiência visual de Hermeto. Entre os 7 e os 14 anos Hermeto começa a realizar seus primeiros trabalhos como músico, tocando com seu irmão em bailes e casamentos em sua região. Alternava-se entre a sanfona de oito baixos e o pandeiro com seu irmão, desempenhando-se em mais de um instrumento, algo que se tornaria uma de suas características mais reconhecíveis. Mas Hermeto não tocava o pandeiro só porque queria ser hábil em mais de um instrumento: era por vezes uma exigência de seu público, que estranhava suas experimentações em um contexto de acompanhamento de dança. Conforme relata Hermeto, "muita gente chegava correndo e dizia: tira esse galego aí, deixa o irmão dele tocar e ele toca pandeiro porque ele está tocando umas músicas muito doidas" (COSTA-LIMA NETO, 1999, p. 78), um exemplo precoce da tensão entre *work* e *play* que aparecerá de maneira constante na trajetória de Hermeto: o que ele busca desenvolver nos instrumentos entra em choque com as expectativas de seu público (e, posteriormente, de seus contratantes, fossem donos de rádio, gravadoras ou cantores), que esperam uma *mediação da performance*, não sons inesperados que terminam por tornar-se uma performance em si mesma.

Com 14 anos, Hermeto e seu irmão José Neto decidem não voltar para casa depois de uma festa de São João. Foi a primeira realização de um movimento de ida para uma localidade mais central e com mais oportunidades de desenvolvimento na música, que será repetido diversas vezes na trajetória de Hermeto: "Me deu uma coisa na cabeça de não voltar pra casa, e ir pra Recife. [...] descemos na estação com a coragem e a cara, e fomos direto pra rádio Tamandaré" (SILVA, 2009, p. 20). A inserção de Hermeto no

musicar local do Recife exigiu deste o aprendizado de novas musicalidades – o choro, gênero mais executado pelo Regional da Rádio Jornal do Comércio, mas também o frevo, o samba-canção, o bolero e demais gêneros em voga na década de 1950.

Com o início de seu trabalho na Rádio Jornal do Comércio Hermeto pôde comprar uma sanfona de 80 baixos, instrumento cromático que permitia que tocasse em todos os tons. Mas a flexibilidade em relação à execução das canções no acompanhamento de cantores na rádio exigiu de Hermeto aprofundar-se em seus conhecimentos de harmonia: "você acompanha em Fá e o cantor diz: hoje eu estou gripado, então toca meio tom abaixo, [...] e você não pode dizer que não, porque os programas eram ao vivo" (COSTA-LIMA NETO, 1999, p. 39).

Outro contato importante no Recife foi Heraldo do Monte, com quem Hermeto construiu uma relação muito frutífera para a carreira de ambos. Heraldo o chamou para os primeiros trabalhos em boates, onde começou a aprender piano e o jazz, uma musicalidade que teria importância crescente em sua trajetória profissional. É interessante ver a cumplicidade e solidariedade entre colegas de trabalho nessa história relatada pelo próprio Hermeto:

> O Heraldo me chamou pra tocar numa boate no lugar de um pianista. [...] eu não tocava piano. Ele disse "mas você é muito musical, você toque só na mão direita [...] e quando o dono da casa passar eu fico na frente pra ele não ver a sua mão esquerda" (CAMPOS, 2006, p. 87).

4. A consolidação como pianista e internacionalização da carreira

Em 1958, Hermeto repete o movimento de buscar uma localidade mais central para o desenvolvimento de sua carreira profissional, indo para a capital do Brasil nesse momento, o Rio de Janeiro. Seu irmão José Neto, que havia emigrado do Recife para lá a convite de Luiz Gonzaga, convence a Pernambuco do Pandeiro a dar uma chance para seu irmão mais novo. Podemos observar a importância das redes de contatos entre músicos profissionais, em que há uma transferência de capital musical que abre espaços para o recém-chegado, através da recomendação e do convite. No Rio de Janeiro Hermeto Pascoal toca inicialmente acordeom no regional da Rádio Mauá, de Pernambuco do Pandeiro, com quem grava três discos. Insere-se rapidamente no circuito de boates e hotéis, mas a mudança na moda musical na virada dos anos 1960 significa o fim dos trabalhos como acordeonista e sua dedicação maior ao piano. Depois do fim do regional de Pernambuco do Pandeiro em 1961, Hermeto migra novamente, desta vez a São Paulo. Nesta cidade, insere-se no circuito das boates e casas noturnas como pianista, enquanto

começa a integrar grupos de samba-jazz que não tinham como único objetivo o trabalho na noite; no conjunto Som Quatro, Hermeto pôde desempenhar-se como arranjador e, no Sambrasa Trio, como compositor, tendo sua primeira obra gravada, *Coalhada*.

Em sua análise de *Coalhada,* Campos identifica vários dos elementos rítmicos que são característicos da obra madura de Hermeto Pascoal: métricas irregulares, simultaneidade de pulsações diversas, trânsito entre rítmicas de diversas musicalidades (*swing,* samba, choro, forró) (CAMPOS, 2006, p. 117-118). Encontramos também na linguagem harmônica muitos elementos posteriormente utilizados extensivamente por Hermeto: acordes construídos por sobreposição de tríades, encadeamentos não funcionais de acordes e sequências de *vamps* modais. A *fricção de musicalidades* se mostra, então, desde a primeira gravação de uma composição de Hermeto. Mas a possibilidade de gravar uma música da forma que queria não era frequente, como podemos observar no relato da primeira oferta de gravação de um disco próprio que ele recebeu, na gravadora Continental:

> O primeiro contrato que eu fui assinar era na Continental, com um produtor de disco e os produtores eram "donos dos músicos". Quando eu fui convidado pra gravar, pra mim era uma grande chance, uma oportunidade de gravar, as minhas músicas [...]. Quando eu chego lá, tava lá uma lista, um papel com um monte de nomes de músicas [...]. As minhas músicas, o senhor me desculpe, mas, modéstia a parte, quem escolhe sou eu. Isso aí que o senhor me falou, não são músicas, são letras. [...] Isso aí eu toco na noite algumas vezes" [...] [Produtor:] "Mas menino! Você vai perder uma chance dessas de gravar na Continental?" Eu digo: "Porque eu vou gravar? [...] se eu tocar música conhecida eu não vou ficar conhecido. Eu quero que as minhas músicas também fiquem conhecidas e que eu fique conhecido através das minhas músicas. Se for assim eu gravo, se não for assim, [...] eu não quero gravar nunca, não é só hoje não (BORÉM; ARAÚJO, 2010, p. 28).

Como fica claro pelo relato, Hermeto não aceitaria colocar-se como *artista principal*, com seu nome na capa do disco, se não fosse para executar suas músicas, com seus arranjos e sua concepção. O que Hermeto tocava "na noite", como intérprete, servia como trabalho; mas na gravação de uma obra sua, com seu nome, Hermeto exigia a liberdade de criação e que esta representasse seu *som,* seu *play.* Seu status como músico profissional permitia que vivesse confortavelmente com seu trabalho de intérprete; se fosse gravar, necessariamente seria para representar seu *som.*

Airto Moreira, colega de Hermeto e Heraldo no Quarteto Novo, conseguira inserir-se no mercado de trabalho musical dos Estados Unidos com sua esposa Flora Purim, e convoca a Hermeto em 1970 para arranjar seu primeiro disco, *Natural Feelings.* Neste episódio vemos uma dupla repetição do que foi a ida de Hermeto Pascoal ao Rio

de Janeiro; por um lado, a ida a uma localidade mais central dentro da indústria musical, e por outro, a lógica dos convites e recomendações, a partir de uma rede preexistente de contatos profissionais que permite a entrada em outra localidade. É através da recomendação de Airto Moreira que Hermeto conhece a Miles Davis, em um momento central em sua recente carreira como compositor, já que Miles Davis, uma das principais figuras do jazz norte-americano, "chancela" a obra de Hermeto ao gravar três de suas composições em seu disco *Live Evil.* A gravação do seu primeiro disco, *Hermeto* (1970), com uma big band e orquestra que incluía nomes consagrados no jazz, abriu caminho para uma série de gravações e shows internacionais como solista, nos quais Hermeto se desempenhava como compositor, arranjador e multi-instrumentista.

Esta situação o permitiu abandonar definitivamente o trabalho de intérprete e acompanhante de cantores, transformando-se em artista reconhecido por sua própria performance. Seu novo status como músico de renome internacional não significou, no entanto, o fim das tensões no trabalho; a política comercial das grandes gravadoras (Polygram, WEA e EMI), que raramente coincidia com os rumos que Hermeto queria para suas obras, o levou a buscar o pequeno selo Som da Gente, com quem gravou uma série de cinco discos, o período da Escola Jabour (1981-1993). Porém, a falência deste selo levou Hermeto, logo de uma derradeira tentativa com uma grande gravadora (*Festa dos Deuses,* 1992, pela Polygram), a um longo hiato, tendo gravado apenas dois discos com seu grupo desde então. Não tendo deixado de compor nem se apresentar com seu grupo por todo o mundo, inferimos dever-se à falta de uma gravadora que contivesse seu projeto artístico da maneira que a Som da Gente conteve na década de 1980.

5. Reflexões a modo de conclusão

A *polimusicalidade* de Hermeto, assim como seu aprendizado de vários instrumentos, funcionou como uma estratégia de inserção em novos mercados de trabalho, possibilitando sua adaptação às novas localidades e seus musicares à medida que Hermeto migrava para os centros de produção musical. Neste movimento, Hermeto foi conquistando o reconhecimento necessário para lançar-se como *performer,* abandonando progressivamente as funções de mediador da performance que seus trabalhos como intérprete exigiam. Ao mesmo tempo, a conquista deste espaço não significou o fim das tensões entre o trabalho de músico e o *som*. Por outro lado, o acúmulo de musicalidades aprendidas por Hermeto resultou em uma estética em que estas se

sobrepõem, aparecendo em cada obra de maneira simultânea ou sequencial*;* situação que definimos como de fricção de musicalidades.

Consideramos que os demais estudos focalizam nos aspectos idiossincráticos da estética de Hermeto; os sons dos ferros, da aura e dos animais, seu tratamento incomum da rítmica ou sua concepção expandida da harmonia tonal. Buscamos demonstrar com este artigo que a prática musical de Hermeto, pelo trânsito que este teve como músico profissional por distintas localidades e suas musicalidades, consegue ser uma síntese de boa parte da música brasileira de seu período, de uma maneira sumamente pessoal e característica. Os sons inarmônicos, as paisagens sonoras de sua infância, as reminiscências eruditas que Hermeto usa por imitação, entre outras, sem dúvida tornam sua música única e especial; mas talvez sejam as musicalidades aprendidas ao longo de sua trajetória profissional que permitam que possamos relacionar-nos com a música de Hermeto Pascoal como algo próprio e, ao mesmo tempo, coletivo.

6. Referências bibliográficas

APPADURAI, A. The Production of Locality. In: *Modernity at Large:* Cultural Dimensions of Globalization. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996. p. 178-199.

BORÉM, F.; ARAÚJO, F. Hermeto Pascoal: experiência de vida e a formação de sua linguagem harmônica. *Per Musi*. Belo Horizonte, n. 22, p. 22-43, 2010.

CAMPOS, L. P. F. Tudo isso junto de uma vez só: o choro, o forró e as bandas de pífanos na música de Hermeto Pascoal. 143f. Dissertação (Mestrado), Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006.

COSTA-LIMA NETO, L. A música experimental de Hermeto Pascoal e Grupo (1981-1993): concepção e linguagem. 200f. Dissertação (Mestrado), Universidade do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1999.

COTTRELL, S. Local Bimusicality Among London's Freelance Musicians. *Ethnomusicology,* London, v. 51, n. 1, p. 85-106, 2007. Disponível em: <http://openaccess.city.ac.uk/3940/>. Acesso: 4/12/2018.

HOOD, M. The Challenge of Bi-musicality. *Ethnomusicology*, London, v. 4, n. 2, p. 55-59, 1960.

PIEDADE, A. T. C. A teoria das tópicas e a musicalidade brasileira: reflexões sobre a retoricidade na música. *El oído pensante*. Buenos Aires, v. 1, n. 1, 2013. Disponível em: <http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oidopensante>. Acesso: 2/7/2018.

SILVA, R. F. A construção do estilo de improvisação de Vinicius Dorin. 147f. Dissertação (Mestrado), Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

SMALL, C. *Musicking:* The Meanings of Performance and Listening. Middletown: Wesleyan University Press, 1998.

TSIOULAKIS, I. Negotiating Local Tastes: Urban Professional Musicians in Athens. In*:* BRUCHER, K.; REILY, S. (Orgs.). *The Routledge Companion to the Study of Local Musicking.* New York: Routledge, 2018. p. 405-416.

Articulações etnomusicológicas na trilha do tambor de crioula do Maranhão

Renato Moreira Varoni de Castro
Universidade Federal do Maranhão–
renatovaroni01@gmail.com

Resumo: Baseando-me em minha experiência como professor e pesquisador do tambor de crioula no Maranhão, problematizo ideias de pesquisa participativa, aplicada, colaborativa, engajada e dialógica como únicas formas éticas de pesquisa em etnomusicologia (LÜHNING et al., 2016). Argumento que independentemente dos novos cânones da academia, os contextos sociopolíticos e culturais revelam formas de interlocução e produção do conhecimento que pertencem às estratégias dos ditos "pesquisados", com potencial de beneficiá-los de maneiras ocultas ao pesquisador. Utilizo como referência teórica as ideias de Samuel Araújo (2018) sobre a necessidade de articulações políticas na pesquisa em música e exponho algumas interações com diferentes atores no campo.

Palavras-chave: Etnomusicologia no Brasil. Pesquisa dialógica. Culturas afro-maranhenses. Tambor de crioula.

Ethnomusicological Articulations on the Track of the *Tambor de Crioula* of Maranhão

Abstract: Based on my experience as teacher and researcher of tambor de crioula of Maranhão, I problematize ideas of participatory, applied, collaborative, engaged and dialogic research as the only ethical forms of musical research in ethnomusicology (LÜHNING et al., 2016). I argue that regardless new academic canons, the sociopolitical and cultural contexts reveal ways of interlocution and knowledge production of the so-called "researched" that potentially bring them benefits that are hidden to the researcher. As a theoretical reference I use the ideas of Samuel Araújo (2018) regarding the necessity of a more politically articulate research in music and reveal some interactions with people in the field.

Keywords: Ethnomusicology in Brazil. Dialogic research. Afro-maranhense cultures. Tambor de crioula.

1. Introdução

Nesta comunicação confronto dimensões éticas e sociopolíticas da minha recente experiência como professor e pesquisador do tambor de crioula do Maranhão[1] com orientações teórico-metodológicas ditas engajadas, aplicadas, participativas, colaborativas ou dialógicas, identificadas como características de uma etnomusicologia praticada atualmente no Brasil (LÜHNING et al., 2016). Utilizo como principal referencial teórico o recente artigo de Samuel Araújo (2018) *From neutrality to praxis: the shifting politics of ethnomusicology in the contemporary world*, onde o autor critica as práticas modernas e pós-modernas de pesquisa e defende uma aproximação radical entre pesquisadores e "pesquisados" em todas as etapas do processo de produção do conhecimento musical. Sem criar uma oposição simplória ao raciocínio do autor argumento que independente da intenção e do grau de engajamento político pretendido

pelo pesquisador acadêmico, a qualidade da participação entre copesquisadores (mais ou menos horizontais), dependerá notadamente das estratégias políticas dos grupos envolvidos. Tal perspectiva demanda a observação dos contextos socioculturais e políticos onde a pesquisa se realiza para definir quais práticas seriam aceitas ou rejeitadas. Além disso, defendo que outras formas de relacionamento interpessoal e interinstitucional, que teoricamente poderiam ser avaliadas como formas tradicionais de pesquisa em música, incluem dimensões complexas e secretas [2] que fogem às categorizações acadêmicas mencionadas acima.

Na seção seguinte apresento brevemente como tem se dado minha prática etnomusicológica, descrevendo encontros com agentes de diversas origens étnico-raciais, estratos sociais, gêneros e gerações que através do interesse comum pelas culturas afro-maranhenses e em especial pelo tambor de crioula, favoreceram minha inserção em ambientes privilegiados de performance dessas tradições. Focarei principalmente nos desdobramentos de pesquisa a partir do contato com Ana Flávia Pimentel, aluna do curso de letras da UFMA, herdeira de tradições musicais afro-maranhenses, militante do movimento negro do Maranhão, filiada ao Grupo de Conscientização Negra Omnirá (localizado no município de Cururupu), e a primeira integrante de sua família a ingressar no ensino superior. Considero que os vários tipos de articulações criadas e desenvolvidas durante este convívio fazem parte não somente de métodos de pesquisa empregados pelo pesquisador para investigar a tradição do tambor de crioula, mas compõem, por outro lado, estratégias políticas de indivíduos e grupos historicamente inferiorizados que veem a universidade e um suposto prestígio social e acadêmico do etnomusicólogo como meios para obter legitimação institucional e social de suas musicalidades e, por conseguinte, de suas formas de ser.

Estas relações, que denomino de articulações etnomusicológicas, iniciaram-se em 2015 com minha atividade docente na UFMA e vem se expandindo com um trabalho de campo que realizo desde 2018 no município de Cururupu, localizado no litoral ocidental do estado do Maranhão. A escolha por refletir sobre esse aspecto metodológico da minha pesquisa tem o propósito de responder ao duplo chamamento proposto por Angela Lühning e Rosângela Tugny em relação ao desafio contemporâneo da pesquisa em etnomusicologia no Brasil:

> […] compreender o intenso processo de transformação das políticas públicas no Brasil – que modificaram e promoveram a emergência dos grupos sociais e étnicos estudados – e enfrentar a impossibilidade de prosseguir com modelos clássicos de pesquisa etnomusicológica, bem como suas formas de representação e circulação de informações (LÜHNING; TUGNY, 2016, p. 26).

Entendo a primeira parte do desafio proposto pelas autoras como resultado das políticas públicas dos governos do Partido dos Trabalhadores que através de ações em âmbito nacional como os programas: Bolsa Família, Minha Casa Minha Vida, a valorização do salário mínimo, o maior acesso ao sistema público de saúde assim como a ampliação das vagas no ensino superior do país, promoveram em catorze anos (de 2003 a 2016) uma histórica ascensão social da parcela mais pobre da população brasileira (ARRETCHE, 2018; MARQUES et al., 2018). "Sob os governos do PT (Lula, 2003-2006 e 2007-2010, e Dilma Rousseff, 2011-2016), ocorreu a maior redução da desigualdade de renda em favor dos mais pobres no período democrático, assim como houve importante expansão do acesso aos serviços de saúde e educação" (ARRETCHE, 2018, p. 14). Na área da educação, programas como o Reuni, ProUni e Fies expandiram de 3,480 milhões de alunos matriculados em cursos superiores em 2002 para 7,840 milhões em 2014; realizações que somadas às políticas de cotas sociais e raciais constituíram, segundo Marques et al. (2018), as ações que mais impactaram na redução das desigualdades no Brasil. Isto ocorre principalmente nas universidades federais que além de oferecerem mais vagas ao todo da população tem hoje a maioria de seus estudantes autodeclarados não brancos. "As universidades públicas no Brasil eram expressão flagrante de nossos esquemas de privilégio e exclusão, quadro que começa a ser revertido no período estudado" (MARQUES et al., 2018, p. 541)[3].

No que diz respeito ao segundo ponto ressaltado por Lühning e Tugny (2016), que são os modelos de pesquisa, de representação e circulação dos saberes musicais, observo que a maior ou menor emancipação dos sujeitos nunca anteriormente atendidos pelo poder público criaram novas formas e/ou ressignificaram formas antigas de interação, problematizando algumas convenções**.** Se do ponto de vista do pesquisador os modelos denominados colaborativos, participativos, dialógicos ou aplicados estão em voga como práxis acadêmica, considero que do ponto de vista dos "pesquisados" qualquer

forma de investigação ou representação de suas tradições que se perceba algum benefício simbólico, material ou potencial serão aceitas sem restrições. Admito que esta afirmação possa ser considerada problemática por assumir a possibilidade de formas menos dialógicas como práticas éticas de pesquisa. Para tentar situar minha posição no contexto das pesquisas etnomusicológicas, utilizarei os aportes teóricos de Araújo (2018) por considerá-los precisos na descrição do panorama histórico das formas de etnografia musical, o que será necessário para esclarecer meu ponto de vista. Primeiramente, subscrevo ao pensamento do autor quando este rejeita que seu objeto de estudo – "as implicações sociopolíticas da pesquisa musical face a face"[4] –seja rotulado como etnomusicologia aplicada, colaborativa ou participativa (ARAÚJO, 2018, p. 67). Concordo quando o autor afirma que mesmo aqueles que acreditam em pesquisas "puras" ou "neutras" abrem possibilidades de aplicação prática sendo, portanto, a expressão etnomusicologia aplicada[5], que vem englobando uma crescente literatura em sub-áreas consideradas marginais da etnomusicologia, mais uma questão de grau de engajamento político do que propriamente de uma diferença substantiva das abordagens etnográficas mais tradicionais.

Araújo (2018) explica primeiramente o que seriam esses modelos de etnografia musical tradicionais, dividindo-os em dois tipos principais: o moderno e o pós-moderno. Posteriormente expõe sua proposta intensamente participativa. O estilo moderno de se conceber uma etnografia musical seria inspirado nos modelos consagrados durante a modernidade. Nesse modelo o pesquisador ligado a uma instituição acadêmica e munido de teorias, métodos e categorias acadêmicas, definiria o foco, objetivo, e a natureza dos dados a serem "coletados" (com alguma colaboração dos nativos nesta última etapa). Em seguida faria uma tradução cultural dos dados (possivelmente com alguma ajuda dos nativos), os interpretaria da forma mais coerente possível e publicaria o resultado com autoria individual. No modelo pós-moderno ou reflexivo, haveria maior abertura à colaboração indígena. Após a definição do foco e objetivos da pesquisa pelo acadêmico, o restante das etapas – desde a definição de quais dados devem ser coletados, sua tradução, interpretação e autoria – seria dividido de forma igualitária com os nativos. Como alternativa a esses dois modelos apresentados, Araújo (2018) aponta num terceiro plano a etnografia musical. No formato proposto, todas as etapas mencionadas acima seriam realizadas em conjunto e para o benefício das pessoas envolvidas da forma mais horizontal e dialógica possível. Nesta abordagem, a pesquisa teria a prioridade de atender as demandas da comunidade e seus resultados seriam difundidos tanto em publicações

acadêmicas quanto em outros meios, sempre de forma coletiva. Além disso, as partes envolvidas discutiriam sobre o próprio processo dialógico que permeia a pesquisa, abrindo novas fronteiras de interesse e formas de difusão.

Retomando minha proposição afirmo que as experiências que tenho me envolvido nos últimos anos não encontram eco nas formas criticadas por Araújo e nem mesmo na terceira via proposta pelo autor. Não pretendo propor uma quarta via de pesquisa, mas, sim, confrontar criticamente minha vivência com algumas teorias e práticas em voga. A hipótese que levanto possui dois pontos principais, um deles já foi mencionado, que é a necessária subordinação aos contextos em que as interações de "pesquisa" ocorrem para se estabelecer as formas de diálogo, produção e circulação do conhecimento. Em segundo lugar, porém ligado ao primeiro, é a percepção de que parcelas da população brasileira herdeira dos conhecimentos musicais tradicionais não se encontram necessariamente numa posição de "pesquisados". Nesse sentido, mesmo que o pesquisador acadêmico trabalhe (ou pretenda trabalhar) lado a lado de forma dialógica e horizontal, os processos dialógicos podem não estar nos planos dos indivíduos "pesquisados".

2. Algumas articulações de São Luís a Cururupu

Minha viagem ao município de Cururupu, localizado no litoral ocidental do estado do Maranhão, é um exemplo do tipo de articulação etnomusicológica que pretendo exemplificar.[6] Ao perceber que uma coreira[7] do grupo de tambor de crioula Flor da Samaumeira[8] dançava de forma um pouco diferente das demais, perguntei a ela se minha observação estava correta. A coreira, chamada Ana Flávia Pimentel, recém-admitida no curso de Letras da UFMA, afirmou que era proveniente do município de Cururupu e que lá as rodas de tambor eram mais espaçadas, se dançava de forma mais livre e os movimentos eram um pouco diferentes das de São Luís. E continuou: "O senhor deveria ir conhecer o tambor de crioula de Cururupu! […] Eu posso lhe apresentar às pessoas, meus avós integram o Tambor de Crioula do Maceió e de vez em quando eu também danço no Tambor Resgate Cultual. Conheço também o secretário de cultura da cidade e participo do Bumba Meu Boi Rama Santa. Quando o senhor for, me avise!"[9].

A partir da possibilidade de conhecer o tambor de crioula fora da capital decidi que iria a Cururupu e seguir os caminhos indicados por Ana Flávia, o que ocorreu apenas mais de um ano após nossa primeira conversa. Já no primeiro dia em Cururupu fui convidado a uma festa na casa de Marilu da Graça Silva Costa Moreira, onde se comemorava um ano de renascimento do Tamborinho, um gênero de música e dança

típico da região que após seu desaparecimento estava sendo resgatado pela prefeitura da cidade. Neste mesmo dia conheci uma série de pessoas que me abriram, cada qual a sua maneira, possibilidades de me aprofundar na musicalidade local. Conheci a professora Rosinha (prefeita da cidade), Frâncio Jânio (secretário de cultura do município), assim como vários moradores da região que eram tanto mestres quanto brincantes de várias tradições musicais locais. Conheci o seu Mano, mestre do bumba meu boi sotaque costa de mão[10] Rama Santa (que também lidera um grupo de samba); sua filha Juniana, que é professora do estado, coreira, produtora cultural e uma das líderes do Boi Rama Santa. Fui apresentado a seu Gonçalo Cavaleiro que é coreiro de tambor de crioula, histórico participante dos bois de sotaque costa de mão da região de Cururupu e o principal responsável pelo ressurgimento do Tamborinho.

Ao conhecer essas pessoas ampliei consideravelmente meu ciclo de relações entre os herdeiros das tradições musicais maranhenses. Cada uma delas mostrou uma incrível satisfação em falar sobre o que sabiam, contar suas histórias e contextualizar suas práticas. Para ficar em apenas dois desdobramentos da festa de aniversário mencionada acima destaco o senhor Gonçalo Cavaleiro (trabalhador rural aposentado), que me convidou para conversarmos e almoçarmos em sua casa. Seu Gonçalo afirmou que sabia muitas toadas de bumba boi, mas não brincava mais por causa da idade avançada. Afirmou que gostaria de gravá-las, pois temia que elas se perdessem quando ele morresse. Seu Gonçalo falou o mesmo em relação ao Tamborinho que, segundo ele, era a mais popular festa de música e dança de casal em Cururupu desde sua infância, e que se não fosse por ele ainda estar vivo já teria se perdido, pois ninguém conhecia o repertório no Tamborinho mais do que ele.

Outras articulações etnomusicológicas se deram pelo contato com Juniana, que abriu a possibilidade de conhecer a senhora Helena, atual líder do tambor de crioula Resgate Cultural de Cururupu. Fui convidado pela senhora Helena para participar de uma apresentação do grupo num povoado chamado Assentamento, mais ao oeste do estado, a duas hora e meia de Cururupu. Viajando de ônibus com o grupo pude conhecer outros membros, dentre eles a senhora Conceição, que estava acompanhada de sua filha. Dona Conceição era a única mulher a tirar toadas no grupo, atividade que normalmente cabe aos homens. Num determinado momento da apresentação Conceição chegou até mim e disse: “Daqui a pouco eu vou tirar uma toada e quero que você me filme”. Fiquei surpreso pela requisição e tive a oportunidade de registrar sua brilhante performance.

3. Conclusão

O espaço desta comunicação não permite que se detalhem as várias implicações e pormenores dos eventos mencionados, ficando difícil estabelecer plenamente uma conexão entre o que venho vivenciando, com as hipóteses que levanto em relação aos métodos de pesquisa em etnomusicologia. Porém, é possível vislumbrar que muitas razões podem estar envolvidas por trás da qualidade de colaboração recebida desde que cheguei ao Maranhão. Considero, pois, que seguindo o caminho indicado pelos herdeiros das culturas afro-maranhenses, sejam eles estudantes universitários, mestres, brincantes, agentes públicos ou agricultores; o etnomusicólogo deixa de ser um mero pesquisador e se torna inadvertidamente, porém nunca de forma desinteressada, uma importante peça nos projetos de emancipação de quem tem urgência em viver em uma sociedade mais justa.

Não há como negar que a etnomusicologia brasileira tem conseguido conduzir trabalhos que tratam de forma exemplar as relações entre pesquisadores e pesquisados, que passam a ser categorias menos aparentes. Não se pode negar também que cada situação de pesquisa é única, dinâmica, e requer a constante renovação, reconstrução e remodelação das formas de se relacionar entre os envolvidos. Jovens como Ana Flávia Pimentel são articuladoras entre universos internos e externos à universidade, estão entre o conhecimento dito tradicional que herdaram de seus ancestrais e o conhecimento acadêmico-livresco "científico". Agentes como ela estão no centro dos diálogos interculturais e interétnicos, como sujeitos que diferentemente da maioria dos acadêmicos, sentem na pele e pela cor da pele os efeitos das injustiças sociais no país. Portanto, a impossibilidade de se seguir com os ditos modelos clássicos de pesquisa etnomusicológica não parece ser somente uma opção do pesquisador acadêmico. Dependendo dos contextos, os considerados "pesquisados" já não são os mesmos dos modelos clássicos. Ainda que de forma ampla a reflexão sobre as relações entre sujeito e objeto possa fazer sentido como crítica aos procedimentos acadêmicos de pesquisa, em circunstâncias particulares ela generaliza em demasia as possíveis relações sociais, interpessoais e estratégias dos indivíduos e grupos que se relacionam com os etnomusicólogos. As pessoas colaborarem ou não com uma pesquisa, o grau de colaboração que oferecem e como se dará esse processo será sempre uma incógnita, nem todas as razões serão reveladas[11].

Passei a perceber que em muitos momentos fui dirigido por rotas que não estavam em meus objetivos iniciais. Se no momento aceitei ser conduzido é porque, obviamente, possuía algum interesse. Da mesma forma, quem me conduziu, imaginava algum proveito a partir da minha presença, participação ou *status*. Não saberia mensurar que tipo de contribuição meu trabalho será capaz de produzir em relação aos indivíduos e comunidades que tenho estado em contato, tampouco saberia avaliar que tipo de contribuição para a área de etnomusicologia seria possível prever nesta rota do tambor de crioula. Uma avaliação da minha atividade até o presente momento, me faz ver que tanto "articulei" quanto fui "articulado" etnomusicologicamente no caminho.

4. Referências bibliográficas

ARAÚJO, S. From neutrality to praxis: the shifting politics in ethnomusicology in the contemporary world. In: POST, J. C. (Org.). *Ethnomusicology*: A Contemporary Reader, volume II. New York: Routledge, 2018. p. 67-79.

ARRETCHE, M. Democracia e redução da desigualdade econômica no Brasil: a inclusão dos outsiders. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 33, n. 96, p. 1-22, 2018.

IPHAN. Plano de Salvaguarda do Tambor de Crioula. São Luís: Publicação IPHAN, 2014.

LÜHNING, A.; CARVALHO, T. Q. M.; DINIZ, F. C.; LOPES, A. M. L. Desafio da etnomusicologia no Brasil. In: LÜHNING, A.; TUGNY, R. (Orgs.). *Etnomusicologia no Brasil*. Salvador: Editora de UFMA, 2016. p. 47-92.

LÜHNING, A; TUGNY, R. P. Etnomusicologia no Brasil: reflexões introdutórias. In: LÜHNING, A; TUGNY, R. (Orgs.). *Etnomusicologia no Brasil*. Salvador: Editora de UFMA, 2016. p. 21-46.

MARQUES, R. M.; XIMENES, S. B.; UGINO, C. K. Governos Lula e Dilma em matéria de seguridade social e acesso à educação superior. *Revista de Economia Política*, v. 38, n. 3, p. 526-547, 2018.

RAMASSOTE, R. M. Notas sobre o registro do tambor de crioula: da pesquisa à salvaguarda. São Luís, *Revista Pós Ciências Sociais*, n. 7, p. 99-120, 2007.

SCOTT, J. C. *Domination and the arts of resistance*: hidden transcripts. New Haven and London: Yale University Press, 1990.

TITON, J. T. Applied Ethnomusicology, a Descriptive and Historical Account. In: TITON, J. T.; PETAN, S. (Orgs.). *The Oxford Handbook of Applied Ethnomusicology*. New York: Oxford University Press, 2015. p. 4-28.

TITON, J. T. Knowing fieldwork. In: BARZ, G.; COOLEY, T. (Orgs.). *Shadows in the field*: new perspective for fieldwork in ethnomusicology. 2. ed. New York: Oxford University Press, 2008. p. 25-41.

Notas

[1] O Tambor de crioula foi primeiramente documentado em filme no Brasil pela Missão de Pesquisas de Folclore, coordenada por Mario de Andrade em 1938, onde recebeu a denominação de "Tambor de Crioulo: dança fetichista de negros do Maranhão". Reconhecido em 2007 como patrimônio imaterial brasileiro (RAMASSOTE, 2007; IPHAN, 2014), o tambor de crioula é uma das muitas tradições afro-brasileiras encontradas no Maranhão.

[2] Dimensões secretas no sentido empregado aqui, se referem aos "transcritos secretos" (*hidden transcrips*), de James Scott (1990). Segundo o autor, desvantagens nas relações de poder criam formas de resistência disfarçada na sociedade através de atuações que embora pareçam reforçar o *status quo* dos mais poderosos, contém, na realidade, críticas escondidas.

[3] Para uma análise mais detalhada dos programas sociais e seus impactos no período mencionado ver: Arretche (2018) e Marques et al. (2018).

[4] Minha tradução do trecho: "the socio-political implicativas of face-to-face music research" (ARAÚJO, 2018, p. 67).

[5] Segundo Titon (2015), a etnomusicologia aplicada é um termo utilizado para designar uma sub-área que contribui fora do meio acadêmico. Não que não haja nenhuma contribuição interna teórica para os acadêmicos, mas o principal objetivo é trazer benefícios para grupos sociais.

[6] Devido ao pequeno espaço deste texto me aterei somente ao exemplo de Cururupu.

[7] Coreiros e coreiras são respectivamente os tocadores e as dançantes na tradição do tambor de crioula. Embora a associação de gênero à função seja uma regra na maioria dos tambores observados em São Luís, encontram-se mulheres tocando percussão e homens bailando na roda de tambor.

[8] O tambor de crioula Flor da Samaumeira foi criado no curso de licenciatura em música da UFMA e passou a fazer parte do dia a dia da cidade universitária atraindo vários participantes. Para uma descrição mais completa da criação do grupo ver: Varoni de Castro (2017). Samaumeira (*ceiba pentandra*) é o nome de uma árvore amazônica que dava nome a um quilombo que havia na região do Bacanga onde hoje está situada a cidade universitária da UFMA.

[9] Conversa informal no primeiro semestre de 2017 no campus da UFMA em São Luís (MA).

[10] Costa de mão é um dos sotaques de bumba meu boi encontrados no Maranhão. Recebe esta denominação pelos tambores serem percutidos com as costas das mãos.

[11] É importante ressaltar que a atividade na qual venho me envolvendo está sendo denominada de pesquisa porque assim resolvi assumi-la. Partindo do interesse inicial em aprender a tocar os instrumentos da parelha do tambor de crioula, percebi que minha experiência poderia ser confrontada com ideias emergentes na área de etnomusicologia. Ao fazê-lo, percebo que as fronteiras entre o estar vivendo musicalmente no mundo (TITON, 2008) ou produzindo formas de conhecimento em música, são tênues e complexas, assim como são complexas e problemáticas as políticas e interesses entre pesquisadores e pesquisados.

Jornadas Nacionais de Etnomusicologia nas décadas de 1980 e 1990

Richard Edward Rautmann
Universidade Federal do Paraná
rautmanns@yahoo.com.br

Resumo: Este artigo tem como objetivo pesquisar o panorama histórico revisado acerca das cinco Jornadas Nacionais de Etnomusicologia, que ocorreram nas décadas de 1980 e 1990 no Brasil, bem como os fatores que decorreram para a criação da Associação Brasileira de Etnomusicologia – ABET – em 1993, através do levantamento das referências bibliográficas, dos programas universitários e de entrevistas com professores e pesquisadores da área. Tais iniciativas tiveram importantes desdobramentos para a formação e o fomento do campo da Etnomusicologia Brasileira.

Palavras-chave: Etnomusicologia Brasileira. Jornadas de Etnomusicologia. Associação Brasileira de Etnomusicologia.

National Ethnomusicological Symposium in 80s and 90s

Abstract: This article aims to promote a revised historical overview about the 5 National Symposiums of Ethnomusicology, which occurred in the 1980s and 1990s in Brazil, as well as the factors that led to the creation of the first Brazilian Association of Ethnomusicology in 1993, by surveying references. These initiatives had important developments for the formation and promotion of the field of Brazilian Ethnomusicology.

Keywords: Brazilian Ethnomusicology. Ethnomusicological Symposium. Brazilian Association of Ethnomusicology.

1. O processo da pesquisa

Pesquisar a história, buscar fontes diversas, encontrar textos pouco citados e, por último, tentar visualizar um novo significado dos fatos que ocorreram através de outros olhares de um prisma não é uma tarefa das mais fáceis, mas com certeza proporciona uma sensação de autorrealização intensa para o pesquisador.

Desde o início de minhas pesquisas, em 2015, pude localizar diversos artigos, livros, fotos que, ao longo do tempo, parece que ficaram se empoeirando nas estantes e dentro das gavetas e isso que a grande maioria destes textos não tem mais que 40 anos. A maior dificuldade neste processo se dá tanto na mínima quantidade de citações que existem de tal texto, quanto na dificuldade de acessá-las. Por exemplo, existem poucas cópias dos "Anais do Primeiro Congresso Brasileiro de Musicologia", realizado em São Paulo entre os dias 27 de janeiro e 1º de fevereiro de 1987, pois eles foram vendidos e, como não há uma cópia digitalizada desse documento, encontrar alguém que participou do congresso, comprou e ainda a tenha guardada não é uma tarefa das mais simples. Outro exemplo podemos ter com relação à primeira dissertação dentro do campo da

Etnomusicologia no Brasil, da professora Rosa Maria Zamith, “Pastorinhas de São João: a reconstituição da memória de um grupo”, realizada no Conservatório Brasileiro de Música, no ano de 1987 (RAUTMANN, 2019), possui no máximo, duas cópias datilografadas atualmente, uma no próprio Conservatório e outra na Biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola de Música da UFRJ.

2. As Jornadas Etnomusicológicas

Desta forma, iniciamos um ponto importante para o processo de formação da Etnomusicologia Brasileira, mas ao mesmo tempo, nos deparamos com certa falta de conhecimento sobre este momento. Desde o início de minhas pesquisas sobre o processo de formação da Etnomusicologia Brasileira, as Jornadas Nacionais de Etnomusicologia têm sido de grande importância nesta construção, mas ao conversar com diversos profissionais da área, alguns já há algumas décadas atuando e outros recém-formados, percebemos que essas Jornadas são pouco abordadas ou quase nem citadas quando se fala sobre a história da Etnomusicologia no Brasil. Mesmo textos que trabalham com este cunho histórico, pouco abordam e dão um breve resumo do que elas representaram.

A Etnomusicologia no Brasil já estava sendo comentada desde a década de 50, mas a partir da década de 70 é que ela começou um processo mais notório. Ao adentrar nos anos 80, ela já era lecionada em diversos cursos pelo Brasil, mas ocorria de forma isolada.

Ao longo das décadas de 1980 e 1990, aconteceram cinco Jornadas Nacionais de Etnomusicologia, sendo a primeira no ano de 1989 e a última em 1993. Todas elas foram realizadas dentro da Universidade Federal da Bahia e organizadas pelo professor Manuel Veiga.

Segundo o próprio professor Manuel Veiga, em entrevista concedida ao então aluno seu, Hugo Leonardo Ribeiro, a ideia dessas Jornadas Nacionais de Etnomusicologia era cuidar do aspecto associativo dos músicos (RIBEIRO, 2006, p. 7).

No ano de 1989, aconteceu a primeira Jornada, que foi algo muito familiar, reunindo, além do próprio Manuel Veiga, Pedro Agostinho, Thales de Azevedo, Ralph Waddey que então era orientando de Gerard Béhague e mais algumas poucas pessoas. Kilza Setti em fala numa mesa redonda “que houve somente quatro ou cinco Etnomusicólogos presentes nesta I Jornada” (SETTI, 1995, p. 163)

A segunda Jornada ocorreu no ano seguinte, 1990, com a participação de outros pesquisadores: Angela Lühning, que tinha chegado há pouco tempo na Bahia, após terminar seu doutorado na Alemanha, Victor Fuks, Rafael José de Menezes Bastos e Oliveira Maia.

A terceira Jornada de Etnomusicologia ocorreu não mais como um evento isolado, mas dentro do I Simpósio de Música Brasileira, entre os dias 15 a 24 de agosto de 1991 e, por consequência disso, muitos outros pesquisadores começaram a se envolver, entre eles, José Jorge de Carvalho, Elizabeth Travassos e Maria Elizabeth Lucas.

Estando esta Jornada inserida dentro do I Simpósio de Música, não houve momentos distintos com as demais áreas como, por exemplo, Educação Musical, Antropologia, Sociologia, Musicologia, Etnomusicologia e Composição. Sendo assim, havia uma relação interdisciplinar muito grande e a troca de informações entre os diversos participantes era mútua. Um dos temas que mais foram trabalhados neste I Simpósio tratava da criação musical, quem cria? Como cria? Quando cria? Como interpreta? O que significa criar?

Ao mesmo tempo em que esse compartilhamento se tornou um ponto positivo, as tensões entre as diversas áreas de estudo acabaram tendo que ser amenizadas através do intermédio do professor Manuel Veiga, como relata Kilza Setti, "constatou-se a disparidade entre os discursos de etnomusicólogos e compositores (a meu ver, disparidade que vem sendo atenuada graças à persistência do Prof. Manuel Veiga, em aproximá-los" (SETTI, 1992, p. 186).

É possível que este embate tivesse sido aflorado devido às falas que o professor doutor Kwabena Nketia (1921-2019), etnomusicólogo ganense, propôs em sua conferência, logo ao início do Simpósio. Disse ele: "A Etnomusicologia é o centro que pode reunir compositores e educadores. Ela estuda música, como obras, como processos e como culturas" (MAIA, 1992, p. 177).

Neste I Simpósio houve a primeira tentativa de criar uma Associação para reunir os Etnomusicólogos do país, como veremos no próximo tópico.

No ano seguinte, ocorreu a quarta Jornada de Etnomusicologia, no formato que aconteceu nos dois primeiros eventos. Novos pesquisadores se juntaram: Martha Ulhôa, Marcos Branda Lacerda e Samuel Araújo.

Dois anos depois, em 1993, dentro do II Simpósio de Música Brasileira, ocorreu a V Jornada Nacional de Etnomusicologia, desta vez como um momento à parte

e continuava a intenção de criar uma Associação, mas que englobasse os pesquisadores de Etnomusicologia e Antropologia da Música, como era a intenção do professor Veiga: "Em adição, promoveremos a V Jornada Nacional de Etnomusicologia, voltada também à proposta de criação de uma associação na subárea para Etnomusicologia/Antropologia da Música" (VEIGA, 1995, p. 8-9).

Com um formato mais amplo, foi necessária a organização mais robusta do evento, cujo Tema Geral era: Problemas de Pesquisa em Etnomusicologia.

Os temas debatidos nesta Jornada foram:

- Construção do objeto de pesquisa;
- Formulação dos problemas de pesquisa;
- Autocrítica do pesquisador;
- Dialética da relação Pesquisador/Observador;
- Uso de fontes primárias e secundárias;
- Trabalho de Campo;
- Representação, ética, intencionalidade e estilo.

Durante esta V Jornada, Samuel Araújo "lembra também que é tarefa essencial entender a situação da Etnomusicologia através dos sucessivos encontros, publicações, teses, trabalhos" (SETTI, 1995, p. 156).

Manuel Veiga fez um importante adendo durante uma mesa redonda na V Jornada, quando relatou que, durante os anos de 1977-1978, a sua convivência com Nketia o fez entender que a preocupação principal deveria ser mais no estudo das pessoas ao estudo da música.

Outro ponto relevante nas discussões se dá na fala da professora Angela Lühning. Ela:

> Evoca a busca de uma Etnomusicologia Brasileira [...] Sugere pesquisas que trabalhem com música em vias de desaparecimento; fala nos grupos ameaçados; sugere que Antropologia e Etnomusicologia não se distanciem. Nas pesquisas de música urbana sugere que se enfatize a multiplicidade de repertórios (SETTI, 1995, p. 161).

Durante a tarde do dia 24 de setembro de 1993, o professor Veiga "comunicou a situação de insipiência da disciplina para que fosse criada a Sociedade Brasileira de Etnomusicologia", projeto do professor desde o ano de 1989. Tal objetivo foi comunicado oficialmente para discussão, pois, segundo Veiga, havia fragilidades na área e, com tal

desdobramento positivo, elas poderiam ser sanadas com mais capacidade e, após algumas reflexões e sugestões, foi criada uma comissão de estudos para chefiar este projeto num próximo evento da AMPPOM.

3. Criação da "primeira" Associação Brasileira de Etnomusicologia

Durante o I Simpósio de Música Brasileira (1991) ocorreu a "primeira ou segunda tentativa de fundar essa Associação Brasileira de Etnomusicologia (ABET), com Ricardo Canzio, a Kilza Setti, Elizabeth Lucas, Elizabeth Travassos e vários outros reunidos". O modo para desenvolvê-la estaria de certa forma assemelhada à fundação da Sociedade de Etnomusicologia (SEM), segundo Nketia, onde no início poucas pessoas se reuniram para discutir e fomentar a área. Mas durante as discussões para estabelecer essa nova associação aqui no Brasil, não havia um consenso entre os participantes, como o próprio Manuel relata:

> Nós tentamos, mas alguns fincaram o pé, dizendo que nós não tínhamos massa crítica, portanto não podemos fundar. E como não havia a possibilidade de unanimidade eu desistia, pois não queria criar uma sociedade debaixo de uma controvérsia desse tipo (RIBEIRO, 2006, p. 8).

A última tentativa de criar a Associação, segundo o próprio Veiga, deu-se no II Simpósio de Música Brasileira e ela havia se concretizado. "Samuel Araújo estava presente, me parece que Sônia Chada ficou como presidente ou vice-presidente, alguma coisa desse tipo, temporário, para ser sancionada na primeira assembleia geral que houvesse". Mas o que impediu a Associação que havia sido fundada de ter uma continuidade? Simplesmente porque o estatuto que foi elaborado, votado e aprovado pelos presentes não foi registrado e o próprio Veiga reclama este erro para si, pois diante de diversos problemas de prestações de contas que ocorreram por causa do II Simpósio, ele esqueceu.

Desta maneira, esta primeira versão da Associação Brasileira de Etnomusicologia não foi levada adiante e somente oito anos mais tarde, em 2001, ela realmente foi criada.

Para Samuel Araújo, que estava nestes dois momentos distintos de criação de uma Associação, relata como enxergou ambos os momentos e porque, em 2001, houve um real avanço na formação da ABET:

> A grande mudança da primeira tentativa para essa, já no âmbito do congresso do ICTM, é que havia uma massa crítica bem mais sólida, programas mais

> estabelecidos, laboratórios já consolidados na Bahia e aqui mesmo na UFRJ, um número maior de docentes, de certa maneira já assimilados pelos quadros das universidades, um número maior de alunos também. Então o que aconteceu é que na primeira reunião nós tínhamos pouco mais de 10 pessoas. Presenças de peso, sem dúvida, como a de um Gerard Béhague. Mas em 2001, nesse encontro do ICTM, nós já tínhamos mais de 50 pessoas que subscreveram a nota de fundação da ABET (WOLFF, 2007, p. 5).

O fato é que, nestes oito anos que distanciam os momentos citados, foram solidificadas algumas bases, o que permitiu uma convergência mais simples e de mais pessoas para a fundação oficial da ABET em 2001.

A história da Etnomusicologia Brasileira está sendo descoberta e estudada cada vez mais, em diferentes faces de um prisma, o que vem somente enriquecer este processo de formação. Acredito que tanto as Jornadas de Etnomusicologia quanto esta primeira Associação tiveram um papel essencial nos eventos decorrentes, nos programas de pós-graduações que foram criados a seguir, nos pesquisadores e grupos e pessoas estudadas.

Sendo assim, o presente artigo tem a intenção de corroborar com um determinado momento histórico da formação da Etnomusicologia no Brasil, sendo um pequeno passo a mais neste novo olhar que está surgindo da área, abordando um assunto ainda incipiente, mas com a vantagem de termos acesso diretamente às pessoas que estiveram presentes e contribuíram para o momento atual da Etnomusicologia Brasileira.

4. Referências bibliográficas

MAIA, L. O. Relatório da primeira etapa. *Art, Revista da Escola de Música da Universidade Federal da Bahia*, n. 19, p. 173-183, ago. 1992.

RAUTMANN, R. O campo acadêmico da etnomusicologia no Brasil: de 1971 a 1990. Dissertação (Mestrado), Setor de Artes, Comunicação e Design da Universidade Federal do Paraná, 2019.

RIBEIRO, H. L. Entrevista com Manuel Veiga. *Música e Cultura 1*, p. 1-16, 2006.

SETTI, K. Relatório da primeira etapa. *Art, Revista da Escola de Música da Universidade Federal da Bahia*, n. 19, p. 185-190, ago. 1992.

SETTI, K. V Jornada Nacional de Enomusicologia. *Art, Revista da Escola de Música da Universidade Federal da Bahia*, n. 23, p. 154-169, dez. 1995.

VEIGA, M. II Simpósio Brasileiro de Música. *Art, Revista da Escola de Música da Universidade Federal da Bahia,* n. 22, p. 7-17, ago. 1995.

WOLFF, M. Entrevista com Samuel Araújo. *In*: *Música e Cultura 2*, 2007, p. 1-9.

Profissão, artista(?): relatos sobre a prática musical enquanto trabalho a partir de interlocuções iniciais com um músico de Salvador

Rodrigo Heringer Costa
Universidade Federal da Bahia
rodrovas@gmail.com

Resumo: Ao artista idealizado no romantismo ocidental foi concedida autonomia para o exercício do ofício. A imputação de enorme relevância a características tidas como inatas e individualistas ao fazer musical minimiza a relevância concedida a fatores sociais e econômicos como suas condicionantes. No presente artigo discorro brevemente, a partir de interlocuções com um músico de Salvador, sobre o modo como o discurso colabora para reforçar tal compreensão e, consequentemente, a reproduzir desigualdades no campo, sendo esta a minha principal conclusão.

Palavras-chave: Música como trabalho. Músicos profissionais. Posição social do músico. Meio musical soteropolitano. Música e profissão.

Profession, artist(?): Reports on musical practice as labour based on a Salvador's musician experience

Abstract: The artist idealized in the period of Western Romanticism was granted autonomy to practice his craft. The imputation of enormous relevance to characteristics considered as innate and individualistic in music-making minimizes the relevance given to social and economic influences as its conditioning factors. With the experience of a musician from the city of Salvador, here I briefly discuss the way in which discourse contributes to reinforce such an understanding, and I conclude that a consequence is that it breeds inequalities in the field.

Keywords: Music as labour. Professional musicians. Social role of musician. Music environment in Salvador. Music and profession.

1. Introdução

Dois ideais identitários[1] que, não raro, se mostram antagônicos, assumem grande relevância no horizonte do musicista[2] e do músico contemporânexs. Ambas as referências se consolidam no período moderno[3], mas posiciona xs que a elxs se associam em um terreno de ambiguidades no qual o discurso aparece como um de seus principais indicadores. Ainda que tais tipos ideais não sejam suficientes para representar a complexidade de relações e identidades assumidas por tais atores[4] e às quais se submetem, serão muito úteis no presente trabalho para a compreensão de alguns dilemas relacionados ao trabalho musical, sobre os quais pretendo aqui me debruçar.

A musicista e o músico artista, associadx a um fazer autônomo, produz arte para contemplação. Vincula-se, também, valorativa e discursivamente, à ideia de uma produção desinteressada, cuja preocupação estética se configuraria como referência primária. Sua produção se direciona a um público especializado e restrito, colaborando para construir e renovar uma distinção de caráter elitista[5] (BOURDIEU, 1984). As obras

que produzem ou executam se organizam antes por seu valor estilístico que por seu valor utilitário. A produção autoexpressiva e autorreguladora das práticas simbólicas é um fator distintivo da modernidade (CANCLINI, 2013).

X profissional da música, por sua vez, eleva as necessidades materiais ao plano do discurso. Por depender do trabalho musical a sua sobrevivência, dialoga intimamente com uma produção de caráter utilitário. Adapta-se facilmente às exigências externas em relação à sua produção, aproximando desta o *status* de produto. Vincula-se a uma estética pragmática e funcionalista imposta por necessidades econômicas de diferentes procedências. Aproxima-se da indústria cultural e vale-se dela para obter ganhos materiais relevantes.

No *continuum* entre ambas as identidades, transitam a musicista e o músico contemporânexs, se identificando alternada ou concomitantemente com discursos e valores majoritariamente vinculados a cada uma delas. Tais vinculações são comumente tênues e passageiras, porém suficientes para expor as contradições dessa dupla identidade. Interessa particularmente à presente produção a maneira como tais contradições se manifestam simbólica e discursivamente e o modo como são utilizadas, conscientemente ou não, em favorecimento da perpetuação de situações de desigualdade e de poder nas relações profissionais estabelecidas por um de meus interlocutores em campo. Devido à impossibilidade de tratar de maneira aprofundada sobre todxs aquelxs que acompanhei durante a pesquisa até aqui, optei por eleger um deles, cuja trajetória ímpar e de grande interesse para os objetivos da pesquisa me chamou muita atenção desde o primeiro contato que estabelecemos. A ele, irei aqui me referir como Mário [6] e sobre sua participação na corrente pesquisa discorrerei de modo mais detalhado adiante.

Luciana Requião (2010) demonstra como as sucessivas transformações nas condições de trabalho de musicistas e músicos não foram capazes de emancipá-lxs da condição de exploração à qual se submeteram em diferentes momentos da história[7]. A autora argumenta, a partir de estudo realizado com profissionais da música na Lapa – região boêmia localizada na área central da cidade do Rio de Janeiro –, que historicamente "vem se constituindo uma grande demanda pela força de trabalho do músico, ao mesmo tempo em que se desenvolvem formas capitalistas de se apropriar de maneira eficiente dessa força de trabalho" (REQUIÃO, 2010, p. 224).

Tais constatações remetem a alguns questionamentos relevantes: o que faz um profissional cuja valorização simbólica se apresenta de maneira comumente singular

e positiva em nossa sociedade, confrontar, de um modo geral, uma desvalorização econômica tão evidente? Sendo a indústria do entretenimento uma que movimenta um dos maiores montantes de recursos no mundo ocidental atualmente (REQUIÃO; RODRIGUES, 2011), por que motivo estes não se distribuem de modo a favorecer xs profissionais da área de música, que se encontram, juntamente com outros atores, na ponta de sua cadeia produtiva? Seriam explanações de natureza estritamente econômica suficientes para a exposição do quadro? Qual o papel do discurso na reprodução de tais relações de poder e desigualdade?

A prática musical, como outras práticas artísticas, é simbolicamente incluída como valor de distinção em nossa sociedade, mas tal inclusão não pressupõe uma inclusão econômica equivalente de quem a promove. Valorizam-se os objetos de determinadas manifestações e, no limite, mistificam-se alguns de seus representantes e sua forma de atuação, mas, concomitantemente, esconde-se através desta valorização uma exclusão de natureza econômica à qual se submete a imensa maioria desses indivíduos [8]. Discursivamente, a subjetivação e mistificação da prática musical reproduz um hiato já existente entre o modo como musicistas e músicos são projetadxs na sociedade moderna e a apropriação da significação profissional de seu trabalho. A hipótese de que tal projeção reforce as condições de trabalho precárias com a qual x profissional da música é dispostx a dialogar, mostra-se, portanto, plausível.

O distanciamento que se estabelece entre x artista e x trabalhadora comum é reproduzido discursivamente no meio musical e também fora dele, como nos mostra a análise realizada por Schroeder (2004). A consideração dos méritos dx musicista/músico como frutos de habilidades inatas, vinculada à compreensão da artista na modernidade, acompanhada da recusa pela consideração do caráter acumulativo e laboral de seus êxitos promove um recorte, uma espécie de fotografia, através da qual todo um passado de construção de conhecimentos e habilidades é esquecido ou deixado em segundo plano por quem a ele se refere.

Para x musicista/músico, a associação de sua figura à de um indivíduo dotado de atributos naturais, inatos ou místicos, comumente percebida de maneira agradável. Isto porque, como bem observa José Alberto Salgado, existem vantagens e desvantagens em tais vinculações:

> O que se projeta de expectativa sobre ele/ela contém elementos contraditórios, cujo ordenamento vai variar de acordo com a ênfase dada em cada situação –

> e em termos simbólicos, essa variação resulta ora com vantagem, ora com prejuízo para o agente (SALGADO, 2005, p. 226).

O caráter ambíguo associado à situação das musicistas/músicos profissionais, cuja profissão "constitui-se de fazeres especializados, quase herméticos, assim como inclui aquelas representações de naturalidade (do dom inato, do talento)" (ibidem) ajuda a provocar muitas das reações favoráveis relacionadas às últimas. Como no conservatório de música descrito em etnografia de Henry Kingsburry (1988), a vida das musicistas/músicos contemporânexs, ao menos no que diz respeito ao diálogo destas com o ideal identitário dx artista, gira em torno da ideia do talento. Muitas vezes, portanto, torna-se para elxs mais interessante construir-se discursivamente e engajar-se em práticas que xs posicionem como seres dotados de habilidades inatas que enquanto indivíduos que muito trabalharam para adquiri-las. O discurso, portanto, é uma referência privilegiada através da qual tais comportamentos são percebidos e afirmados.

Se por um lado a associação de musicistas e músicos à posse de dotes e habilidades inerentes conduz a uma idealização dx artista e à elevação do grupo a um distinto patamar de reconhecimento simbólico, por outro ela frequentemente se presta à justificativa de um não reconhecimento profissional de tais indivíduos. São atribuídas às artes, como justificativa, características que não são essenciais ou particulares ao trabalho artístico, a exemplo do condicionamento de sua prática à posse de um talento inerente ou da própria ideia de amor ao ofício[9].

Entre narrativas diversas e frequentemente antagônicas se posiciona x musicista/músico na sociedade ocidental contemporânea. Em pesquisa em andamento[10], da qual o presente artigo seria conteúdo preliminar, me proponho a uma análise etnográfica[11] sobre engajamentos de musicistas /músicos com os discursos e significações que as posicionam enquanto artistas e/ou profissionais. Através de observação participante conduzida entre musicistas/músicos que se vinculam à prática de repertórios de características distintas na cidade de Salvador, busco analisar o modo como as contradições advindas da identificação com a figura dx artista e dx profissional da música são percebidas, vivenciadas e reproduzidas discursivamente por musicistas/músicos de diferentes áreas de atuação e por pessoas com as quais convivem em ambientes de trabalho, bem como as relações de poder e violência[12] engendradas pelo discurso diante de tais contradições.

2. Salvador: experiências preliminares em campo

Com pouca vivência no que tange às práticas musicais na cidade de Salvador à época de minhas primeiras experiências em campo, optei por não delimitar, a priori, os grupos os quais iria focar em minha pesquisa. Busquei fugir, na medida do possível, da arbitrariedade de uma predefinição afoita de meu *locus* de pesquisa[13], buscando que o campo me aproximasse de um recorte significativo às minhas inquietações, aspirações e hipótese.

Para que minha experiência inicial resultasse mais holística e, ao mesmo tempo, sensível às especificidades dentre a diversidade das práticas musicais na cidade, propus que os recortes de raça, gênero, classe, geração, orientação sexual norteassem o campo no que se refere ao perfil dxs musicistas e músicxs envolvidxs com a pesquisa. Por motivos já abordados, irei aqui me ater à análise da experiência de campo a partir de minha vivência com Mário.

Mário se autodeclara negro, tinha 26 anos quando foi por mim entrevistado formalmente[14], é solteiro, mas, em suas palavras, "convive com uma pessoa" e tem uma filha. Reside no bairro de Águas Claras, localizado na periferia de Salvador e durante o maior tempo de sua vida profissional exerceu a função de assistente de obra, na construção civil. Ao ficar desempregado, começou a exercer trabalhos eventuais na área de música após ser "descoberto" em uma casa de shows, durante evento que se aproximava de uma espécie de "show de calouros"[15]. Desde então, passou a se apresentar em bares e casas noturnas em formato de voz e violão, naqueles casos, e acompanhado de uma banda, nestes últimos.

Quando se apresenta em casas noturnas acompanhado de um grupo de músicos, estes são convidados e dirigidos pela figura que o "descobriu" – Jaime, pianista e também integrante de sua banda. Em bares, fica responsável pelo canto, cujo acompanhamento ao violão é executado, via de regra, por Leo, frequente integrante de sua banda e quem conheceu por intermédio de Jaime. Em ambas as formações, o repertório é composto integralmente por composições de terceiros reinterpretadas à sua maneira e de seus colegas de trabalho.

A escolha do repertório é norteada por preferências e identificações individuais dos integrantes, mas também por razões outras, dentre elas, algumas vinculadas à resposta do público nas performances realizadas. Sabendo que agradando ao público terão maiores chances de serem novamente convidados a se apresentar nos locais

com os quais estabelecem vínculos profissionais, a escolha do repertório é moldada também pela expectativa dxs ouvintes em relação às apresentações. Tais expectativas são percebidas pela reação do público, mas também frequentemente por intervenções dxs proprietárixs dos locais onde se apresentam, que solicitam às musicistas/músicos que inclinem a escolha das composições de maneira tal a satisfazer o que percebem enquanto expectativa dxs ouvintes.

O poder de decisão sobre o repertório por parte do público e dxs proprietárixs dos estabelecimentos é exercido de diversas maneiras, assumindo frequentemente o caráter discursivo. Aqui, Mário e os músicos que o acompanham se aproximam da condição de profissionais, atendendo a uma demanda de consumo por parte do público para o qual se apresentam e de indivíduos para os quais prestam serviços. A produção artística entendida como atividade negociada entre diversas agentes é abordada na literatura e enfatizada, entre outras, por Howard Becker no livro *Art worlds* (1982).

Tal negociação ocorre, como foi possível perceber a partir da experiência de Mário e de outrxs musicistas/músicos com xs quais tive contato durante a pesquisa, de maneiras variadas. Ora se manifesta enquanto verbalização de preferência ou gosto, ora com certa dose de ameaça. Neste caso, situações de violência simbólica podem ser notadas a partir do comportamento e do discurso, por exemplo, de alguém do público que se recuse abertamente a permanecer ou a retornar futuramente a um local de apresentação por não se identificar com a música executada, ou dx proprietárix do bar que não se disponibilize a abrir mão de determinado repertório ou modo de execução, no intuito de agradá-lx ou a suas/seus clientes. A produção musical se afasta aqui de seu ideal individualista e inatista, assumindo um caráter negociado e socialmente subjugado, afastando suas/seus agentes de uma assimilação da condição puramente estética de sua prática.

Durante a pesquisa, houve casos dignos de nota, nos quais musicistas/músicos relataram situações em que foram coagidxs a acatar experiências de trabalho com as quais não concordavam (baixas remunerações, exposição desagradável da imagem, assédios etc.) sob a justificativa de que se não o fizessem jamais seriam "grandes". Essa atitude de projeção de um futuro de glórias como justificativa para frustrações, desapegos e violências presentes, é uma constante na realidade dxs musicistas/músicos com as quais me relacionei em campo. Tal realidade não é exclusiva da realidade dx profissional da música, mas é nela potencializada devido, entre outros motivos, à inserção daquelx em um mercado de características muito específicas no qual "o vencedor leva tudo"[16]. O que

distingue a organização deste mercado dos demais é que nele xs que se destacam concentram praticamente todo o recurso e poder disponível aos indivíduos envolvidos com aquele campo. Segundo Becker (1982, p. 52), nenhuma forma de arte possui recursos suficientes para atender a todxs que se preparam e empregam tempo e esforço no intuito de terem nela a sua principal fonte de rendimento econômico. Na área de música, exemplos dxs que se dedicam à empreitada com sucesso são antes a exceção que a regra. O autor pondera, por outro lado, que "se as artes fossem organizadas de maneira diferente – menos profissional, menos orientada para o estrelato, menos centralizada – tais recursos poderiam estar disponíveis"[17] (ibidem; tradução minha).

Foi possível acompanhar situações e ouvir relatos de experiências nas quais Mário teve o reconhecimento de seu trabalho musical minimizado por pessoas de seu círculo de convivência, incluindo aquelas vinculadas a seus respectivos ambientes de trabalho. Ele e Léo, ao negociarem uma apresentação que fariam em um bar localizado na Barra – bairro nobre da cidade de Salvador – foram solicitados pelo dono do estabelecimento que levassem o equipamento de trabalho e pagassem pela energia consumida durante a apresentação. Tal situação os fez indagar se outrxs funcionárixs, mesmo aquelxs exercendo funções socialmente menos prestigiadas que a dos músicos, seriam alvo de exigências semelhantes às que lhes foram feitas. A ideia, muito difundida e alvo de constantes reclamações de profissionais da música, de que a possibilidade de trabalho na área seria tratada como favor da parte de quem busca por tal mão de obra é umas das facetas da não assimilação da significação profissional do trabalho de musicistas/músicos. Mário, que diz não ter vontade de retornar ao trabalho na construção civil, mesmo sendo este mais rentável financeiramente (até aquele momento) e propiciando maior estabilidade, alega, por sua vez, que não encontrava tamanha dificuldade para se afirmar como profissional à época de sua antiga profissão. Schroeder (2004) afirma, no entanto, que tal incompreensão dx musicista/músico enquanto profissional é reforçada não só por pessoas alheias às práticas musicais, mas, também, pelxs próprixs agentes do campo.

3. Considerações finais

As descrições de situações de violência simbólica perpetuadas através do discurso acima são apenas algumas das quais pude observar durante minhas primeiras imersões em campo. Uma análise estritamente econômica da problemática abordada se mostraria limitada à compreensão dos pormenores e das ambiguidades perpetuadas

simbolicamente no campo, de estreita vinculação com a realidade profissional dxs interlocutorxs com as quais estou a dialogar durante a pesquisa, incluindo Mário. A análise do discurso e a compreensão do papel que este desempenha na manutenção de relações de poder e das desigualdades econômicas e sociais no ambiente profissional da música em Salvador mostram-se cruciais para o entendimento de diversos dilemas com os quais são postos a dialogar musicistas/músicos em situações de trabalho na cidade.

A incipiente experiência em campo até aqui na cidade de Salvador induz à percepção de diversas situações de violência de natureza simbólica às quais estão sujeitxs e reproduzem cotidianamente diversas musicistas/músicos no exercício da profissão. A não assimilação da condição profissional do trabalho musical exercido por Mário não se reproduz em relação ao trabalho, digamos, da garçonete ou do cozinheiro do bar onde toca. O trabalho destxs, ao contrário daquele, não é compreendido como um passatempo e não tem a sua validação profissional frequentemente questionada, ainda que, em outros aspectos, seja objeto de uma desvalorização social e econômica ainda maior.

A partir de minhas experiências de campo até aqui é possível perceber que a compreensão dos motivos pelos quais isto ocorre passa por uma compreensão de fatores simbólicos que distanciam a prática musical de uma atividade profissional e pela proposta de uma nova narrativa relacionada ao tema.

4. Referências bibliográficas

BECKER, H. S. *Art worlds*. Berkeley: University of California Press, 1982.

BOURDIEU, P. *Distinction*: a social critique of the judgement of taste. London: Routledge and Kegan Paul, 1984.

CANCLINI, N. G. *Culturas híbridas:* estrategias para entrar y salir de la modernidad. Buenos Aires: Paidós, 2013.

COSTA, R. H. Entre a arte e o ofício: notas preliminares sobre discurso, poder e violência simbólica nos meandros do fazer musical. *ANAIS.* XII Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura. Salvador, 2016.

FOUCAULT, M. *Microfísica do poder.* Rio de Janeiro: Graal, 1992.

GEERTZ, C. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

GOFFMAN, E. *A representação do eu na vida cotidiana.* Petrópolis: Vozes, 2004.

KINGSBURRY, H. *Music, talent and performance:* a conservatory cultural system. Philadelphia: Temple University, 1988.

LEVITT, S. D.; DUBNER, S. J. *Freakonomics*: o lado oculto e inesperado de tudo que nos afeta. Rio de Janeiro: Elsevier; Campus, 2005.

OLIVEIRA, K. L.; REBLIN, I. A.; SCHAPER, V. G.; GROSS, E.; WESTHELLE, V. (Orgs). *Religião, política, poder e cultura na América Latina.* São Leopoldo: Escola Superior de Teologia, 2012.

PINHEIRO, L. B. M. Negritude, apropriação cultural e a "crise conceitual" de identidades na modernidade. *ANAIS.* XXVIII Simpósio Nacional de História, Florianópolis, 2015.

REQUIÃO, L. "*Eis aí a Lapa...*": processos e relações de trabalho do músico nas casas de shows da Lapa. São Paulo: Annablume, 2010.

REQUIÃO, L.; RODRIGUES, J. Trabalho, economia e cultura no capitalismo: as novas relações de trabalho do músico no meio fonográfico. *Revista Educação Skepsis*, São Paulo, v. 1, n. 2, p. 321-396, jan./jul. 2011.

SALGADO, J. A. Construindo a profissão musical: uma etnografia entre estudantes universitários de Música. 289f. Tese (Doutorado em Música), Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2005.

SCHROEDER, S. C. N. O músico: desconstruindo mitos. *Revista da ABEM*, Porto Alegre, v. 10, p. 109-118, 2004.

SILVA, J. C. Perigosa relação: cavalheirismo e machismo através de um olhar sobre o romance de Laclos. *Sem Aspas*, Araraquara, v. 1, n. 1, p. 155-163, 2012.

WEBER, M. A objetividade do conhecimento nas ciências sociais. In: COHN, G. (Org.). FERNANDES, F. (Coord.). *Weber – Sociologia.* São Paulo: Ática, 1999. p. 79-127. [Coleção Grandes Cientistas Sociais, 13]

Notas

[1] O que aqui denomino ideal identitário possui correspondências no tipo ideal, conceito desenvolvido e trabalhado por Max Weber (1999). A opção pela nomenclatura alternativa deve-se ao fato de eu focar minha análise em identidades assumidas, perpetuadas e imputadas a indivíduos vinculados à prática musical.

[2] Busco, através da escrita, fugir dos sexismos que de modo tão acentuado marcam nossas regras gramaticais. Para contemplar a pluralidade de gêneros, além da reestruturação de frases para uma contemplação mais abrangente, frequentemente utilizarei a letra "x" substituindo outras que marcam indiscriminadamente uma associação com um gênero específico.

[3] Uma descrição detalhada sobre tais processos de consolidação mostra-se de extrema relevância, mas, se aqui tratada em minúcias, levaria à discussão a caminhos distantes dos quais pretendo focar no presente trabalho. Tais processos são abordados por Costa (2016).

[4] A análise de grupos sociais como constituídos por atores exercendo papéis específicos foi sugerida por Erving Goffman em *A representação do eu na vida cotidiana* (2004). Outros autores, entre eles Howard Becker, compartilharam de tal paradigma e ajudaram a constituir uma corrente da Sociologia e da Psicologia Social que ficou posteriormente conhecida como Interacionismo Simbólico.

[5] Para Pierre Bourdieu, as elites neste caso não são, necessariamente, compostas por detentores de capital econômico, sendo o que ele denomina capital cultural de extrema relevância para a sua apreensão como tal. A burguesia afirma seus valores no campo da arte legitimada e restringe seu acesso, buscando naturalizar seus privilégios através de distinções que transcendem o âmbito econômico.

[6] Por tratar em minha pesquisa de temas que permanecem tabus no meio musical e como nem sempre musicistas e músicos sentem-se confortáveis para discorrer a respeito, optei por me referir a minhas/meus interlocutorxs bem como às/aos demais aqui citadxs através de pseudônimos.

[7] Luciana Requião refere-se aqui à musicista e ao músico comuns, deixando de lado, para análise, a condição de pequenos grupos de profissionais que obtiveram grande êxito financeiro. Após a constatação estatística de que estes representavam a exceção à regra, Luciana direciona sua atenção à questão da democratização dos recursos.

[8] Fenômeno com características semelhantes, ainda que com outras muitas especificidades, ocorre atualmente também em relação à cultura negra (PINHEIRO, 2015), com algumas religiões não cristãs no mundo ocidental (OLIVEIRA et al., 2012), e com as mulheres e o feminino (SILVA, 2012).

[9] Muitas das reflexões a que pretendo me dedicar durante a presente pesquisa podem se estender a outras áreas do fazer artístico. Também podem se estender a outras áreas nas quais a ideia de "vocação", "dom" e "amor" são frequentemente associadas ao ofício, tais como as relacionadas às atividades esportivas e de docência. Por propor uma etnografia entre músicos e por não buscar como trabalho – que é qualitativo – generalizações de qualquer natureza, reduzo o meu escopo de reflexão à atuação da musicista e do músico nos contextos observados.

[10] Pesquisa vinculada ao programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Bahia (UFBA), inserida na linha de pesquisa de Etnomusicologia e conduzida com orientação de Angela Lühning.

[11] Sobre etnografia e observação participante ver, entre outros, Geertz (1978).

[12] Sobre violência simbólica e a abordagem do fenômeno da violência além de sua manifestação estritamente física, ver, entre outros, Foucault (1992).

[13] Por tal opção, agradeço a sugestão de minha orientadora Angela Lühning.

[14] A entrevista ocorreu em março de 2018.

[15] Programa de televisão de muito sucesso no Brasil que seguia um modelo já consagrado em rádios do país e se propunha a revelar ao grande público figuras ainda anônimas que se apresentavam para um júri de especialistas, responsável pela avaliação da performance.

[16] Steven Levitt e Stephen Dubner (2005) relatam como a distribuição da renda dentro de gangues era excessivamente direcionada às pessoas que se encontravam no topo de sua hierarquia interna, enquanto vendedoras de rua associadas a tais gangues recebiam quantias inferiores à de funcionárias em atividades legítimas e pouco qualificadas.

[17] "If the arts were organized differently – less professional, less star-oriented, less centralized – that support might be available".

Los aportes de la Etnomusicología en la Educación artística

Rosario Haddad
CSMMF-IIET
mrosariohaddad@gmail.com

Soledad Venegas
CSMMF-IIET
venegas.sole@gmail.com

Resumen: El presente trabajo tiene por objetivo presentar algunas reflexiones y proyectos que involucran la Etnomusicología con la Educación Artística/Musical en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina. En principio, presentaremos un breve panorama de la Etnomusicología en nuestro país, para luego adentrarnos en la carrera de Etnomusicología del Conservatorio Superior de Música Manuel de Falla (CSMMF) relatando algunas experiencias institucionales en contextos de praxis y enseñanza musical que permitieron reflexionar críticamente sobre las necesidades pedagógicas para la enseñanza de la música de acuerdo al contexto. Y por último, haremos referencia al proyecto que nos convoca desde el Instituto de Investigación en Etnomusicología (IIEt).
Palabras-clave: Etnomusicología argentina. Etnomusicología y educación. Música y contexto. Música y transformación social

The Contributions of Ethnomusicology In Artistic Education

Abstract: This paper aims to present some reflections and projects that involve ethnomusicology with Artistic/Musical Education in the Autonomous City of Buenos Aires, Argentina. In principle, we will present a brief overview of ethnomusicology in our country, and then expose the career of Ethnomusicology in the Superior Conservatory of Music "Manuel de Falla" (CSMMF) by recounting some institutional experiences in contexts of praxis and musical teaching that allowed us to reflect critically on pedagogical needs for the teaching of music according to the context. And finally, we will make reference to the project that convenes us from the Research Institute in Ethnomusicology (IIEt).

Keywords: Argentinian Ethnomusicology. Ethnomusicology and education. Music in context. Music and social transformation.

1. La Etnomusicología en Argentina

La Etnomusicología en Argentina constituye un vasto campo que ha desarrollado diversos métodos y ha abordado una variedad de objetos de estudio, desde sus precursores hasta la actualidad. El interés etnomusicológico en nuestro país a lo largo de la historia ha llevado a estudiar las músicas locales desde diversas ópticas acorde a los diferentes paradigmas epistemológicos que han atravesado a la disciplina. Sin lugar a dudas, la perspectiva universalista occidental ha sentado las bases de la Etnomusicología y por supuesto de la Musicología comparada, tanto es así que hoy es lenguaje común entre los especialistas tomar la sistemática organológica de Hornbostel y Sachs. Aquel afán por elaborar un sistema de clasificación que fuera aplicable a *todos* los instrumentos musicales que, al mismo tiempo, fue compatible con las ideas evolucionistas y

difusionistas que marcaron el pensamiento de finales del siglo XIX y principios del siglo XX, tuvo sus continuidades –aunque también rupturas– en nuestro país.

Los valiosos aportes musicológicos –aquellos grandes relevamientos e investigaciones de las músicas locales surgidas de la transcripción y del análisis musical – han colaborado en delinear una identidad nacional en consonancia con la implementación de determinadas políticas públicas, nos referimos a esas músicas que son "típicas", "tradicionales", "folklóricas" o "autóctonas". Actualmente, creemos que es necesario desarticular algunos esencialismos que llevan a reconocer algunas músicas como folklóricas y otras no, o bien a fijarlas a determinados territorios. En este sentido, resulta imperante reivindicar los conocimientos de las propias comunidades, sus festividades y prácticas musicales evitando la cristalización con una imagen exotizante de las culturas.

2. La carrera de etnomusicología, el Instituto de Investigación en Etnomusicología y las intersecciones con la Educación Musical

A continuación describimos la creación de la carrera de Etnomusicología como así también del Instituto de Investigación en Etnomusicología, de la Ciudad de Buenos Aires.

La orientación en Etnomusicología del Conservatorio Superior de Música "Manuel de Falla", perteneciente de la Dirección General de Enseñanza Artística (DGEART) del Ministerio de Cultura de la Ciudad de Buenos Aires, fue creada en 1988 bajo la modalidad de formación de técnico profesional. Posteriormente, se agregó el Profesorado Superior. Esta especificidad está orientada al estudio de las músicas en los contextos socioculturales históricos y contemporáneos que les dan sentido para lograr comprender las configuraciones ético-musicales y sus transformaciones en distintos espacio-tiempos. Se trata de una formación pluralista de profesionales de la música que se desempeñan en el terreno de la investigación, el fomento y la divulgación de las músicas locales de la Argentina y Latinoamérica. Esta carrera, única en el país, pretende brindar las herramientas conceptuales y metodológicas para conocer y comprender la diversidad musical de las culturas de la región, tanto en la interpretación como en la reflexión teórica. Es la reflexividad sobre las prácticas musicales dentro de los diversos ámbitos culturales en la ciudad de Buenos Aires y en el país lo que convierte a los

egresados en esta orientación en especialistas que se destacan por comprender la multiplicidad de voces que intervienen en la cultura.

En cuanto al Instituto de Investigación en Etnomusicología (IIEt), que también forma parte de la DGEART/MC-CABA, podemos decir que fue creado bajo el Decreto N°924 del 22 de junio de 2005, con el objetivo de constituirse como "un espacio dedicado a la investigación de carácter etnomusicológico en contextos socioculturales de América Latina y el Caribe", y "desarrollar una perspectiva de investigación regional" (Boletín Oficial n. 2223, expediente n. 13.856/0). Cabe mencionar que la constitución de esta institución se debe en gran parte a una donación de la etnomusicóloga argentina Isabel Aretz de libros y registros sonoros[1].

Desde el año 2015, a partir de una importante modificación de los planes de estudio de los Profesorados Superiores en Argentina, la carrera de Etnomusicología abrió espacios curriculares novedosos para la historia institucional. En particular, nos interesa mencionar el seminario de Etnomusicología y Educación. El enfoque del mismo pretende reflexionar críticamente sobre las necesidades pedagógicas para la enseñanza efectiva de las culturas musicales latinoamericanas en todos niveles y circunstancias, permitiendo articular contribuciones de la etnomusicología en la educación musical, ya sea en ámbitos formales y/o no formales[2]. De esta manera, indagamos sobre los aportes de la etnomusicología en la educación musical y nos detenemos en aspectos fundamentales como la inclusión de la diversidad cultural/musical en el aula. Por otra parte, consideramos que las experiencias musicales colectivas y comunitarias vinculadas con la educación popular (orquestas y coros infanto-juveniles, música en contextos de encierro, iniciativas musicales para personas con capacidades especiales, talleres de murga con chicxs en situación de calle, por mencionar algunos) han contribuido al desarrollo de la disciplina, por ende el cruce entre la etnomusicología y la educación musical implica, entre otros procesos, una construcción participativa entre educadores y educandos, investigadores e "investigados". Y por último, destacamos ciertas prácticas etnomusicológicas que incorporan en sus procedimientos un vínculo con las políticas públicas. En el plano de la educación musical surgen diferentes perspectivas en música cuyo diálogo implica una construcción participativa en pos de lograr ciertas transformaciones de los contextos sociales de desigualdad y/o violencias atravesadas por los grupos sociales.

Con el objetivo de ahondar en las vinculaciones de la Etnomusicología y la Educación presentaremos diferentes proyectos que articulan la enseñanza y la praxis

musical con la etnomusicología y la investigación, y que se encuentran en un estadío preliminar.

Nos interesa destacar dos experiencias musicales colectivas realizadas junto a docentes y estudiantes de la carrera de Etnomusicología. La primera en el Penal de Marcos Paz con jóvenes en contexto de encierro (2016) y la segunda en la Escuela Isauro Arancibia con jóvenes, niños y niñas en situación de calle (2017). Y decidimos agregar otra experiencia musical en el ámbito escolar junto a comunidades originarias en el norte de nuestro país realizado junto a niños, niñas y docentes criollos e indígenas. En dichos contextos pudimos establecer interesantes cruces disciplinares, entre la educación musical, la etnomusicología y la praxis musical que contribuyeron a discutir miradas eurocéntricas, fortaleciendo y favoreciendo la producción de conocimiento y saberes para el estudio de la música en la cultura desde otras perspectivas (Grebe, 1971; Aharonián, 2000; Nettl, 2010; Campbell, 2013). Además, nos posicionaron en múltiples roles: la práctica musical, la docencia y la investigación etnomusicológica. De esta forma, las propuestas de intervención musical oficiaron como participación colaborativa en los procesos de enseñanza-aprendizaje de la música, la interpretación-composición musical y la creación colectiva del hecho musical en sí mismo, experiencias institucionales en contextos de praxis y enseñanza musical.

A continuación relatamos las experiencias y agregamos algunas acciones vinculadas que contribuyen a la comprensión de las músicas desde otras perspectivas.

2.1 Diversidad musical en contextos de encierro

> "Me encuentro acá/ Privado de mi libertad/
> En esta celda fría/ Sin poder gritar"[3]

Durante el año 2016 se trabajó apoyando un taller de escritura/creación de canciones de jóvenes en contexto de encierro en el Penal de Marcos Paz, provincia de Buenos Aires. Las canciones compuestas por los jóvenes del penal fueron musicalizadas por estudiantes de la carrera de Etnomusicología y a su vez, se articuló el trabajo con otras cátedras (Producción Audiovisual y Ensamble de Percusión Latinoamericana). Se realizó la grabación de dos canciones en el auditorio de Centro Cultural de la Cooperación de la Ciudad de Buenos Aires.

Luis "el Chino" Sanjurjo, presidente de la cooperativa de trabajo En Los Bordes Andando (E.L.B.A.) que desarrolla estos talleres culturales en las cárceles

federales de mujeres y de jóvenes adultos, refiere a la experiencia de articulación que duró ocho meses con la carrera de Etnomusicología como muy enriquecedora. Subrayó el valor del proceso de investigación que antecedió a la práctica musical en el taller en el penal porque habilitó la apertura a conocer variados instrumentos musicales y otros géneros musicales como el folklore o el reggae. También refirió a la importancia de experimentar musicalmente con otras herramientas musicales que enriquecieron el proceso de creación musical y consolidó una plataforma de trabajo:

> "Actualmente de los doce talleres que damos como cooperativa, entre los que se encuentran talleres de filosofía, escritura, cine, teatro, circo, yoga, hay tres talleres musicales y esto fue gracias al trabajo, al compromiso, a los más de los 10 encuentros que sostuvimos con aquel hermoso proyecto en articulación con la carrera de Etnomusicología" (Comunicación personal, 4 de abril de 2019).

Para la comunidad educativa de la carrera de Etnomusicología, esta experiencia significó un desafío a nivel institucional poder vincularnos con todo el mecanismo institucionalizado de control: atravesar la experiencia del ingreso cada día al penal, interactuar con tanto con el personal de la institución así como con los asistentes al taller, planificar a nivel pedagógico nuestras intervenciones y finalmente, ¡hacer música!

2.2 Sonidos que transforman escuelas

a) "El Isauro"

Desde el año 2017 se trabajó en la "Escuela Isauro Arancibia" apoyando el ensamble musical del Isauro, compuesto por jóvenes, niños y niñas de la institución. Antes de adentrarnos en la experiencia musical, resulta fundamental aclarar que "El Isauro" es una escuela de jornada extendida con niveles de inicial, primario y secundario, con un proyecto educativo integral que combina el arte, la comunicación y el trabajo, y recibe a chicos y chicas en su mayoría en situación de calle. "El Isauro", presenta un proyecto pedagógico que atiende a esta población, ajustando sus lineamientos de manera colectiva y participativa en conjunto con el equipo docente interdisciplinario (psicólogos, trabajadores sociales, maestros) que además de brindarles contención, cuidado, apoyo, les da la posibilidad de pensarse con un proyecto de vida y perspectiva de futuro (Haddad *et. al*, 2017). Durante el ciclo lectivo de 2017, cinco estudiantes del Conservatorio Superior de Música Manuel de Falla (cuatro de ellas de la carrera de Etnomusicología) participaron activamente de los talleres de música del Isauro. La práctica de ensamble, la

creación y composición de canciones, las dinámicas lúdicas y el aprendizaje de instrumentos fueron algunas de las propuestas musicales abordadas que nos permitieron reflexionar de qué manera podemos contribuir desde la música en general y desde la etnomusicología en particular, con un colectivo social con gran parte de sus derechos vulnerados. Aproximarnos a los modos de construcción colectiva de la música (y por ende del conocimiento) implicó tomar conciencia de la música como una oportunidad y una herramienta para la transformación sociocultural. De esta forma a partir de las propias historias que traían los niños, sus memorias sonoras e inquietudes se fueron creando las dinámicas de trabajo. Cada canción creada colectivamente como una obra conjunta (niños, niñas y jóvenes), con letra y música era motivo de reflexión grupal. En un trabajo previo se analizó la importancia de la reflexión, concientización de la realidad/su realidad y los modos de ver el mundo y su implicancia en el proceso creativo. Así, cada palabra propuesta por los chicos en cada canción implicó traer su propia sonoridad e historia: "*luchamos por la educación, levantamos la bandera*", etc. Debemos mencionar además, que a partir de dicha experiencia estudiantes de la carrera han elaborado de manera colectiva una producción escrita que presentaron en diferentes contextos académicos y de difusión. Asimismo y en el marco de la experiencia en el Isauro se realizó el 1º Festival de "Músicas que Forman y Transforman" también en el Centro Cultural de la Cooperación de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Esta experiencia iniciada en el año 2017, continúa con algunos estudiantes que siguen brindando apoyo al ensamble, motivados por un compromiso social y por lograr transformaciones socio-culturales y estructurales desde la música.

b) De la comunidad a la escuela

En el noroeste de la provincia del Chaco, Argentina, habitan numerosas comunidades originarias de la etnia denominada *qom*. Esta experiencia musical se inició en el año 2009 cuando un anciano músico explicó la dificultad para conseguir materiales y construir un instrumento musical propio de su patrimonio: el *nvique*[4]. Este instrumento monocorde por frotación, que antiguamente se hacía con una caja de resonancia de calabaza, a partir de la década de 1940 es reemplazada por latas rectangulares. Al escuchar a muchos adultos y ancianos de las comunidades reiterar frases como: "*hay una pérdida de la cultura, de la música y de la lengua nativa en las nuevas generaciones*" se inició una colecta de latas rectangulares. Estas latas serían la materia prima para realizar talleres de construcción de *nviques* en las escuelas del Chaco, en las localidades donde

asisten en su mayoría niños y niñas qom. Entre los años 2013, 2014 y 2105 se realizaron talleres musicales con un equipo interdisciplinario abordado desde la etnomusicología, la producción audiovisual y los saberes musicales propios de las comunidades. Participamos de manera colaborativa docentes criollos e indígenas, auxiliares docentes, directivos, niños, niñas y ancianos músicos qom. Una de las experiencias más representativas fue el taller: "*Nam Amapolecpi*" (Las Chauchitas en idioma qom) en la escuela primaria EEPP n. 1018 en Fortín Lavalle, Chaco. Durante el proceso del armado de instrumentos observamos una reapropiación creativa del nvique por parte de niños y niñas que de alguna manera puso en duda aquellas frases respecto a la "*pérdida de la cultura*" por parte de estas generaciones, a su vez se resignificó el contexto de uso y las edades de los intérpretes, recordemos que el *nvique* antiguamente lo interpretaba los hombres como atracción y seducción. A su vez, el taller implicó llevar los conocimientos ancestrales de las comunidades al ámbito escolar. Si bien se contempla dentro de la Educación Intercultural Bilingüe los saberes propios de las comunidades muchas veces se resulta difícil la puesta en práctica de estos contenidos. Esta experiencia se articuló, además con dos programas del entonces Ministerio de Cultura de la Nación durante los años 2013 y 2014, hecho que nos ayuda a reflexionar sobre la importancia que tienen las políticas públicas y la presencia del Estado en iniciativas culturales, educativas y sociales.

2.3 Otras experiencias vinculadas

El haber transitado este breve recorrido que nos planteamos a la hora de experimentar modos de transformación social a través de la música a nivel institucional nos condujo a relacionarnos con espacios académicos afines y con otras iniciativas que se relacionaron en mayor o menor medidas con las nuestras. En este trabajo queremos resaltar dos acontecimientos que fueron sustanciales para seguir investigando en esta dimensión.

a) Cooperativismo del Sur

El Departamento de Artes Musicales de la Universidad Nacional de las Artes (Damus/UNA) realizó en 2017 y 2018 una experiencia en la cual se pretendió promover los valores del cooperativismo y a partir de la práctica musical, conocer y experimentar los modos del trabajo asociativo desde el ámbito educativo. La intención del Damus/UNA fue integrar una red conformada por actores de la universidad, escuelas primarias,

escuelas medias y cooperativas del sur de la Ciudad de Buenos Aires que tuviera precisamente como misión la promoción, difusión de los valores y las herramientas del cooperativismo a partir del dictado de talleres y la producción cooperativa de contenidos culturales. La propulsora y coordinadora de este proyecto, la Lic. Victoria Gandini, responsable de las vinculaciones territoriales de dicha institución, nos solicitó la posibilidad de integrar una mirada etnomusicológica a este proyecto que permitiera justificar desde otros puntos de vista estas interacciones previstas entre esta diversidad de actores y espacios en la que la música constituía un eslabón clave[5]. Por nuestra parte advertimos que nos teníamos una vacancia importante en este terreno. Fue ese uno de los impulsos para advertir sobre la necesidad de elaborar contenidos pedagógicos, técnicos, artísticos, curriculares y comunicacionales que permitieran articular los universos de la música, la institución educativa y los valores del asociativismo.

b) Jornadas de la música "Música y transformaciones socioculturales"

En el marco del trigésimo aniversario de la Carrera de Etnomusicología en Argentina, durante el ciclo lectivo 2018 se realizaron diferentes celebraciones mensuales: conciertos, jornadas de reflexión, muestra audiovisual, luthería, clases abiertas, entre otras actividades. Una de las jornadas reunió diferentes experiencias sobre "Música y transformaciones socioculturales", allí, docentes, estudiantes de diversas carreras y público en general pudieron debatir y reflexionar de manera colectiva junto a los expositores.

En síntesis podemos decir que en las experiencias musicales mencionadas se priorizó el conocimiento producido "con" y/o "para" las comunidades, como resultado de un diálogo y colaboración como ejes fundamentales en la investigación y praxis musical. Asimismo, destacamos que las investigaciones colaborativas se destacan por la permanencia en el campo y el desarrollo de la escucha de las demandas de la gente como aprendizaje del diálogo con las comunidades.

2.4 El Instituto de Investigación en Etnomusicología y la confluencia de proyectos

En lo que respecta al Instituto de Investigación en Etnomusicología, este año iniciamos un proyecto que apunta a indagar en los aportes que puede brindar la Etnomusicología a la investigación artística y, en función de nuestra experiencia como docentes e investigadoras del CSMMF y del IIEt, buscamos la articulación de ambos

espacios. En lo que respecta al plano de la educación musical, creemos que es imperioso propiciar la creación de materiales didácticos que den cuenta de las músicas del presente musical argentino y que faciliten su enseñanza y divulgación. Por esto, la elaboración de un cuadernillo con canciones incluyendo aquellas que tengan letras en idiomas originarios y traducciones al castellano, instrumentos, contextos de usos y toques, etc, resultará de gran aporte para trabajar en el aula temas como la diversidad musical y la interculturalidad en función las necesidades pedagógicas del nivel primario. Si bien se menciona la importancia de trabajar la "diversidad cultural" (Ley de Educación 26.206) creemos que los métodos, materiales didácticos y referencias a estas prácticas musicales muchas veces quedan referenciadas a territorios geográficos en un pasado remoto. Es por ello, que desde la etnomusicología es posible contribuir a pensar las culturas y las identidades como construcciones procesuales y por ende atravesadas por cambios que se manifiestan en las sonoridades del presente musical de los pueblos.

3. Algunas reflexiones finales

A lo largo del trabajo intentamos, en primer lugar, exponer un breve panorama de la Etnomusicología en nuestro país, para luego adentrarnos en las intersecciones entre la etnomusicología y la educación. Si bien hemos comenzado a transitar las fuertes vinculaciones que existen entre ambas disciplinas, consideramos que nuestras experiencias a nivel local se presentan en instancias preliminares respecto de otras en Latinoamérica.

Presentamos también el inicio de un proyecto de investigación en el Instituto de Investigación en Etnomusicología, cuyo objetivo además de acrecentar un relevamiento bibliográfico sobre la Etnomusicología en Argentina supone como etapa final la creación de materiales didácticos para el aula musical. En el análisis de las experiencias que describimos al comienzo sobre estas intersecciones entre Etnomusicología y Educación nos llevó a experimentar en variadas ocasiones la superposición de roles en nuestras tareas, esto es la práctica musical, la docencia y la investigación etnomusicológica. Sin dudas, esto nos lleva a plantear una mirada reflexiva de nuestras acciones en estos campos. En resumen, podríamos decir que nuestra labor tiene que ver con la articulación de los espacios de trabajo en tanto docentes e investigadoras del CSMMF y del IIEt y con un fuerte compromiso político con nuestra disciplina y sus proyecciones actualizadas al campo de la Educación Artística.

4. Bibliografía

AHARONIÁN, C. Músicas populares y educación en América Latina. Actas III Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular, 2000.

ARAUJO, S. et al. Música y políticas públicas para la juventud: por una nueva concepción de investigación en música. XVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música, 2006.

CAMPBELL, P. Etnomusicología y educación musical: punto de encuentro entre música, educación y cultura. *Revista Internacional de Educación Musical*, n. 1, 2013.

CORTI, B.; VENEGAS, S.; BALCÁZAR, C. El archivo sonoro del Instituto de Investigación en Etnomusicología (IIEt). Políticas de archivo y patrimonio inmaterial en tiempos de redefinición de los derechos culturales (En prensa), 2018.

GANDINI, V. et al. *La música, ¿para qué?* Música, universidad y transformación social. Buenos Aires: Editorial Damus/UNA, 2019.

GREBE, M. E. Proyecciones de la etnomusicología latinoamericana en la educación musical y creación artística. Congresos Conjuntos del International Folk Music Council, Tercera Conferencia Interamericana de Etnomusicología y CIDEM en Kingston, Jamaica, 1971.

HADDAD, R.; LÓPEZ, C.; ROJAS, S.; GONZÁLEZ, N. Práctica musical colectiva en el Centro Educativo Isauro Arancibia. *Novedades Educativas*. Ed. Noveduc, 2017.

HADDAD, R. Programa "Etnomusicología y Educación". Carrera de Etnomusicología, CSMMF, 2018.

NETTL, B. Music education and ethnomusicology: a usually harmonious relationship. MinAd: Israel Studies in Musicology, 2010.

Notas

[1] "El archivo sonoro del Instituto de Investigación en Etnomusicología (IIEt): Políticas de archivo y patrimonio inmaterial en tiempos de redefinición de los derechos culturales" Corti, Venegas, Balcázar, en prensa).

[2] Desde su creación (2015) hasta la actualidad la Prof. Rosario Haddad viene desarrollando esta orientación temática.

[3] Canción compuesta por un joven del penal en el año 2016.

[4] Desde entonces y hasta la actualidad la prof. Rosario Haddad trabaja junto a las comunidades en diferentes proyectos que involucran la etnomusicología, la educación y los procesos identitarios, temas que ha desarrollado en su tesis de Maestría en Antropología Social, Facultad de Filosofía y Letras (2018).

[5] Recientemente ha publicado el libro: *La música, ¿para qué? Música, universidad y transformación social* editado por la Editorial del Departamento de Artes Musicales de la Universidad Nacional de las Artes y que representa el fruto de numerosos proyectos y años de trabajo colectivo.

A Lambada da Baleia de Mestre Vieira – um fato social como inspiração musical

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

Sonia Chada
Universidade Federal do Pará
sonchada@gmail.com

Resumo: Lambada da Baleia, de Mestre Vieira, é composta a partir de contextos locais particulares e ações modernizadoras na Amazônia Brasileira dos anos de 1960 e 1970. A análise fundamenta-se no proposto por Blacking, Mauss, Seeger e Béhague. A etnografia possibilitou compreender os processos geradores da composição integrante do LP Lambadas das Quebradas Vol. 1. Hoje, conhecida como Guitarrada, gênero musical desenvolvido a partir dos anos de 2000, demarca nova perspectiva para a prática da guitarra elétrica na Amazônia.

Palavras-chave: Guitarrada. Lambada da Baleia. Mestre Vieira. Prática musical paraense. Criação musical.

Lambada da Baleia by Mestre Vieira: A social fact as musical inspiration

Abstract: Lambada da Baleia, by Mestre Vieira, is composed of particular local contexts and modernizing actions in the Brazilian Amazon of the 1960s and 1970s. The analysis is based on the one proposed by Blacking, Mauss, Seeger and Béhague. The ethnography allowed the understanding of the processes that generated the integral composition of LP Lambadas das Quebradas Vol. 1. Today, known as Guitarrada, musical genre developed from the years of 2000, demarcates new perspective for the practice of electric guitar in the Amazon.

Keywords: Guitarrada. Lambada da Baleia. Mestre Vieira. Paraense musical practice. Musical creation.

1. Introdução

O gênero musical Lambada se desenvolve inicialmente no Estado do Pará a partir dos anos de 1970. Fortemente ligado à obra de Mestre Vieira, não há como separar o compositor do gênero musical, diante dos contextos nos quais repousam a sua origem.

Nascido na cidade de Barcarena-Pará, em 29 de outubro de 1934, Joaquim de Lima Vieira desenvolveu sua musicalidade ainda criança, ao aprender a tocar banjo, de forma autodidata, aos cinco anos de idade. Aos 14, venceu um concurso realizado pela Rádio Rauland do Pará, tocando choro ao bandolim. Ribeirinho, sempre envolvido com a Igreja católica de sua cidade e com festividades locais, Vieira acompanha as transformações de sua região ao longo das décadas seguintes. Sobre a grande interferência

da música afro-latino-caribenha e de contextos locais comuns aos ambientes periféricos de Belém e região, Mesquita (2009, 147-148) diz:

> O músico paraense conhecido como Mestre Vieira inicia sua trajetória musical no período de formação da música popular paraense, no contexto de modernidade da região amazônica nas décadas de 50 e 60. Sua musicalidade transpassa vertentes e fontes musicais variadas desembocando em criações instigantes que ainda não se tornaram centro de uma reflexão séria e aprofundada. Influenciado pela música *afro-latino-caribenha*, pelo choro e pela jovem guarda, notabiliza-se pelo criativo resultado artístico que consegue dar a esta fusão.

Nessa perspectiva de interferências culturais, apropriações e desenvolvimento de novos gêneros musicais na Amazônia, as formas híbridas (CANCLINI, 2015) ganham destaque a partir do final da Segunda Guerra Mundial (1939-1945), com a abertura fronteiriça entre países latinos, como o Brasil, e os Estados Unidos da América (EUA), o que possibilitou um melhor intercâmbio econômico e exportações de novas tecnologias.

No ano de 1978, Mestre Vieira e Seu Conjunto lança o emblemático LP Lambadas das Quebradas Vol. 1, pela então renomada gravadora Continental, disco que demarca as origens do gênero musical Lambada no Estado do Pará. Contendo apenas composições autorais, o LP é responsável pela ascensão de Mestre Vieira ao cenário musical paraense e, posteriormente, do Brasil e do mundo. Destaca-se ainda que

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

Com uma discografia de aproximadamente 13 discos – alguns lançados com seu conjunto Os Dinâmicos, outros em sua carreira solo – a lambada de Mestre Vieira sofre algumas interferências do mercado fonográfico dos anos de 1980, sendo suprimida a partir da ascensão de artistas como Beto Barbosa e banda Kaoma ao longo dos anos de 1990. No início dos anos de 2000, a lambada – nos moldes instaurados por Mestre Vieira – surge com nova nomenclatura para determinar o gênero musical. Agora como Guitarrada, aquece as pesquisas acadêmicas ao longo dessa década. Destaque para "Guitarrada – um gênero do Pará", trabalho de conclusão de curso defendido por Pio Lobato, no ano de 2001. Como desdobramento desse trabalho, Pio Lobato, junto com Kelci Albuquerque, produz o projeto "Mestres das Guitarradas", a partir do ano de 2003, reunindo Mestre Vieira, Aldo Sena e Mestre Curica, três expoentes do gênero musical.

Mestre Vieira ganhou várias premiações e homenagens ao longo de sua carreira musical e faleceu no dia 2 de fevereiro de 2018, deixando imensurável legado para a Música Popular Paraense (MPP) e como Mestre da Cultura no Brasil.

2. Conceitos e contextos – etnomusicologia em diálogo

O fazer musical, diante das premissas da etnomusicologia, possui significação que transcende as análises propriamente musicais, não se limitando à música pela música, mas sim, a música como som humanamente organizado (BLACKING, 2007). Esse fazer é um tipo de ação que conecta o indivíduo ao meio social do qual ele é parte integrante.

Considerando a música como um elemento que compõe qualquer ambiente social, destacamos que:

> [...] não é apenas reflexiva, mas também gerativa, tanto como sistema cultural quanto capacidade humana. Uma importante tarefa da musicologia é descobrir como as pessoas produzem sentido da "música", numa variedades de situações sociais e em diferentes contextos culturais, distinguindo entre as capacidades humanas inatas utilizadas pelos indivíduos nesse processo e as convenções sociais que guiam suas ações (BLACKING, 2007, p. 201).

Entendemos que a prática musical de uma sociedade faz sentido diante de situações e contextos culturais particulares, nos quais as faculdades e ações de um indivíduo são geradas e geradoras de sentidos. Nesta direção:

> A composição parece ser claramente o produto do indivíduo ou de um grupo de indivíduos e não parece ser radicalmente diferente entre povos letrados ou não letrados, com a exceção da questão da escrita. Toda composição é consciente no sentido mais amplo da palavra quando é vista do ponto de vista analítico. Os compositores podem ser indivíduos casuais, especialistas ou ainda grupos de pessoas, e suas composições devem ser aceitas para o grupo social em geral (MERRIAM apud BÉHAGUE, 1992, p. 5-6).

Considerando o compositor, a composição musical e sua performance como ações nas quais, segundo Seeger (2008, p. 238), "todas elas envolvem músicos, um contexto no qual eles executam suas música e uma audiência", podemos dizer que Mestre Vieira desenvolve-se enquanto artista, músico e compositor diante de contextos particulares e outras ações mais amplas. Sua forma de compor nos remete a um tipo de mistura musical comum na região amazônica a partir dos anos de 1970. Neste ambiente nasce a Lambada.

O LP Lambadas das Quebradas Vol.1 traria em seu repertório composições autorais que dariam à guitarra elétrica protagonismo inédito, mas não exclusivo, para os moldes estéticos da época. A voz também se destaca trazendo letras que se entrelaçam

em meio às bases e solos de guitarra, delineando ritmos dançantes marcados pela fusão entre gêneros musicais locais e de outros centros culturais.

Sobre a gravadora responsável pela produção deste LP, Mestre Vieira relata que: "Quando eu gravei na Continental, a Continental era famosa nesse tempo [...] aí eu fui e gravei o primeiro disco, foi Lambadas das Quebradas"[1].

Lambadas das Quebradas Vol. 1 é considerado um dos mais importantes discos da história da música popular moderna no Pará, além de demarcar o primeiro do gênero musical lambada, ou como é conhecida nos dias de hoje – guitarrada. Revela o início do percurso musical de Mestre Vieira, a introdução da guitarra elétrica em suas músicas e as particularidades de sua forma de compor presentes ao longo de toda a sua carreira.

3. Lambada da Baleia – fato social como fonte de inspiração musical

Mauss (2003), para definir um fato social total, antecipa o social como a própria realidade do indivíduo, suas particularidades em constante diálogo com as relações do meio coletivo. Destaca ainda que

> o social não é real senão integrado em sistema, e esse é um primeiro aspecto da noção de fato total: "Depois de terem inevitavelmente dividido e abstraído um pouco em excesso, os sociólogos devem buscar recompor o todo". Mas o fato total não consegue sê-lo por simples reintegração dos aspectos descontínuos – familiar, técnico, econômico, jurídico, religioso – sob qualquer um dos quais poderíamos ser tentados a apreendê-lo exclusivamente. É preciso também que ele se encarne numa experiência individual, e isto sob dois pontos de vista diferentes: primeiro, numa história individual que permita "observar o comportamento de seres totais, e não divididos em faculdades"; a seguir, naquilo que gostaríamos de chamar (reencontrando o sentido arcaico de um termo cuja aplicação ao caso presente é evidente) uma antropologia, isto é, um sistema de interpretação que explique simultaneamente os aspectos físico, fisiológico, psíquico e sociológico de todas as condutas: "O simples estudo desse fragmento de nossa vida que é nossa vida em sociedade não basta" (MAUSS, 2003, p. 23-24).

Para que o fato total ocorra, o meio social e suas dimensões e contextos devem estar alinhavadas com as experiências individuais. O indivíduo e sua história, seu trajeto antropológico e meio social em constante troca de matéria prima e transfigurações dialógicas.

Ampliando a contracapa da figura 1 podemos observar melhor os títulos das composições de Vieira. A faixa que inaugura o disco, Lambada da Baleia, traz o subtítulo Carimbó da Baleia, e é o centro de nossa atenção neste trabalho. Este subtítulo aponta para as misturas utilizadas por Vieira ao longo de toda a sua carreira artística:

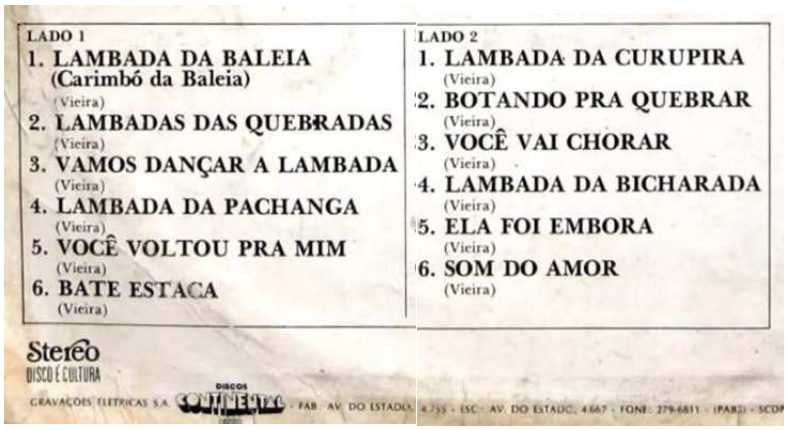


Figura 1: Detalhe da contracapa do LP Lambadas das Quebradas Vol. 1.

Fonte: Internet. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=E_KVrOW0StQ>. Acesso: 26/12/2018.

Lambada da Baleia conta uma história ocorrida em Barcarena, em meados dos anos de 1970. A música traz como enredo o fato de uma baleia ter adentrado os rios de água doce que cercavam a cidade de Barcarena. O mamífero havia sido visto na noite anterior pelo senhor Genaro Apollaro, imigrante italiano que comandou sua captura. A figura mostra a manchete de jornal no qual o fato foi relatado:



Figura 2: Notícia do jornal *O Liberal* de 4 de agosto de 1974.

Fonte: *O Liberal*. 1º Caderno. Disponível em: <http://liaapolaro.blogspot.com/2016/05/a-grande-noticia-genaro-e-o-heroi-dos.html>. Acesso: 12/10/2018.

A edição do domingo, dia 4 de agosto de 1974, do 1° Caderno do Jornal *O Liberal*, revela fatos sociais ocorridos na cidade de Barcarena, gerador da inspiração para a composição que inauguraria os trabalhos de Mestre Vieira.

Dejacir Martins Magno[2], cantor do conjunto musical de Vieira, relata que Mestre Vieira compôs a música Lambada da Baleia logo após o fato ter ocorrido e que passaram a tocá-la nos shows realizados em Barcarena e cidades vizinhas:

> Olha! Sobre a baleia, nessa época eu já tava com o Vieira, mas eu tinha meu trabalho, como eu te falei, eu trabalhava no serviço de abastecimento de água, né? E quando ocorreu esse fato, eu era, nesse tempo, eu era operador de bomba [...]. Era uma, aproximadamente umas nove horas da manhã, espalhou o boato, cidade do interior todo mundo vai sabendo das coisas logo, né? Que tinha aparecido uma baleia e que essa baleia tava vindo aqui pra cidade, para frente, lá pro... Porto lá, né? Aí, eu larguei o serviço nesse dia pra poder ver e participar. Eu vivenciei, presenciei, presenciei, vivenciei e cantei e sei contar a história, até dentro daquilo que eu vi, sabe? Foi interessante aquilo. Essa, essa baleia, ela tinha aproximadamente uns seis a oito mil quilos, era grande! E o Vieira, justamente fez a letra da música em cima do que aconteceu. Ali, o que ele tá contando foi verdade, ele aproveitava os fatos pra fazer as letras e eu cantava né? Do jeito que foi eu cantava.

Os relatos demonstram a ligação que Vieira estabelecia com seu meio, seu lugar, atento ao cotidiano e aos fatos sociais que serviam de inspiração para suas composições. Dejacir diz ainda que todo mundo queria ouvir a canção, pois se tratava de um fato verídico acontecido na cidade. A seguir a letra da música Lambada da Baleia:

Lambada da Baleia

Eu vou, eu vou com minha turma esperar na areia
Eu vou, eu vou com minha turma esperar na areia
Vamos todo mundo ver a chegada da baleia
Vamos todo mundo ver a chegada da baleia
Em Barcarena foi um grande feriado, tudo pra ver essa baleia falada
Foi tanta gente pra pegar ela no mar, mas pra fora ela em terra um trator veio arrastar
Eu vou, eu vou com minha turma esperar na areia
Eu vou, eu vou com minha turma esperar na areia
Vamos todo mundo ver a chegada da baleia
Vamos todo mundo ver a chegada da baleia
Tanta canoa, tanto barco e avião, tanto fotógrafo da rádio e televisão
Vi tanta carne espalhada pelo chão, todos que saiam de lá com seu pedacinho na mão
Eu vou, eu vou com minha turma esperar na areia
Eu vou, eu vou com minha turma esperar na areia
Vamos todo mundo ver a chegada da baleia
Vamos todo mundo ver a chegada da baleia

Em meio à letra que conta o curioso caso da baleia de Barcarena, Vieira realiza acompanhamentos melódicos instigantes com a guitarra elétrica durante toda a execução musical.

Considerando o fazer musical uma ação humana que está intimamente relacionado a processos individuais e coletivos, vale destacar que, para Béhague (1992), qualquer que seja o resultado, devemos nos esforçar em considerar a criação musical como um *fato social total*, e que:

> A obra musical só adquire sentido total no contexto de suas execuções. Portanto, a etnografia da execução musical deve representar a fonte primária de estudo do processo de criação. A obra musical não é nem uma partitura, um manuscrito ou uma transcrição. Ela só existe em relação à percepção dos receptores. Daí a importância de uma abordagem analítica que tenha como foco principal o contexto da execução e os processos cognitivos do ouvinte (BÉHAGUE, 1992, p. 7).

Nesta direção, considerando a obra em questão – Lambada da Baleia, como uma produção artística na qual um fato social revela-se como fonte inspiradora e diante de sua execução – performance e apreciação, adquire sentido diante dos contextos nos quais está inserida.

A improvisação é uma das características marcantes de uma guitarrada, desta forma, realizamos a transcrição do solo da obra para fins de análises musicais.

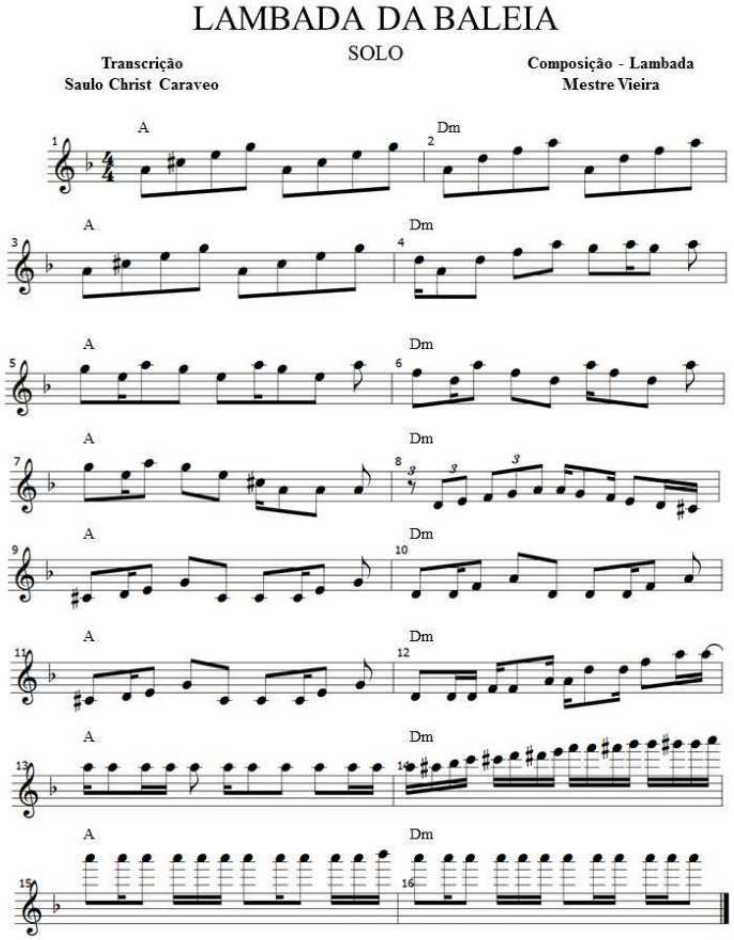


Figura 3: Transcrição do solo da obra Lambada da Baleia, de Mestre Vieira.

Fonte: Transcrição do autor.

O solo gravado por Vieira, aparentemente, segue a linha dos improvisos do choro, imersos nos arpejos sobre a base dos acordes. Isto fica evidente nos compassos 1, 2 e 3, onde as notas – lá, dó#, mi, lá – e – lá, ré, fá, lá – são executadas sobre os acordes de lá maior (A) e ré menor (Dm), respectivamente. O compasso 5 é muito importante para ratificar as funções harmônicas e intenções modais, pois surge na melodia a nota sol natural sobre o acorde de lá maior (A), o que o caracteriza como acorde dominante: A7 e intensão modal mixolídia já que os intervalos desta escala são: T – 2ªM – 3ªM – 4ªJ – 5ªJ – 6ªM – 7ªm – 8ªJ. No compasso 8 temos a escala de ré menor harmônica, tonalidade central da obra.

A figura 4 revela os arpejos de tríades executados sobre os acordes que sustentam a base harmônica da música: A – Dm.

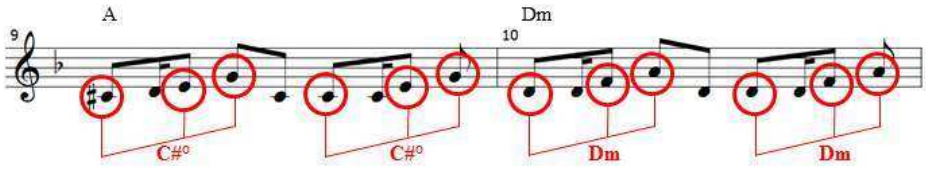


Figura 4: Compassos 9 e 10 do solo da obra Lambada da Baleia.

Fonte: transcrição do autor.

No compasso 9 destacamos um arpejo importante e por isso muito utilizado em muitos gênros musicais como o jazz, choro, carimbó, rock e guitarrada: o arpejo de uma tríade diminuta sobre o acorde de dominante. Neste caso temos as seguintes notas: dó# – mi – sol, tocadas sobre o acorde de lá maior (A). Na sequência o arpejo de ré menor – ré – fá – lá sobre o acorde de ré menor (Dm). No compasso quatorze temos uma subida cromática executada com a técnica de *slide* por Mestre Vieira, saindo da nota lá e oitavando acima e logo em seguida o solo se encerra.

4. Considerações finais

Antes chamada de lambada – com grande interferência da música afro-latino-caribenha e de gêneros musicais locais – a guitarrada se enraíza na cultura amazônica como um gênero musical particularmente paraense a partir de algumas transfigurações ocorridas ao longo do tempo, no qual a guitarra elétrica assume papel protagonizante em

sua execução. Verificamos através da obra de Mestre Vieira, um dos grandes expoentes desta prática musical, importante contribuição para o fomento cultural musical brasileiro.

Provavelmente, a música Lambada da Baleia, primeira faixa do LP Lambadas das Quebradas, Vol.1, demarca a primeira ou uma das primeiras composições de Mestre Vieira e nos revela que fatos cotidianos alimentavam as inspirações do compositor, presentes ao longo de toda a sua obra.

As análises nos permitiram verificar os contextos nos quais repousa a origem e o desenvolvimento da lambada no Pará e nos aproximar de aspectos do fazer musical de Mestre Vieira, vislumbrando sua forma de compor, de como pensar e executar sua música. Destaque para o discurso musical de Lambada da Baleia, no qual além das dificuldades técnicas de execução podemos verificar rico conteúdo teórico e rítmico.

Neste sentido, entendendo a composição musical como um processo cognitivo, reflexivo e gerativo, no qual a ação do meio social sobre o indivíduo edifica estruturas psicológicas conscientes e sitemas comunicacionais entre diversos contextos culturais, que interferem na forma do fazer, performar e compreender a música, podemos considerar o compositor como um indivíduo social total e sua composição um fato social total, como proposto por Mauss (2003) e Béhague (1992).

5. Referências bibliográficas

BÉHAGUE, G. Fundamento sócio-cultural da criação musical. *Revista da Escola de Música,* UFBA, 1992.

BLACKING, J. Música, cultura e experiência. Tradução de A.-K. de Moraes Schouten. *Cadernos de São Paulo*, São Paulo, n. 16, p. 201-218, 2007.

CANCLINI, N. G. *Culturas híbridas*: estratégias para entrar e sair da modernidade. Tradução de H. P. Cintrão e A. R. Lessa; tradução da introdução de G. Andrade. 4. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015.

MAUSS, M. *Sociologia e antropologia*. [Título original: *Sociologie et anthropologie.*] Tradução de P. Neves. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

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

SEEGER, A. *Cadernos de Campo* – Revista dos alunos de pós-graduação em Antropologia Social da USP [Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Departamento de Antropologia, Programa de Pós-Graduação em

Antropologia Social], v. 1, n. 1 [1991]. São Paulo: Departamento de Antropologia/FFLCH/USP, 2008.

Notas

[1] Todas as citações relativas a Mestre Vieira são referentes à entrevista realizada em 26/8/2017, na cidade de Barcarena.

[2] Todas as citações relativas a Dejacir Martins Magno são referentes à entrevista realizada em 30/5/2018, na cidade de Barcarena.

Seminário de Violão Milton Nunes: “culturas do violão” e memória na cidade de Campinas

Stephen Coffey Bolis
Universidade Estadual de Campinas
stephenbolis@gmail.com

Resumo: Este artigo é resultado parcial da pesquisa de doutorado do autor, no qual, por meio de relato da organização do Seminário de Violão Milton Nunes, propomos uma reflexão a respeito do “Musicar Local” ligado às tradições do violão. De igual modo, refletimos sobre conceitos como “culturas do violão”, “memória” e “tradições inventadas”, tendo como principal foco destacar a atuação do violonista, compositor e professor Milton Nunes na construção de um cenário violonístico local na cidade e região de Campinas-SP.

Palavras-chave: Milton Nunes. Musical local. Cultuas do violão.

Milton Nunes Guitar Seminar: memory and “guitar cultures” in Campinas

Abstract: This article is a partial result of the doctoral research of the author, where, through an account of the organization of the Guitar Seminar Milton Nunes, we propose a reflection on the “Local Musicking” linked to the traditions of the guitar. We also reflect on concepts such as “guitar cultures”, “memory” and “invented traditions”, with the main focus being on highlighting the work of the guitarist, composer and teacher Milton Nunes in the construction of a local guitar scene in the city and region of Campinas, SP.

Keywords: Milton Nunes. Local musiking. Guitar cultures.

1. Introdução

O Seminário de Violão Milton Nunes[1] surge como um desejo de realizar um movimento em torno do instrumento na cidade de Campinas. Por meio de atividades pedagógicas e atividades artísticas visou promover um ambiente de troca e convivência entre estudantes e músicos profissionais. Esse tipo de evento já acontece em torno no violão ao redor de todo o Brasil, assim como em outros países que cultivam tradições ligadas à performance e ao ensino do violão, portanto, algo que faz parte das “culturas do violão”.

Decidimos homenagear um músico local, o violonista e compositor Milton Nunes, e assim fortalecer o senso de movimento local. Além de promover uma divulgação da vida e obra do compositor, atrelamos ao seminário uma carga historiográfica de concertos, repertório, atividades artísticas e pedagógicas que aconteceram em torno do instrumento e da atuação de Milton Nunes na região; atrelamos, portanto, às “culturas do violão” e ao “musicar local”.

Ao longo deste artigo pretendemos discorrer sobre conceitos como "memória" (REILY, 2014), "tradições inventadas" (HOBSBAWM; RANGER, 1983, apud REILY, 2014), "localidade" (MASSEY, 1993), e "musicar local", bem como realizar um relato da organização do Seminário de Violão Milton Nunes, tendo como principal objetivo uma reflexão a respeito das "culturas do violão" locais – em especial aquela ligada à formação básica e técnica, ou seja, fora do ambiente acadêmico local – que retratam um cenário mais amplo de tradições da performance e do ensino do violão, portanto, dialogam com outras localidades. Sendo assim, destacamos que a figura de Milton Nunes teve grande importância para o desenvolvimento do cenário violonístico local.

2. *Guitar Cultures*[2] – "Culturas do Violão"

O universo que gira em torno do violão, conforme vemos nos textos em Bennett e Dawe (2001), não se delimita à performance ou ao ensino.

> O termo "culturas do violão", como usado aqui, refere-se aos luthiers, violonistas (guitarristas), e ao público que imbui a música de violão e o próprio instrumento com uma gama de valores e significados por meio dos quais ele assume o seu lugar como um ícone cultural (BENNETT; DAWE, 2001, p. 1)[3].

Em se tratando da sua trajetória no Brasil, observamos que o instrumento passa de símbolo de marginalidade a símbolo de identidade nacional (TABORDA, 2001). Isso acontece, entre outras razões históricas, por conta da sua capacidade mediadora entre as diferentes esferas sociais, tanto horizontalmente quanto verticalmente, segundo a pesquisadora Suzel Reily (2001, p. 170)[4]; nesse sentido, o violão assume um caráter híbrido:

> De uma maneira inigualável por qualquer outro instrumento, o violão se movia com relativa facilidade de uma esfera social para outra, de modo que mediava com frequência os processos de hibridização cultural do país.

A passagem de dois instrumentistas pelo Brasil fez com que o violão passasse a estabelecer um lugar em ambiente de concerto e de ensino formal. Trata-se do paraguaio Agustín Barrios e da espanhola Josefina Robledo. O primeiro teve um grande impacto devido à sua virtuosidade. A segunda, além de ter deixado fortes impressões como intérprete, mudou os rumos do ensino do violão no país, pois divulgou a metodologia do mestre, Francisco Tárrega, que é tida como uma das bases da escola moderna de violão. Pesquisadores como Naves (1998), Antunes (2002), Orosco (2001) e Pereira (2007) têm

destacado a importância dos dois violonistas para os movimentos violonísticos no Brasil, em especial nas cidades de São Paulo e Rio de Janeiro.

Percebemos que esse papel mediador do violão não está delimitado somente entre o eixo Rio-São Paulo, localidades mais pesquisadas no Brasil, mas também em diferentes regiões do país, em diferentes períodos históricos e com diferentes gêneros musicais. No nordeste, por exemplo, o violonista Antonio Madureira deixou uma rica obra para violão solo com fortes influências da cultura folclórica e nordestina (BOLIS, 2017).

Isto demonstra como o violão no Brasil é múltiplo e plural, e que há uma vasta cultura em torno do instrumento que se apropria e utiliza uma variedade de contextos musicais locais específicos, evidenciando mais uma vez o caráter híbrido do violão no Brasil (BENNETT; DAWE, 2001).

Observamos como a trajetória de Milton Nunes também tem influências da metodologia de Tárrega, porém está sujeita a especificidades da sua localidade. Nesse sentido, a seguir passaremos a refletir sobre as "culturas do violão" na cidade de Campinas, suas semelhanças e particularidades em relação ao movimento que acontecia em torno violão no mesmo período em nível nacional e transnacional.

3. Localidades – O violão em Campinas

A região de Campinas-SP tem se mostrado um solo fértil quando se trata do desenvolvimento do violão, fazendo uma conexão entre a capital e o interior paulista. Pela região passaram nomes que marcaram a história do violão brasileiro, como Agustín Barrios [1885-1944] (DELVIZIO, 2015); Armando Neves [1902-1976] (PICHERZKY, 2004); Paulinho Nogueira [1929-2003] (TAUBKIN, 2007); e o enigmático Antonio Jacomino (BARBIERI, 2014). Além de professores músicos de renome ligados ao ensino superior como Ulisses Rocha, Gilson Antunes e Fabio Scarduelli, bem como uma geração mais jovem de violonistas que passaram por suas instituições de ensino – como: Alessandro Penezzi, Victor Garbelotto e Bruno Madeira, entre outros – e hoje atuam como professores, pesquisadores, solistas e acompanhadores de caráter popular e concertistas. Nesse cenário, Milton Nunes se destaca como um dos mais importantes pedagogos de sua época.

Nascido em 1925, Milton Nunes iniciou seus estudos com Alfredo Scupinari[5]. Como intérprete, deixou registrado somente um disco – lançado em 1961 – que obteve grande relevância histórica por ser uma das primeiras gravações brasileiras dos *Cinco*

Prelúdios para Violão de Heitor Villa-Lobos, além de gravar obras de Isaías Sávio, Barroso Neto, A. Nogueira, Orlando Fagnani, Alfredo Scupinari e uma obra autoral intitulada *Prenda Minha*.

Conforme vemos em Godoi e Scarduelli (2011), visando à divulgação do instrumento e a ampliação do repertório, Nunes utilizava-se de um tripé baseado na pedagogia, composição e transcrição, influência direta da metodologia de Tárrega[6]. Dedicou-se à composição e à transcrição de peças para o instrumento, com ênfase em objetivos didáticos. Parte de sua obra foi publicada pelas editoras Ricordi, Ricordi Buenos Aires, Irmãos Vitale e Musicália.

Os autores destacam que há em seu catálogo 85 obras, sendo 31 composições originais e 54 transcrições. A presença de obras ainda em manuscritos, sem títulos e datas, reflete sua intensa atividade até o ano de sua morte em 2006. Ainda destacam que Nunes se espelha em Isaías Sávio. As semelhanças entre os dois violonistas se dá em diferentes níveis, contudo, o que mais sobressai é que Sávio oficializa o curso de violão no Brasil, culminando com a primeira cadeira de violão erudito do Conservatório Dramático Musical de São Paulo em 1947, fato que teve forte impacto do ensino formal do instrumento (OROSCO, 2001). Nunes, por sua vez, tem a função de estruturar o curso de violão no Conservatório Carlos Gomes, instituição de grande tradição na cidade de Campinas. Como professor, se preocupou em desenvolver um curso estruturado, promover encontros e recitais entre os alunos, além da fundação da "Sociedade Violonística Campineira". Por este motivo, Nunes se destaca como figura ímpar para o desenvolvimento do violão na região e cidade de Campinas.

Este panorama histórico e biográfico demonstra como a produção do compositor representa a convergência entre o local e o global nas "culturas do violão". Em um âmbito local, houve um movimento em torno do instrumento, onde a atuação de Milton Nunes promoveu uma mediação entre a "cultura do violão" local e regional, que por sua vez reflete uma mediação do regional com o nacional e do nacional com o transnacional.

Nesse sentido, observamos que o violão possui um caráter global por assumir um papel central em uma variedade de culturas ao redor do mundo, contudo, suas especificidades culturais são definidas no âmbito local. Fenômeno que corrobora e exemplifica o pensamento dos autores Bennett e Dawe (2001), que afirmam:

> O violão (guitarra) é em todo o sentido um fenômeno global […]. Como tal, é muito difícil fornecer relatos satisfatórios do apelo cultural do violão usando as contas de monocultura. Em vez disso, é importante ter uma noção do violão como um instrumento globalmente móvel cujas forma, texturas tonais e técnicas de execução associadas são o produto de sua apropriação e uso em uma variedade de contextos musicais localmente específicos (BENNETT; DAWE, 2001, p. 1)[7].

Sendo assim, podemos afirmar que os reflexos das "culturas do violão" na cidade de Campinas e, consequentemente, o seu musicar local podem exemplificar o conceito de localidade encontrado em Doreen Massey (1993), no qual, segundo consta no projeto Musicar Local:

> [...] a localidade, para Massey, tem espacialidade, sendo compreendida como uma área física real, mas argumenta que a especificidade das localidades não deriva do seu isolamento de outras localidades, mas das suas ligações com elas, tanto regionais, nacionais quanto transnacionais/globais. Para Massey o caráter de uma localidade é forjado através da forma como as conexões que nela convergem constituem a localidade (HIKIJI; REILY; TONI, 2019).

O movimento que ocorreu em torno do violão na cidade de Campinas não está isolado de outros movimentos, portanto, compreender a formação e a atuação musical de Milton Nunes é mais que obter somente um olhar biográfico do compositor, é compreender como múltiplas localidades e tradições violonísticas – "culturas do violão" – estão sintetizadas em sua trajetória como intérprete, compositor e professor de violão, forjando assim um caráter local.

4. Memória: Seminário de Violão Milton Nunes

Inicialmente, o Seminário de Violão Milton Nunes foi organizado com o intuito de dar continuidade ao movimento violonístico local. Contudo, ao analisar o evento a partir de alguns teóricos, percebemos que também houve uma preservação de memórias sociais, além de manter as convergências e as conexões entre as "culturas do violão" nesta localidade. Por finalidade de preservação histórica, segue um relato da programação.

A primeira edição do Seminário de Violão Milton Nunes, realizado em julho de 2017, contou com a participação dos seguintes violonistas: Dr. Fabio Scarduelli que deu um recital solo e uma masterclass; Dr. Gilson Antunes que deu um recital solo e uma masterclass, além de ministrar a palestra: *Andrés Segovia: Homenagem aos 30 anos da Morte;* Ms. Rafael Thomaz, que deu um recital solo e ministrou a palestra: *Princípios de arranjo para violão;* Helder Thomaz e Ricardo Henrique, que deram um recital em duo

de violões além de ministrarem as palestras: *Estratégias de estudo para a construção da performance musical em duo de violões* e *Estudos brasileiros para violão*, respectivamente.



Foto 1: Encerramento do I Seminário de Violão Milton Nunes em julho de 2017, com a presença de familiares, ex-alunos de Milton Nunes e participantes do seminário.

Já a segunda edição do seminário, realizado em setembro de 2018, contou com a participação de dois violonistas. Ms. Victor Polo, que deu um recital solo e masterclass, além de ministrar a oficina: *Levadas rítmicas para violão na música brasileira com Victor Polo;* e Dr. Bruno Madeira que deu um recital solo e masterclass.

Em ambas as edições, a abertura foi conduzida de forma a divulgar a vida e a obra de Milton Nunes. Sendo que em 2017 realizou-se uma pequena palestra, complementada por falas de familiares e ex-alunos ali presentes. Já em 2018, tivemos a presença do violonista Marcelo Faraone Rosenbergs, ex-aluno e professor auxiliar de Milton Nunes no Conservatório Carlos Gomes, que compartilhou suas experiências e impressões do violonista. Nesse sentido, há uma preservação de memórias sociais[8] coletivas e das "culturas do violão" local.



Foto 2: Alunos participantes do II Seminário de Violão Milton Nunes em setembro de 2018, interpretando um arranjo de Stephen Bolis para orquestra de violões da obra "Página Solta" de Milton Nunes. Prática frequentemente realizada pelo próprio Milton Nunes.

Reily (2014) destaca:

> Logo, é também para a memória que um grupo se volta quando quer se constituir enquanto grupo, questão realçada por Eric Hobsbawm e Terence Ranger (1983) na sua discussão antológica sobre "tradições inventadas", tradições estas que frequentemente procuram resgatar tradições passadas articuladas a realidades presentes. Muitos movimentos de revitalização de formas musicais passadas podem ser entendidas como tradições inventadas, na medida em que se institucionalizam em torno de festivais (LIVINGSTON, 1999, p.73), eventos estes que, via de regra, foram criados pelos revitalizadores para terem um contexto para suas performances (REILY, 2014, p. 13).

Portanto, o Seminário de Violão Milton Nune*s* tem características daquilo que os autores denominam de "tradições inventadas", optando por preservar "culturas do violão" específicas, que são articuladas entre o passado e a realidade presente.

5. Considerações finais

Segundo o projeto *O musicar local – novas trilhas para a etnomusicologia*, a ênfase dada à localidade "busca investigar como o musicar constrói a localidade e como é construído por ela". Diante disso, destacamos que a atuação de Milton Nunes na cidade de Campinas ajudou a construir o cenário violonístico local. Em outras palavras, o musicar de Milton Nunes – isto é, suas "culturas do violão" – cooperou com a construção de uma localidade – uma "cultura do violão" local – da mesma forma que, por meio do Seminário de Violão Milton Nunes, a localidade está sendo construída por ele, mediante a manutenção de uma memória social que mantém viva as tradições de ensino, de composição, de interpretação e de performance musical.

6. Referências bibliográficas

ANTUNES, G. U. Américo Jacomino "Canhoto" e o desenvolvimento da arte solística do violão em São Paulo. 164f. Dissertação (Mestrado em Música), USP, São Paulo, 2002.

BARBIERI, L. Entrevista feita com Gilson Antunes. A História do Violão em São Paulo – Primórdios parte 3 – Rádio MEC-RJ, 30/7/2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=cU4P1Dd8IF8>. Acesso: 22/8/2017.

BENNETT, A. e DAWE, K. *Guitar Cultures*. Oxford, New York: Berg, 2001.

BOLIS, S. C. O legado de Antonio Madureira para o violão brasileiro: sua obra para violão solo, interpretação sob a ótica da música nordestina e armorial. Dissertação (Mestrado), Universidade Estadual de Campinas, UNICAMP, 2017.

DAWE, K. Guitar ethnographies: performance, technology and material culture. *Ethnomusicology Forum*, v. 22, n. 1, p. 1-25, 2013.

DELVIZIO, C. *Agustín Barrios no país do sonho:* a incrível jornada de um violonista paraguaio pelo Brasil. Rio de Janeiro, 2015.

GODOI, G.; SCARDUELLI, F. A obra para violão de Milton Nunes: catalogação e considerações analíticas. *ANAIS*. V Simpósio Acadêmico de Violão da EMBAP, Curitiba, 2011.

HIKIJI, R. S. G.; REILY, S.; TONI, F. C. O Musicar Local: novas trilhas para a etnomusicologia. Projeto Temático (USP/UNICAMP), 2019.

MASSEY, D. Questions of Locality. *Geography*, v. 78, n. 2, p. 142-149, 1993.

NAVES, S. C. *O violão Azul*: Modernismo e música popular. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998.

OROSCO, M. T. S. O compositor Isaías Sávio e sua obra para violão. Dissertação (Mestrado), Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.

PEREIRA, F. M. C. O violão na sociedade carioca (1900-1930): técnicas, estéticas e ideologias. Dissertação (Mestrado), Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

PICHERZKY, P. Armando Neves – Choro no Violão Paulista. Dissertação (Mestrado), UNESP, 2004.

REILY, S. A. Hybridity and segregation in the Guitar Cultures of Brazil. In: BENNETT, A.; DAWE, K. (Orgs.). *Guitar Cultures*. Oxford, New York: Berg, 2001. p. 157-177.

REILY, S. A. A música e a prática da memória: uma abordagem etnomusicológica. *Revista da Associação Brasileira de Etnomusicologia*, v. 9 n. 1, 2014.

TABORDA, M. E. *Violão e Identidade Nacional:* Rio de Janeiro 1830/1930. Rio de Janeiro: UFRJ/ IFCS, 2004.

TAUBKIN, M. *Violões do Brasil*. 2. ed. rev. e ampl. São Paulo: Editora SESC São Paulo, 2007.

Notas

[1] Seminário que teve duas edições (2017 e 2018), idealizado e organizado pelo autor deste trabalho em parceria com a Escola de Artes Pró Música, localizada na cidade Campinas, interior do estado de São Paulo.

[2] Apesar de o termo "*guitar cultures"* ter um sentido amplo, que abrange diferentes tipos de instrumento como as guitarras elétricas, acústicas e suas variações, traduziremos o termo como "culturas do violão", por ser um texto que trata única e exclusivamente das tradições ligadas a esse instrumento.

[3] Tradução livre de "the term 'guitar culture', as it is used here, refers to the guitar makers, guitar players and audiences ho imbue guitar music and the instrument itself with a range of values and meanings through which it assumes its place as a cultural icone" (BENNETT; DAWE, 2001, p. 1).

[4] Para a autora, uma mediação entre o rural e o urbano, o regional com o nacional e o nacional com o internacional representa uma mediação horizontal. Já a mediação vertical é representada por um *link* da cultura popular com a alta cultura, assim como entre as classes sociais relacionadas a essas esferas.

[5] Segundo Orosco (2001), o paulistano Alfredo Scupinari foi aluno de Altilio Bernardini, violonista e professor autor de um dos primeiros métodos de violão no Brasil, intitulado *Lições Preparatórias – a nova técnica do violão baseada na escola de Tárrega.*

[6] O violonista, compositor e intérprete espanhol Francisco Tárrega foi um dos principais responsáveis pelo ressurgimento do violão no século XX. Por meio da elaboração de uma metodologia amplamente divulgada pelos seus discípulos, a escola de Tárrega é baseada no desenvolvimento técnico, na transcrição de obras e na composição de obras originais para o instrumento, ampliando assim o repertório.

[7] Tradução livre de "the guitar is in every respect a global phenomenon [...] As such, it is very difficult to provide satisfactory accounts of the guitar's culture appeal using monoculture accounts. Rather, it is important to gain a sense of the guitar as a globally mobile instrument whose form, tonal textures and associated playing techniques are the product of its appropriation and use in a variety of locally specific musical contexts" (BENNETT; DAWE, 2001, p. 1).

[8] Reily destaca que, para Connerton (1989, apud REILY, 2014, p. 9), a memória social 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.

Produções do Laboratório de Etnomusicologia da Universidade Federal do Pará

Tainá Maria Magalhães Façanha
Universidade Federal do Pará
tainafacanha@ufpa.br

Gilda Helena Gomes Maia
Universidade Federal do Pará
gildahma@hotmail.com

Resumo: Este artigo tem por principal objetivo descrever as ações e atividades de pesquisa realizadas no âmbito do Laboratório de Etnomusicologia da Universidade Federal do Pará (Labetno/UFPA), em Belém do Pará. Para tanto, foi realizado um levantamento documental e bibliográfico sobre as produções desenvolvidas pelo Labetno, de 2011 a 2019. Ressalta-se que, apesar da criação oficial do Laboratório ter sido em 2014, diversas produções anteriores, tais como dissertações e projetos de pesquisas, contribuíram para a sua consolidação como importante instância de produção de conhecimento musical e etnomusicológico na Amazônia.

Palavras-chave: Etnomusicologia. Labetno/UFPA. Pará. Laboratório.

Abstract: This article aims to describe the actions and research activities within the Ethnomusicology Laboratory at Federal University of Pará (Labetno/UFPA), in the city of Belém, Pará State – Brazil. A documentary and bibliographical survey was carried out on the products of Labetno, from 2011 to 2019. It should be noted that, even though the Laboratory was found in 2014, several previous productions, such as MA thesis and research projects, were be able to contribute to its consolidation as an important instance of musical and ethnomusicological knowledge production in the Amazon.
Keywords: Ethnomusicology. Labetno/UFPA. Pará. Laboratory.

1. Introdução

Ao refletir sobre as pesquisas realizadas no âmbito do Laboratório de Etnomusicologia, pensamos inicialmente em definições que caracterizariam o perfil de pesquisas realizadas nesse lugar e, por assim dizer, qual seria essa etnomusicologia paraense e, quiçá, Amazônica. Uma reflexão que carece de análise aprofundada no campo teórico para que se delineie um caminho embrionário para vislumbrar uma possível resposta ou caminhos possíveis.

Talvez ainda não se tenha uma resposta clara e objetiva "dessa" Etnomusicologia, mas alguns caminhos se mostram como viáveis para iniciar uma compreensão mais aprofundada sobre as práticas etnomusicológicas que são construídas dentro do Labetno/UFPA.

O Labetno/UFPA foi criado no ano de 2014, por iniciativa das professoras Dr.ª Sonia Chada (UFPA) e Prof.ª Dr.ª Líliam Barros Cohen (UFPA). Inicialmente, vinculado apenas à Faculdade de Música da UFPA, atualmente está vinculado também à

Escola de Música (EMUFPA) em parceria com Prof.ª Ma. Adriana Couceiro (EMFPA); ao Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGARTES) da UFPA; e uma parceria com a Universidade do Estado do Pará (UEPA).

Um dos caminhos de possíveis para compreender a natureza de onde as pessoas que desenvolvem pesquisa são e quais lugares elas ocupam, e, fundamentalmente, evocando um pensamento de Seeger (2008, p. 18), talvez muito mais importante hoje seja debater não o que é etnomusicologia, mas "a questão fundamental para mim é: o que é a música? Porque a resposta a esta questão vai determinar quais são os campos intelectuais importantes no estudo do fenômeno".

Assim, destaca-se aqui um dos principais entendimentos sobre música que tem fundamentado a construção das pesquisas no Labetno/UFPA. Consistindo na compreensão de Práticas Musicais, conceito desenvolvido por Sonia Chada, aonde afirma que esta é "um processo de significado social, capaz de gerar estruturas que vão além de seus aspectos meramente sonoros, embora estes também tenham um papel importante na sua constituição [...] A definição do que é música toma um caráter especialmente ideológico. A música será então um equilíbrio entre um "campo" de possibilidades dadas socialmente e uma ação individual, ou subjetiva (CHADA, 2007, p. 13).

Outro caminho possível para compreender estas características, tem se pautado no fazer etnomusicológico vinculado às discussões e análise das pesquisas que somam o escopo das produções e publicações difundidas por meio do laboratório, sendo estas em: eventos, periódicos, livros, banco de teses e dissertações e outras plataformas. Uma trilha que tem sido de extrema relevância dentro de reflexões conjuntas é a realização de eventos e as propostas que são discutidas por meio de tais realizações.

2. Grupos e Projetos de Pesquisas

O Labetno/UFPA congrega atualmente três grupos de pesquisa: o Grupo de Pesquisa Música e Identidade na Amazônia [1] (GPMIA) coordenado pela professora Líliam Barros, o Grupo de Estudos sobre Música no Pará[2] (GEMPA) coordenado pela professora Sonia Chada, ambos da UFPA, e, mais recentemente, o Grupo de Estudos Musicais da Amazônia (GEMAM[3]), da UEPA, coordenado pelo professor Paulo Murilo Guerreiro do Amaral (UEPA).

As pesquisas que o laboratório congrega atualmente são vinculadas aos grupos de pesquisas GEMPA e GPMIA, que desenvolvem atualmente os projetos de

pesquisa intitulados “Práticas Musicais no Pará” e “Música e Sociedade na Pan-Amazônia” de cada grupo de pesquisa respectivamente.

- *Práticas Musicais no Pará:*

O objetivo principal é investigar as práticas musicais existentes no Estado Pará, por meio de perspectivas etnomusicológicas. Elucidando outras questões relacionadas, por exemplo, em: como esse repertório musical é gerado? Como é transmitido o corpo de conhecimentos pertinentes a essa música? (Aqui poderão ser tratados conceitos como informalidade, autodidatismo e correlatos.)

- *Música e Sociedade na Pan-Amazônia:*

Este projeto fundamenta-se em bases epistêmicas que advenham de uma visão descolonizadora e aberta para novas epistemologias. Espera-se que este projeto possa colaborar com a construção e consolidação de redes de colaboração por meio de ações de apoio a realização de eventos, integração de acervos virtuais, estabelecimento de parcerias e agregação de pesquisas inter e transdisciplinares.

Além desses projetos, que se encontram vigentes, destaca-se a importância dos projetos já concluídos: “Práticas Musicais nos Bairros”, “Encontro de Saberes”, “Arqueologia Musical Amazônica”, “Memórias do Instituto Estadual Carlos Gomes” e “Memória Histórica do Instituto Estadual Carlos Gomes à época de sua reinauguração (1929-1985): estrutura e prática pedagógica”, “Arte em toda parte – temas transversais como colaboradores sociais”, “Música e Mito no Alto Rio Negro: criação e transformação da humanidade”.

3. Dissertações, Projetos de Teses e Pesquisas desenvolvidas no âmbito do Labetno/UFPA

As primeiras dissertações defendidas e publicadas no programa de pós-graduação em artes datam do ano de 2011, três anos antes da inauguração do Labetno UFPA. Contudo, é importante observar que as pesquisas desenvolvidas nesse período, sob orientação de duas das atuais coordenadoras e idealizadoras do laboratório, agregam material fundamental para compor o escopo de pesquisas desenvolvidas no campo da Etnomusicologia no Pará até os anos atuais.

Outro ponto que cabe breve esclarecimento, diz respeito aos projetos de teses que serão aqui mencionados. As primeiras teses vinculadas ao Labetno serão defendidas e publicadas apenas no ano de 2020, entretanto são importantes para vislumbrar as

produções que estão sendo desenvolvidas no campo Etnomusicológico no Estado, mesmo que por ciência apenas do título de tais pesquisas.

As dissertações e teses estão sempre vinculadas aos grupos de pesquisa que compõem o Labetno, especificamente ao GPMIA e GEMPA. Além disso, essas pesquisas que se localizam na Pós-graduação estão vinculadas intrinsecamente com a linha 2. Interfaces Epistêmicas em Artes do PPGArtes/UFPA.

Percebe-se, na sistematização do montante de dissertações e projetos de dissertações e teses, que há uma heterogeneidade de temáticas e que no contexto do Labetno/UFPA. Temas que seriam comumente trabalhados em outros campos do conhecimento musical são desenvolvidos por meio do viés da Etnomusicologia. Construindo uma abordagem dialógica dentro do campo disciplinar com áreas como a Educação Musical, História da Musica, Arqueologia Musical, Arqueologia, Musicologia. Ainda assim,

Lançar mão de uma observação de Blacking, ainda nos anos 2000, que é fundamental, talvez, para que possamos delinear um mapa de temas que vêm sendo pesquisados no Labetno/UFPA. Assim, podemos afirmar que a etnomusicologia é muito mais que apenas uma área de estudos que vem tratando de músicas exóticas, muito menos uma musicologia que trata do que é étnico, mas é um campo disciplinar que vislumbra uma compreensão mais profunda de qualquer música (BLACKING, 2000).

Além disso, têm-se construído uma abordagem pautada em pesquisas mais engajadas e dialógicas com as culturas musicais pesquisa. Adequando-se a uma Etnomusicologia Brasileira que já vem sendo discutida e caracterizada na literatura como "contraste com as Etnomusicologia Norte-americana e europeia, predominantemente 'extrovertidas', a etnomusicologia no Brasil tem se caracterizado por estar voltada para a música do próprio país" (SANDRONI, 2008, p. 73).

Quadro 1: Projetos de Teses – Doutorado

Autor	*Título*
Dayse Puget	David Miguel: A Pérola Negra do carnaval paraense.
Ednésio Canto	Ecologia de um sukiya sonoro: discurso poético polifônico instrumental na música tradicional japonesa.
Marcus Bonilla	Comunidade no Jalapão/Viola de Buriti.
José Maria Bezerra	O violão no Pará: a tradução (e adequação) dos ritmos da cultura paraense para o idioma do instrumento.
Juliano Cássio da Silva	O diagnóstico do ensino de música nas escolas públicas do município de Soure.

Jeferson Luz	Onde está aquele povo barulhento?: Uma etnografia musical para compreender a gênese e desaparecimento dos corinhos na Assembleia de Deus em Belém.
Tainá Façanha	Arraial do Pavulagem.
Gilda Maia	Uirapurus paraenses: representações e atuações artísticas de Helena Nobre e Ulysses Nobre.
Keila Monteiro	Multiculturalismo na Música Urbana na Amazônia: diálogos possíveis entre saberes locais e globais em obras de bandas de punk rock em Belém do Pará.
Leonardo Venturieri	
Frank Sagica	Máscaras cosmopolitas de uma tribalidade contemporânea: as representações do imaginário idílicos regional e a glocalização do mercado musical de Belém.

Fonte: Elaborado pela autora.

Quadro 2: Dissertações de Mestrado

CONCLUÍDOS	
ACADÊMICO – 2011	
Autor	*Título*
Gilda Helena Gomes Maia	Helena Nobre: uma musicista paraense da primeira metade do século XX.
Jefferson Aloysio de Melo Luz	Era Tão Bonito... Conflitos de Sensibilidade Musical e o Desaparecimento de um Cordão de Pássaro.
ACADÊMICO – 2012	
Autor	*Título*
Humberto Valente Azulay	Wilson Fonseca: crendices e lendas amazônicas para canto e piano.
Kellem Carla Alves Ferro	A Música nos Rituais de Cura do Santo Daime.
Mariana Gabbay M. Braga	Lágrimas de Boas-Vindas o Repertório Musical Ahadeaku das Comunidades Indígenas de São Gabriel Cachoeira no Alto Rio Negro, AM.
ACADÊMICO – 2013	
Autor	*Título*
Felipe Novaes Cantão	Três legendas de Jayme Ovalle: contribuições para o estudo e técnicas de piano.
José Maria Carvalho Bezerra	Estudos para Violão: a utilização da musica da tradição oral da Amazônia paraense para o desenvolvimento da Técnica violonística.
Jonathan Guimarães e Miranda	Música no Palco: ansiedade e performance musical em estudantes de musica em Belém do Pará.
ACADÊMICO – 2014	
Autor	*Título*
Patrich Depailler Ferreira Moraes	O Feitiço Caboclo de Dona Onete: um olhar etnomusicológico sobre a trajetória do Carimbó Chamegado, de Igarapé-Miri a Belém.
ACADÊMICO – 2015	
Autor	*Título*

Joelma de Almeida e Silva Bezerra	O Coro Cênico da Universidade da Amazônia: experienciando uma identidade a partir de um repertório musical.
Thiago Almeida Lopes	Concerto de Câmara para Clarineta em Si Bemol e Orquestra de Vicente Alexim: uma abordagem interpretativa.
ACADÊMICO – 2016	
Autor	*Título*
Dayse Puget	Amanheceu, Pai d'égua! Um Sonho Cabano faz samba de enredo no carnaval paraense.
Ednésio Canto	Cultura Nikkei: Identidade, Herança cultural e tradição no fazer musical através do koto na comunidade Nikkei de Belém.
Rafael Severiano	Música indígena e processos de educação: saberes musicais da sociedade tupinambá na Amazônia do Brasil colonial.
Edson Santos Silva	A presença da cultura afro-brasileira na música de Waldemar Henrique.
PROFISSIONAL – 2016	
Isac Rodrigues Almeida	Ligando os pontos: caminhos para improvisação no jazz em diálogo com a música instrumental brasileira.
Leandro Machado Ferreira	Batuques da Marujada de Bragança-PA: recursos metodológicos para a educação básica e técnica.
João Paulo Fonseca.	uso da radio escola como ferramenta no ensino de música.
Milena Araújo	Produção de objetos de aprendizagem: possibilidades de uso para o ensino da música na escola.
ACADÊMICO – 2017	
Autor	*Título*
Jucélia da Cruz Estumano Henderson	A música na educação de jovens e adultos: considerações sobre o gosto musical gosto musical.
Ricardo Augusto Ferreira Smith	Prática Musical do Vominê na festa de São Tiago em Mazagão Velho-AP.
ACADÊMICO – 2018	
Autor	*Título*
Leonardo Vieira Venturieri	O shottisch paraense de Clemente Ferreira Júnior.
Frank de Lima Sagica	Uma cena musical neotribal nas noites belenenses: traços multifacetados do mercado artístico.
José Jacinto da Costa Kahwage	O Projeto Choro do Pará: prática e transmissão musical.
EM ANDAMENTO	
Autor	*Título*
ACADÊMICO	
Saulo Caraveo	Mestre Vieira e a nascente de um rio chamado Guitarrada.
Diego Quadros	Música em Igrejas Evangélicas/Assembleia de Deus – PA.

Laura Paraense	Tenda Miry Santo Expedito: uma prática musical umbandista do Pará.
Iva Rothe	Carimbó: uma experiência metodológica interdisciplinar.
Tirsa Lais Moraes	Banda de Música em Paragominas.
PROFISSIONAL	
Adalbert Carneiro	Escola de Música da UFPA.
Hudson Trindade	Projetos de extensão Orquestra e Coral do IFPA Paragominas.

Fonte: Elaborado pelas autoras.

Supervisão de pós-doutorado – PNPD/CAPES

- Fernando Lacerda Simões Duarte – Acervos musicais. Início: 2017-atual. (Andamento)
- Paulo Murilo Guerreiro do Amaral – Título do Projeto: Mito e Música entre o clã Desana Guahari Diputiro Porã, AM. 30/03/2010 a 31/07/2010.

Iniciação científica Pibic

- Evelyn Silva – Práticas Musicais no Pará: transmissão e fazer musical em Belém do Pará
- Luisa Marina Sousa Leal – Práticas musicais no Pará: O saber/fazer de um mestre da cultura paraense.
- Bruno Brito – Batalhas de Rap em Belém: mapeamento e considerações sobre a territorialidade e alternatividade.

Bolsista de Apoio Técnico a Pesquisa/CNPQ.

- Sâmi Pereira – auxiliar nas organizações de acervos e eventos;

4. Eventos

- *A Jornada de Etnomusicologia*

Com sua primeira edição ocorrida em 2014, recebeu originalmente o nome de Jornada de Pesquisa em Etnomusicologia. Logo nos anos seguintes, o evento foi renomeado para Jornada de Etnomusicologia. Este tem objetivado, desde então, a consolidação da área da Etnomusicologia no Pará. Um evento destinado à socialização de pesquisas desenvolvidas tanto nos âmbitos da graduação e pós-graduação, prioritariamente, quanto por fomentar a divulgação da produção científica. Considera-se a perspectiva de descolonização do saber, na medida em que se oportuniza o diálogo da Academia com comunidades e protagonistas culturais do entorno, Mestres da tradição oral.

- *Ciclo De Palestras Do Labetno*

O Ciclo de Palestras do LABETNO ocorreu em sua primeira edição em 2015, com realização de seis palestras, nas dependências do PPGArtes-UFPA. Desde então, vem agregando resultados e discussões de pesquisa que tratam de temas diversos. Esta variedade diálogos possibilita a difusão de pesquisas sobre música, fomentando a difusão de muitas culturas musicais que ocupam e são praticadas em contextos plurais.

Quadro 3: Ciclo de Palestras

2015	
Palestrantes	*Tema*
Edson Santos	"O Negro no Pará: a temática afro-brasileira como inspiração artística"
Ednésio Canto	"O Instrumento Musical Kato na Sociedade Japonesa"
Rafael Severiano e Maria Betânia Albuquerque	"Berberagens e Saberes Musicais entre os Tupinambás no Brasil Colonial"
Joelma Silva Bezerra	"O Coro Cênico da Universidade da Amazônia: experienciando uma identidade a partir de um repertório musical"
Carina Lima	"Práticas do Carimbó no Espaço Cultural Coisas de Negro: por uma etnomusicologia colaborativa"
Deyse Puget	"Amanheceu, Paid'égua! O Sonho Cabano faz Samba de Enredo no Carnaval Paraense"
2016	
Camila Costa e Cristiana Barreto	"Arqueologia Musical da Amazônia"
Elaine Cristina Nogueira Fonseca	"Bandas e Fanfarras Escolares Santarenas: aspectos de uma pedagogia do todo"
Tainá Maria Magalhães Façanha	"Educação Musical: metodologia em história oral"
2017	
Yvana Crizanto, Nathalia Lobato, Wagner Alonso	"Música e Imagem"
Paulo Barra e Fernando Lacerda	"Música e Memória"
Ednésio Canto e Jorgete Lago	"Música e Minorias"
Andre Gaby, Jefferson Souza e Natália Paixão	"Música e Religião"
Jacinto Kahwage e Tony Leão	"Música e Contexto"
Adriana Couceiro	"Música e Políticas Públicas"
2018	
Marcos Holler	
Ethel Valentina Soares	"Preservação de Acervos Musicais em Suporte de Papel"
Marcos Holler e Décio Gúzman	Diálogo sobre Jesuítas
Fernando Lacerda, Vinícius Eufrásio e Tainá Façanha	"Gravação e escrita em três pesquisas em Música."
Líliam Barros Cohen	"Arqueologia Musical Amazônica: vestígios sonoros Marajoara e Tapajônicos (séc. X a XVII)"
Hein Van Der Voort	"Música e Linguística Indígena: um encontro em Rondônia"
Jucélia Estumano, Júnia Vasconcelos	"Artes Integradas na EAUFPA: Bumbá é meu Boi, Olha o Boi Bumbá"
Laura Paraense	"Etnomusicologia e Religiosidade"

Fonte: Elaborado pelas autoras.

5. Considerações finais

Do carnaval ao terreiro, da escola ao carimbó, pode-se verificar e perceber a pluralidade de contextos de Práticas Musicais que emergem das pesquisas que estão sendo desenvolvidas no Labetno/UFPA. Essa diversidade possibilita a percepção do diálogo que vem sendo criado com a etnomusicologia e com muitos campos disciplinares, muitas vezes, que muitas têm abordagens canônicas, sendo um importante meio de alargar os

horizontes de verdades antes absolutas em culturas musicais institucionalmente hegemônicas.

Além disso, observa-se o crescimento de pesquisas mais colaborativas e engajadas com os contextos culturais dos pesquisadores, o que vem servindo de ponte para o acesso de outras saberes na universidade ampliando o diálogo e percepção sobre a pesquisa em música. Ainda se mostra como desfio analisar por meio de dados mais quantitativos e comparativos a produção das publicações do Lebetno/UFPA, ainda necessitando um detalhamento mais eficiente sobre suas abordagens epistemológicas e metodológicas. Talvez isso seja um meio interessante para compreender mais densamente os rumos dos caminhos que estão sendo construídos.

Nesse sentido, ainda é um desafio de grande impacto que a seja articulada uma parceria para organização sistemática do acervo de pesquisas do Labetno/UFPA, uma significativa contribuição para o campo da música. Seguindo a construção de uma plataforma virtual que congregue o inventário das pesquisas e seus respectivos acervos.

Por fim, espera-se que a partir da descrição breve das pesquisas realizadas no Labetno/UFPA contribua para evidenciar a difusão da pesquisa etnomusicologia no Pará, mostrando um contexto de formação de pesquisadores mais engajados dentro do campo e trilhando um caminhar amadurecimento na área.

6. Referências bibliográficas

BLACKING, J. Humanly Organized Sound. In: BLACKING, J. *How musical is man?* 6. ed. Seattle: University of Washington Press, 2000. p. 3-31.

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

GPMIA. Blog: <http://musicaeidentidadenaamazonia.blogspot.com>. Acesso: 29/1/2019.

IV JORNADA DE ETNOMUSICOLOGIA. Site com programação: <https://sites.google.com/view/ ivjornadadeetnomusicologia>. Acesso: 29/1/2019.

LABETNO. Site: <http://www.labetno.ufpa.br>. Acesso: 29/1/2019.

SANDRONI, C. Apontamentos sobre a história e o perfil institucional da etnomusicologia no Brasil. *Revista USP*, São Paulo, n. 77, maio, 2008. Disponível em <http://www.revistasusp.sibi.usp.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-99892008000200006&lng=pt&nrm=iso>. Acesso: 8/10/2012.

SEEGER, A. Etnomusicologia/Antropologia da Música – Disciplinas Distintas? In: ARAUJO JUNIOR, S.; PAZ, G. L.; CAMBRIA, V. (Orgs.). *Música em debate:* perspectivas interdisciplinares. Rio de Janeiro: Mauad, 2008.

Notas

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

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

[3] O GEMAM: se encontra cadastrado no Diretório de Grupos de Pesquisa do CNPq e é certificado pela Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação (Propesp) da Universidade do Estado do Pará (UEPA) desde novembro de 2010. Desenvolve projetos de pesquisa e realiza estudos dirigidos na área de Etnomusicologia. O Projeto atual tem como título "Música e Sociedade na Pan-Amazônia: a presença da cumbia em Belém do Pará". Linhas de Pesquisa: Saberes e Práticas Musicais na Amazônia Hermenêutica da Linguagem Artística.

Considerações sobre o programa Latin Drums da Escola Santiago Reyther de coordenação e independência a quatro membros: um olhar etnográfico

Tarcísio Braga
Universidade do Estado do Amazonas
tbbraga@uea.edu.br

Resumo: O artigo contextualiza o programa de estudos de percussão criado por Santiago Reyther, utilizado em Cuba, descrevendo características únicas da metodologia de ensino e aprendizagem de seu programa Latin Drums, utilizando-se dos conceitos de "cubanía" e transculturação de Ortiz e reflexões etnográficas a partir de Blacking, Merriam e Seeger. O resultado de diversas entrevistas realizadas permitiu a apresentação de um olhar único sobre a metodologia diferenciada de Santiago.

Palavras-chave: Percussão. Ritmos afro-cubanos. Bateria.

Considerations on the Latin Drums Program of Santiago Reyther's School of Four-way Coordination and Independence: an Ethnographic Look

Abstract: This paper contextualizes the program of percussion studies created by Santiago Reyther, used in Cuba, describing unique characteristics of his Latin Drums program methodology of teaching and learning, using the concepts of "cubanía" and transculturation from Ortiz and ethnographic reflections from Blacking, Merriam and Seeger. The results of several interviews allowed this presentation offers a unique look on the differentiated methodology of Santiago.

Keywords: Percussion. Afro-Cuban Rhythms. Drum Set.

1. Introdução

Esse artigo é um recorte de uma pesquisa de campo que vem sendo realizada desde 2016, que visa descrever e contextualizar a atividade de ensino desenvolvida pelo músico e professor Santiago Reyther "Cubano" na cidade de Belo Horizonte, onde é radicado há 20 anos, exercendo forte influência na cena da percussão desta cidade, particularmente entre os percussionistas e bateristas que estudam e estudaram com ele. O ponto de partida é o programa Latin Drums, que faz parte de uma metodologia denominada pelo mesmo de *Escola Santiago Reyther de coordenação e independência a quatro membros.* Em Cuba, Santiago Reyther foi professor de percussão da Escola Nacional de Instrutores de Arte, tendo desenvolvido para a Dirección de Enseñanza do Ministério da Cultura em 1979 o *Programa del estudio para el aprendizaje de la percusión cubana*. O baterista cubano Horacio "El Negro" Hernandez, aluno de Santiago que atingiu projeção internacional na cena da música instrumental latina e do jazz, foi responsável por desenvolver, aperfeiçoar e difundir a *Escola Santiago Reyther*, e em seu livro *Conversation in Clave* (um estudo técnico de independência a quatro membros em

ritmos afro-cubanos) (HERNANDEZ, 2000) descreve Santiago como “o mais influente percussionista-baterista cubano moderno”.

Minha experiência como aluno de Santiago Reyther se inicia em 2007 através de uma bolsa de estudos de um ano oferecida pelo Prêmio BDMG Jovem Instrumentista, período no qual foi trabalhado exclusivamente o programa *Latin Drums* ou Drums Latino. Após o término da bolsa, continuei estudando o programa por mais um ano, e a partir de então até a data atual por períodos intermitentes, incluindo outros programas de sua metodologia. Em um primeiro momento, de posse de inúmeros registros e materiais didáticos de suas aulas, surgiu a vontade de realizar um documentário sobre Santiago, mapeando sua história de vida e sua influência na cena musical em Belo Horizonte. A partir desta época foram realizadas diversas gravações, coletando entrevistas e depoimentos de alunos e ex-alunos do mestre. Desde então a pesquisa se desdobrou em um projeto de doutorado, considerando a ausência de publicações acadêmicas no Brasil sobre Santiago, e com o intuito de colocar em evidência essa personalidade da percussão.

No programa *Latin Drums,* instrumentação, coordenação e independência são trabalhadas a partir de um conceito de bateria cubana. O nome *Latin Drums* sugere uma simbiose entre o enfoque cubano, que tem como eixo principal do currículo o modo caribenho de se tocar, e a escola rudimentar – drum –, que enfatiza os rudimentos de caixa clara, particularmente a estadunidense, já que nesse país foi inventado o instrumento bateria. O programa *Latin Drums*, ou Drum Latino faz parte da escola cubana, que tem como diferencial um currículo com foco principal na música afro-cubana e folclórica, o que pode ser evidenciado no programa de estudo desenvolvido por Santiago Reyther (1979, p. 3) para a Escola Nacional de Instrutores de Arte. No mesmo, é ressaltado o compromisso com o desenvolvimento de uma cultura popular, em correspondência com o folclore musical, como parte do complexo cultural cubano, e ainda enfatiza a relevância do aluno “[...] dominar os conhecimentos técnicos bibliográficos [...] do afroamericanista: Dr. Don Fernando Ortíz Fernández” (REYTHER, 1979, p. 4).

Através do conceito de “cubanía”, Ortiz, “aponta a necessidade dos indivíduos assumirem um compromisso consciente com a cultura cubana. E até mesmo com o futuro do país, pois definia a cultura como um processo em constante construção, de criação dinâmica, em fluência constante” (SIMÕES, 2017, p. 126).

> Cada vez mais Ortiz buscará entender a cubanidade, os caracteres nacionais, o ser cubano. Para isso não utilizará o termo identidade; Ortiz usará o termo “cubanía”, que em sua definição expressa a especificidade do cubano, que é

> único por ser resultado de um processo que não se verificou em nenhuma outra parte do mundo (OLIVEIRA, 2017, p. 23).

Sendo assim, percebe-se a marca afro-cubana na instrumentação aplicada por Santiago, denominada por ele de "legítimo instrumento percussivo cubano tradicional" (REYTHER, 1979, p. 3; tradução nossa) tanto no *Programa del estudio para el aprendizaje de la percusión cubana* como na *Escola Santiago Reyther de coordenação e independência a quatro membros*, incluindo o programa *Latin Drums.*

> Considerando que a cubanidade foi construída com grande participação dos afrocubanos e que esses foram os primeiros a terem consciência de pertencerem a essa cultura, expressando cubanía, Fernando Ortiz promove um deslocamento na posição dos afrocubanos na composição social de Cuba. Deixam de ser considerados como o principal fator de degeneração psíquica e moral da vida social cubana, portanto, o principal problema para a integração nacional, para serem vistos como os primeiros a terem consciência do caráter cubano. Os primeiros a sentirem-se pertencentes e responsáveis pela nação. E mais, os afrocubanos seriam os agentes sociais com a capacidade de promoverem a integração nacional, por possuírem um caráter tolerante que facilitava a mestiçagem (SIMÕES, 2017, p. 133).

É interessante observar que Ortiz (1996a; 1996b), em sua obra *Los Instrumentos da Musica Afrocubana,* descreve uma instrumentação essencialmente percussiva, o que pode ser evidenciado pela classificação extensa desses diversos instrumentos: os "batientes anatómicos" superiores e inferiores, os "palos chocantes", os "palos entrechocantes", os "palos resonantes", os instrumentos "sacuditivos", os instrumentos "frotativos", os "hierros" ou "percusivos metálicos", os tambores, os tambores "xilofónicos", os tambores "membranófonos", os tambores "unimembranófonos abiertos, abiertos ñáñigos y cerrados", os tambores "bimembranófonos", os "batá", outros tambores "bimembranófonos", os "membranófonos de tensión rotatoria y los acoplados", os instrumentos "pulsativos", os instrumentos "fricativos", os instrumentos "insuflativos", os instrumentos "aeritivos". No trecho abaixo, também se evidencia a predominância de instrumentos de percussão na formação da música cubana:

> As raças teriam levado suas tradições culturais a Cuba – as religiões, a língua, a culinária, a música, a dança, técnicas industriais e agrárias – ocorrendo, em alguns aspectos, uma mescla de elementos culturais distintos e a formação de um tipo cultural peculiarmente cubano ou, em outros casos, a conservação dos elementos "originais". Na música, por exemplo, os elementos culturais desses grupos étnicos se misturariam formando em Cuba um tipo de música característico: "[…] como el tango, la habanera, el danzón, el son y la rumba, y tiene instrumentos tan genuinamente propios como la clave y el bongó, además de los tambores, maracas, marimbas y demás originarios de Africa" (ORTIZ et al., 1948[1936], p. 140, apud SIMÕES, 2017 p. 122).

2. Metodologia da Escola Santiago Reyther

Um dos fundamentos do programa de estudo desenvolvido por Santiago e evidente na metodologia do programa *Latin Drums* é o equilíbrio entre conteúdos teóricos e práticos, evidenciado no *Programa del estudio para el aprendizaje de la percusión cubana:* "[...] o professor deve ter um cuidado especial na aplicação da sucessão esquemática teórico-prática [...] deve ser devidamente balanceado para que a frequência não se torne uma aula de história. [...] Ao contrário, os aspectos teóricos devem ser inseridos organicamente no conteúdo da aula, de modo que predomine o exercício prático do aluno com o instrumento e o exercício da leitura rítmica simples com estes" (REYTHER 1979, p. 5; tradução nossa).

A metodologia de Santiago trabalha temáticas musicais percussivas complexas, que apresentam intrincados diálogos polirrítmicos, típicos da música e da rítmica afro-cubana, utilizando diversas leituras rítmicas com natureza matematicamente permutativa, possibilitando desenvolver "todas as variantes possíveis do movimento rítmico cubano" (REYTHER, 1979, p. 4; tradução nossa). Os entrevistados nessa pesquisa afirmam que a didática desta metodologia leva a um desenvolvimento progressivo e gradual, "ele nunca te coloca num ponto em que você se frustra ou trava" (PASSOS, 2018) e o aluno eventualmente faz coisas "que achava que era impossível fazer!" (MATOS, 2018).

> [...] você passou aqueles exercícios com ele tocando, aí você consegue praticar facilmente aquilo em casa [...] assim [...] tem uma progressão muito gradual [...] ele vai exercício por exercício abrindo os caminhos [...] de repente você está fazendo coisas que você nem imagina que você seria capaz, de uma coordenação absurda!, uma independência muito avançada, aos poucos, você sem perceber, você está fazendo coisas absurdas com facilidade! [...] é uma coisa muito orgânica, sabe? (PASSOS, 2018).

Nas aulas, sempre são utilizados dois conjuntos de instrumento, um para o professor, e um para o aluno. Pode-se descrever o instrumental de Santiago como híbrido, incluindo um piano (teclado), onde desenvolve predominantemente um acompanhamento harmônico com a mão esquerda, ao mesmo tempo em que utiliza os pés e a mão direita em diversos instrumentos de percussão – como congas, tumbadora e cencerros diversos –, instrumentos associados à bateria – como pratos, bumbo e caixa –, e instrumentos acionados por pedais com o pé. "[Ele] faz aquele esquema com um teclado [...] ele faz a banda inteira né [...]" (PASSOS, 2018); "não necessariamente ele faz só bateria [...] ele coloca conga, piano, e isto te abre a mente do que que é a bateria em si" (MATOS, 2018).

De fato, uma das razões pela efetividade da transmissão progressiva, gradual e descomplicada destes saberes afro-cubanos socialmente reconhecidos como complexos, consiste no tocar junto, metodologia que consta no *Programa del estudio para el aprendizaje de la percusión cubana*:

> Para maior efetividade sobre a atenção direta de cada artista intérprete nas classes coletivas, o professor, agenciado de instrumentos adicionais, construirá com habilidade um ritmo cubano carregado de uma marcha contínua, que permite os estudantes praticantes acompanhar o exercício de leitura rítmica exemplificada na lousa, com a presença de um padrão rítmico sólido executado propriamente pelo professor (REYTHER, 1979, p. 6; tradução nossa).

Para entender e explicitar características que levam à efetividade da metodologia de Santiago, pode se incluir como fator determinante não somente a predominância da prática, mas principalmente a maneira como ela acontece nas aulas. De fato, é unânime entre atuais alunos e ex-alunos entrevistados que estudar com Santiago é bastante prazeroso, travando-se uma relação descrita como positiva e estimulante no fazer e no aprender musical, como descreve Ricardo Passos (2018): "Ele é uma pessoa fantástica, um astral maravilhoso! Sempre bom de papo, supergeneroso, enfim, uma pessoa super-humilde [...] É inacreditável. É um mestre mesmo!". Além disso, é interessante notar que em nenhum momento a execução dos ritmos e exercícios propostos se torna exclusivamente técnica, separada da música, já que a todo momento Santiago conduz o aluno de maneira musical, *fazendo música*.

> Ele te dá a partitura e você vai trabalhar aqueles exercícios com ele tocando em cima [...] É um prazer, é uma benção tão grande porque no final das contas nas aulas você está tocando com ele! É muito inspirador! você está fazendo música realmente, está tocando música cubana, com ele! (PASSOS, 2018).

Portanto, os encontros para o aprendizado musical e instrumental são permeados por um *fazer música* entre professor e aluno, se opondo a um professor meramente observador. Essa interação, de acordo com Passos (2018), é insubstituível, permitindo absorver nuances e detalhes musicais em um nível sutil que a partitura "nem chega lá [...] tem uma coisa ali, que não dá exatamente pra escrever, são coisas micro [...] se você não está sentindo, fazendo, você perde".

> Além de músico, ele é um grande mestre, um excelente professor [...] ele veio nessa vida com essa missão mesmo, de ensinar [...] [Ele] consegue olhar pra você, fazer uma análise, ver o ponto em que você está, *exatamente* pros problemas que você tem, corrigir e ajudar nos pontos fracos que você tem, de uma forma *sempre* estimulante [...] de uma forma que sempre vai te fazer trabalhar, nunca ficar parado, te dando o suficiente [...] sem te atolar de coisa,

> e sem te frustrar [...] Se for muito avançado, não vai ser didático [...] e você se desestimula [...] (PASSOS, 2018).

3. Reflexões etnográficas e o *Programa del estudio para el aprendizaje de la Percusión Cubana*

Este trabalho fundamenta-se nos estudos sobre etnografia da música ou etnomusicologia, que tem como objetivo compreender a música dentro de um contexto sociocultural, através de um pleno contato do pesquisador com seu objeto de estudo. Seeger (2008, p. 239) apresenta a etnografia da música como uma abordagem voltada 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 (Seeger, 2008, p. 239).

Sendo assim, a partir da observação etnográfica vai se constituindo o método de análise das aulas, materiais coletados, entrevistas e da relação estabelecida com Santiago. A experiência é a base da pesquisa e a sistematização dessa experiência, além da compreensão de seus significados, uma construção etnográfica.

Este trabalho se alinha com Blacking, que mostra que explicações a respeito da função de sons musicais e suas relações não podem acontecer de modo isolado, mas devem referenciar "as estruturas do sistema sociocultural do qual a música faz parte" (BLACKING, 1973, p. 23), e também, ao afirmar que os termos de qualquer estilo musical são "termos de sua sociedade e cultura, e dos corpos dos seres humanos que o escutam, que o criam e realizam" (ibidem, p. 19); e com Merriam (1964, p. 45), que legitima a descrição da função sociológica de um músico específico na sociedade como um dos trabalhos de campo possível da etnomusicologia, colocando *o músico* como o ponto de interesse.

A partir de um olhar etnográfico, configura-se essencial contextualizar o *Programa del estudio para el aprendizaje de la Percusión Cubana,* que vem sendo citado ao longo desta comunicação. Escrito por Santiago em 1979, o documento desenvolve as técnicas e metodologia de ensino da percussão, a partir de um critério para o desenvolvimento científico musical das massas, embasado e fundamentado na consolidação da percussão cubana em união com a música e demais valores, como "arma ideológica contra qualquer tentativa de penetração estrangeira". Tem como princípio o compromisso com a transformação social e a integração cultural de seu país, a partir das artes:

> Por cuanto los acuerdos de política cultural emanados por nuestro partido y gobierno en el terreno del arte, sobre todo, en la búsqueda del rescate de nuestros valores culturales, definen dos trayectorias fundamentales a través de las cuales há de encaminarse – tanto la creación, como la interpretación de todas manifestaciones artísticas, que son: "la orientación hacia una estética genuinamente nacional y la orientación del arte hacia las grandes masas de nuestro pueblo" (REYTHER, 1979).

A partir do intento de explicar os fenômenos que aconteceram em Cuba com as suas complexas transmutações culturais, Ortiz elabora o termo transculturação, compreendido como a capacidade de articular culturas diferentes e constituir uma nova cultura, superando os conflitos sociais, sem subjugar um povo ou uma cultura a outrem. Segundo Simões, "as transculturações configuram-se em um elemento fundamental para a coesão social, adquirindo o sentido político de possibilitar a integração nacional e contribuir para a diminuição da discriminação racial". (SIMÕES, 2017, p. 227).

> Pensar o processo histórico de Cuba pela perspectiva da transculturação contribui para "formar um olhar" sobre as relações raciais. A perspectiva das transculturações valoriza as culturas constituintes da "cultura nacional" e demonstra que os afro-cubanos desempenharam um papel fundamental no processo de formação nacional, facilitando o convívio social entre os diferentes grupos étnicos e agindo na intermediação das culturas (ibidem, p. 235-236).

4. Considerações finais

A personalidade positiva e marcante do mestre cubano e sua distinta metodologia de ensino, que propõe uma combinação equilibrada entre didática e o *fazer música* entre professor e aluno, são características essenciais para a efetividade da transmissão e migração de seu saber musical.

Este estudo tem como base a experiência pessoal do autor associada a uma pesquisa de campo, que inclui observação de aulas, coleta e análise de material didático confeccionado por Santiago, entrevistas com o mestre, alunos e ex-alunos. A descrição e contextualização sociocultural do programa *Latin Drums,* da *Escola Santiago Reyther* e da escola cubana, ao fazer parte do estudo de saberes musicais não hegemônicos, conta com a observação etnográfica como ponto de partida para compreender o legado do mestre cubano e seu impacto na cena musical em Belo Horizonte, mapeando sua história de vida. Pretende-se em um segundo momento investigar sua trajetória em Cuba como percussionista e educador.

Diante disso, a investigação vai se delineando com o propósito de alcançar uma compreensão sociocultural de sua forma particular de ensinar e fazer música.

5. Referências bibliográficas

BLACKING, J. *How Musical is Man*? Seattle and London: University of Washington Press, 1973. [Traduzido por Guilherme Werlang, não publicado].

HERNANDEZ, H. *Conversations in Clave*: The Ultimate Technical Study of Four-way Independence in Afro-Cuban Rhythms. Van Nuys: Alfred Music Publishing, 2000.

MATOS, R. M. Entrevista concedida a Tarcísio Braga em 30/7/2018. Belo Horizonte. Gravação em vídeo. Residência do entrevistado.

MERRIAM, A. P. *The anthropology of music.* Evanston: Northwestern University Press, 1964.

OLIVEIRA, E. D. R. *Gilberto Freyre e Fernando Ortiz:* Um estudo comparativo. Estado Ibérico, iberotropicalismo e Iberofonía, 2017. Disponível em: <https://pos.historia.ufg.br/up/113/o/20_EmersonOliveira_FernandoOrtizEGilberto.pdf >. Acesso: 26/1/19.

ORTIZ, F. *Los Instrumentos da Musica Afrocubana:* Vol. 1 Madri: Editora Música Mundana Maqueda, 1996a. [Primeira publicação em 1952]

ORTIZ, F. *Los Instrumentos da Musica Afrocubana.* Vol. 2 Madri: Editora Música Mundana Maqueda, 1996b. [Primeira publicação em 1952]

PASSOS, R. G. M. V. Entrevista concedida a Tarcísio Braga em 2/8/2018. Belo Horizonte. Gravação em vídeo. Residência do entrevistado.

REYTHER, S. *Programa del estudio para el aprendizaje de la percusión cubana.* Cuba. Acervo pessoal. 22 p., 1979.

SEEGER, A. Etnografia da Música. *Cadernos de Campo*, São Paulo, 2008.

SIMÕES, J. F. O. Os projetos intelectuais de Fernando Ortiz e de Gilberto Freyre. 344f. Tese (Doutorado em Sociologia), Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2017.

Viver de música na atualidade: mulheres instrumentistas e relações de gênero em São Luís-MA

Tânia Maria Silva Rêgo
Instituto Federal de Educação Ciência e Tecnologia do Maranhão
taniarego2@yahoo.com.br

Resumo: Este trabalho, ainda em fase inicial, tem por objeto práticas de trabalho de mulheres instrumentistas na cidade de São Luís-MA. É objetivo conhecer e compreender as especificidades dessas práticas musicais, à luz da literatura, naquele contexto e frente às demandas da contemporaneidade. Nessa etapa, houve a participação de sete instrumentistas. Acredito que identificar e compartilhar percepções e imagens dessa práxis, desvelando representações individuais e coletivas de sujeitos inseridos em seu mundo social e nos "mundos da arte", pode contribuir com ações e ou adoção de políticas que favoreçam o desenvolvimento da área e a transformação de realidades injustas.

Palavras-chave: Trabalho com música. Mulheres instrumentistas. Relações de gênero.

Live Music Nowadays: women instrumentalists and gender relations in São Luís-MA

Abstract: This work, still in the initial phase, has the object of working practices of female instrumentalists in the city of São Luís-MA. It Is objective to know and understand the specificities of these musical practices, in the light of literature, in that context and facing the demands of contemporaneity. In This stage, there was the participation of seven instrumentalists. I Believe that identifying and sharing perceptions and images of this praxis, by undoing individual and collective representations of subjects inserted in their social world and in the "Worlds of art", can contribute to actions and or adoption of policies that favor the Development of the area and the transformation of unfair realities.

Keywords: Working with music. Women musicians. Gender relations.

1. Introdução

O tema que venho desenvolvendo tem como objeto as "práticas de trabalho com música na atualidade com ênfase nas relações de gênero, na cidade de São Luís-MA". O objetivo principal é compreender práticas musicais, relações de trabalho e de gênero de mulheres instrumentistas que tem no trabalho com música[1] a única ou principal fonte de renda. A escolha por instrumentistas se deu por ser essa uma prática no campo do trabalho musical mais comumente exercida por homens; diferentemente, por exemplo, da prática do canto que, nesse contexto, é mais frequentemente vivenciada por mulheres.

A pergunta central da pesquisa é: "Quais as peculiaridades dos trabalhos de mulheres instrumentistas, que vivem de música em São Luís-MA em face das demandas da contemporaneidade?". São perguntas auxiliares: Quem são essas trabalhadoras? Quais os modos de fazer e viver de música nesse contexto? Como se sentem enquanto profissionais? Quais as formações e ou as qualificações profissionais dessas trabalhadoras? Qual a remuneração dessa categoria? Quais os desafios? Quais as recompensas? Quais suas práxis-sonoras?[2] Para tanto pretendo acompanhar, observar,

entrevistar e filmar práticas musicais de vinte instrumentistas maranhenses ou que residam e trabalhem com música na cidade de São Luís, atuando em diferentes contextos e tocando instrumentos musicais diversificados. No atual estágio da pesquisa entrevistei sete instrumentistas. Enfatizo que minha aproximação com este contexto de pesquisa é grande, uma vez que sou maranhense, tenho formação em música e trabalho nesta área há bastante tempo na cidade de São Luís, logo, serei uma "nativa", uma "etnógrafa em casa".

A motivação inicial para essa pesquisa se deu quando voltei a morar em São Luís no ano de 2013, após o meu afastamento por dois anos para cursar mestrado em Música na Universidade de Brasília-UnB, quando percebi que o mercado musical dessa cidade estava movimentado e possibilitando retorno financeiro às pessoas nele envolvidas. Encontrei músicos jovens, inclusive mulheres, abrindo produtoras e escolas particulares de música. Havia também muitas produções musicais, espaços e projetos para música ao vivo e de diferentes gêneros.

Com base na literatura estudada, constato que o trabalho com música é uma atividade predominantemente exercida por homens brancos (SEGNINI, 2014, p. 75). Essa atividade profissional também – principalmente as produções musicais em eventos, bares ou outras formas também chamadas de "informais" – é comumente vista como uma ocupação pouco rentável e insegura. Há ainda preconceitos e estereótipos que associam o trabalho com música a uma atividade de "vagabundos" ou de ser uma "diversão", "lazer" (um "não trabalho"). Então, diante daquele cenário promissor para a área de música, com mulheres envolvidas, contradizendo ou relativizando essas construções presentes no senso comum, fiquei instigada a investigar.

2. Trabalho

Pode-se dizer que é pelo trabalho que mulheres e homens submetem a natureza a modificações e, ao mesmo tempo, transformam-se. Através do trabalho se estabelece uma relação dialética entre a teoria e a prática. Dessa forma, o trabalho tem o potencial de socializar e humanizar o ser humano. Esse trabalho libertador e criativo capaz de dinamizar as relações, em sociedades capitalistas contemporâneas vem perdendo espaço para um trabalho explorador, que se aproxima do sentido etimológico da palavra trabalho[3]. Trata-se mesmo de uma exploração que diminui e fragmenta as trabalhadoras e trabalhadores explorados, expondo-os a um trabalho alienante que, muitas vezes,

ameaça as suas subjetividades, pois segundo Le Boulche (1987, p. 27.), "a unidade do ser só pode realizar-se no ato que ele inventa".

Outras autoras e autores (HARVEY, 2011; FRASER, 2002; SPIVAK, 2010) também falam das inúmeras modificações que o trabalho vem sofrendo ao longo dos anos nesse mundo de acumulação do capital. Fenômenos como a mundialização, a terceirização internacional e desregulamentação do mercado de trabalho se tornaram imperativos para a acumulação capitalista, que é cada vez mais marcada pela flexibilização do emprego e aumento das desigualdades. A precarização dos empregos é massiva e boa parte da população é alijada de seus direitos básicos e de ter uma cidadania plena, sendo "subalternizada". A respeito dessas ações que afetam as trabalhadoras e trabalhadores Spivak explica:

O trabalho humano não é intrinsecamente "barato" ou "caro". É assegurado por uma ausência de leis de trabalho (ou sua execução discriminatória), um Estado totalitário (muitas vezes vinculado ao desenvolvimento e à modernização na periferia) e exigências de subsistência mínima por parte do trabalhador (SPIVAK, 2010, p. 68).

Desta maneira, com a instabilidade dos trabalhos, os contratos vêm sofrendo alterações, que podem ser observadas em diversas formas flexíveis de empregos. No mercado de trabalho brasileiro boa parte da população recebe baixos rendimentos. Melo e Sabbato (2011), em estudo com dados do PNAD/IBGE de 2008, mostram que 39,3% das pessoas ocupadas recebiam até um salário mínimo, "mas a questão é mais dramática para o sexo feminino, que tem 48,5% das trabalhadoras ganhando até um salário mínimo" (MELO; SABBATO, 2011, p. 38). Corroborando com essas informações, Spivak (2010) enfatiza: "Se o discurso do subalterno é obliterado, a mulher subalterna encontra-se em uma posição ainda mais periférica pelos problemas subjacentes às questões de gênero" (SPIVAK, 2010, p. 14-15). A autora afirma: se, no contexto da produção colonial o sujeito subalterno não tem história, nem direito à fala, o sujeito subalterno feminino está ainda mais profundamente na obscuridade. O trabalho com música também é afetado por todas essas transformações e tem suas peculiaridades.

3. Viver de Música: algumas considerações

Tratando mais especificamente de trabalhos com música, área bastante diversificada e complexa, a vasta literatura existente traz muitas questões e conflitos em

diferentes aspectos e contextos. Sobre o aspecto da diversidade dessa profissão Salgado (2005b, p. 5) coloca:

> Correspondendo a essa diversidade de manifestações – evidenciada nos meios de comunicação e na programação de apresentações ao vivo –, a profissão de músico não envolve um conjunto fixo e único de saberes e parâmetros estéticos; sujeita a diferentes níveis de especialização, essa profissão é antes um exercício multiforme, com técnicas, valorações e modos de produzir que se organizam em práticas específicas.

Essa diversidade de manifestações aparece nas falas das instrumentistas maranhenses participantes desta pesquisa. Comecei o trabalho de campo no segundo semestre de 2018 quando produzi um vídeo para a disciplina "Filme Etnográfico" na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro-UNIRIO. Utilizei a metodologia de fazê-lo com *selfies* – filmagens feitas pelas próprias protagonistas, cinco instrumentistas que vivem de música em São Luís-MA. São elas: Ana Neuza Araújo (pianista); Nize Cavalcante (baterista e percussionista); Tayane Trajano (flautista); Eline Cunha (guitarrista) e Lisiane Nina (flautista). Essa escolha se deu por eu estar residindo no Rio de Janeiro para cursar o doutorado. Entrei em contato com algumas instrumentistas e essas cinco me responderam, no prazo estabelecido, enviando os vídeos por WhatsApp. As perguntas ou orientações dadas a elas para que produzissem os vídeos foram: 1) Apresentem-se (nome, formação, que instrumentos toca...); e 2) Quais as suas práticas musicais? Pedi também que enviassem vídeos com performances musicais.

No mês de janeiro, tive a oportunidade de entrevistar pessoalmente mais duas instrumentistas: Taynara Oliveira (violinista/produtora) e Adriana Soraya (pianista/produtora). Mantive as mesmas questões e forma de filmagem utilizadas anteriormente, mas busquei obter mais informações sobre as relações de trabalho e de gênero. Esse aprofundamento eu pretendo fazer com todas as participantes (inclusive as que fizeram parte do vídeo mencionado acima), pois surgiram novas percepções e discussões importantes. Por exemplo, situações vivenciadas que mostram conflitos ou preconceitos ligados a corporalidade, vestuário, sexualidade, assédio, entre outros aspectos a serem investigados no decorrer do processo.

As instrumentistas participantes dessa pesquisa vivem de música e concluíram formação na área (formação técnica e/ou graduação; no momento, duas delas têm mestrado em Música e uma é mestranda em Educação). Todas foram ou ainda são professoras de música/instrumentos, o que corrobora o que dizem Segnini (2014) e

Pichoneri (2010) ao apontar que as orquestras sinfônicas, bandas profissionais e docência[4], são as maiores possibilidades de trabalho formal na área da música.

Nessa reflexão da carreira profissional com música, outras peculiaridades são discutidas. Salgado (2005a), em pesquisa etnográfica com um conjunto na Lapa carioca, observou que os músicos, obviamente, levavam em conta o critério "econômico" e buscavam o contratante que pagasse melhor. Mas esse não era o único quesito; para alguns músicos, fatores como o *status* da casa, a possibilidade de criação e apresentação de arranjos e composições pessoais, entre outros, são também colocados como muito importantes. A propósito ainda do cenário da Lapa e seu contexto musical ele traz algumas dessas questões que exemplificam bem essas ações:

> Participar desse ambiente é algo economicamente acessível à maioria dos músicos-estudantes, como pude constatar pela constante presença deles nos bares. 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" (SALGADO, 2005a, p. 51-52).

A importância dada ao aspecto econômico e à busca de reconhecimento profissional pelos pares e pelo público também foram trazidos nas falas das instrumentistas maranhenses. Segundo elas, na cidade de São Luís a maior e mais rentável oferta de trabalho com música é a de tocar em eventos (casamentos, solenidades, festas) e em seguida as aulas de música. Nesse sentido, além de procurarem obter prestígio tocando em lugares simbólicos da cidade (teatros, instituições), participando de grupos musicais reconhecidos e de eventos musicais importantes, elas valorizam a qualidade do trabalho, queixando-se da existência de musicistas (muitas vezes sem formação na área) que cobram "barato" e não prezam pela qualidade. Esse comportamento, segundo elas, contribui para a desvalorização da profissão junto à população e de certa maneira, contribui para reforçar percepções construídas no senso comum de que o músico é "alguém sempre pronto a alegrar e a entreter a vida social das pessoas em festas, reuniões, a tocar de graça e a qualquer momento" (FURTADO, 2014, p. 45). Sobre o assunto, o autor reforça:

> Porém, o que é lazer para muitos, para o músico é trabalho. Um trabalho cercado de preocupação em relação à dificuldade financeira, às condições de trabalho nem sempre adequadas, à precoce profissionalização dos jovens músicos brasileiros, à incerteza quanto ao futuro profissional, aos olhares carregados de preconceitos e estereótipos lançados à atividade musical, dentre outras (FURTADO, 2014, p. 16).

Destaco que os marcadores ou intersecções de gênero, faixa etária, raça e classe social são fundamentais, pois trazem importantes diferenças no modo de fazer e viver de música. Nesta análise inicial de pesquisa, fica visível que o fato de ser mulher traz ações e consequências diferenciadas. Alguns exemplos: a existência de preconceitos relacionados à resistência física para tocar em uma festa de rua; à autonomia profissional (uma musicista falou que um produtor, antes de contratá-la e a uma amiga para um evento, perguntou se os maridos delas as deixariam tocar até amanhecer o dia), entre outros. Falando desses marcadores, Requião (2010) traz esse exemplo sobre classe social e algumas de suas consequências no trabalho com música:

> No trabalho musical foram encontrados músicos de diferentes classes sociais ocupando o mesmo posto e com a mesma remuneração. Porém, os músicos de classes sociais mais elevadas têm um maior tempo dedicado à sua formação e maior acesso a uma aprendizagem formal, [...] além de um maior leque de possibilidades de atividades profissionais (REQUIÃO, 2010, p. 174).

Essa questão do tempo de dedicação ao estudo trazida pela autora é ainda mais difícil para as mulheres que, geralmente, possuem jornada dupla de trabalho, cuidando da casa, família e dos filhos (PICHONERI, 2010). Outro aspecto importante no trabalho com música, assim como acontece em outros trabalhos artísticos, é a existência de redes cooperativas. Becker (2010) explicita:

> Todo trabalho artístico, tal como toda a atividade humana, envolve a atividade conjugada de um determinado número, normalmente um grande número de pessoas. É devido à cooperação entre estas pessoas que a obra de arte que observamos ou escutamos acontece e continua a existir. As marcas dessa cooperação encontram-se sempre presentes na obra (BECKER, 2010, p. 27).

Muitas dessas formas de cooperação se transformam em rotinas e originam padrões de atividade coletiva as quais o autor denomina de “mundos da arte”. Essa concepção da obra de arte como um feito coletivo, algo que integra uma rede de cooperação é fundamental e estabelece a necessidade de observação mais ampla e não apenas centrada nos artistas para se compreender o trabalho artístico.

Com essas concepções discutidas nesse artigo busquei compreender e analisar práticas musicais, relações de trabalho e de gênero de mulheres instrumentistas que vivem de música em São Luís, no contexto atual. Pretendo, ao longo do desenvolvimento da pesquisa, trazer mais dados e aprofundar discussões que possibilitem entendimentos e ações na área do trabalho com música.

4. Referências bibliográficas

ARANHA, M. L. A.; MARTINS, M. H. P. *Filosofando:* introdução à filosofia. São Paulo: Moderna, 1986.

BECKER, H. S. *Mundos da arte.* Tradução de Luís San Payo. Lisboa: Livros Horizonte, 2010. **[**Edição comemorativa do 25º aniversário, rev. e ampl.]

FRASER, N. A justiça social na globalização: redistribuição, reconhecimento e participação. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, n. 63, p. 7-20, out. 2002. Disponível em: <http://www.ces.fe.uc.pt/publicacoes/rccs/artigos/63/RCCS63-Nancy%20Fraser-007-020.pdf>. Acesso: 20/05/2015.

FURTADO, L. C. V. Flautear: uma atividade muito além de "levar a vida na flauta": a construção identitária do flautista brasileiro como trabalhador. Tese (Doutorado), Departamento de História, Instituto de Ciências Humanas, Universidade de Brasília, 2014.

HARVEY, D*. O enigma do capital e as crises do capitalismo.* São Paulo: Boitempo, 2011.

JORDÃO, A.; ALLUCCI, R. R.; MOLINA, S.; TERAHATA, A. M. (Orgs.). *A música na escola.* São Paulo: Allucci e Associados Comunicações, 2012.

KÜCHEMANN, B. A.; CRUZ, T. C. Ressignificações do trabalho das mulheres para a agenda das políticas públicas. *Ser Social*, v. 10, n. 23, p. 11-38, Brasília, jul./dez. 2008.

LE BOULCHE, J. *Rumo a uma ciência do movimento humano.* Porto Alegre: Artes Médicas, 1987.

MELO, H.; SABBATO, A. A estrutura econômica num prisma de gênero – PNAD/IBGE 2008. *Revista Gênero*, v. 12, n. 1, p. 23-59, Niterói, 2. sem. 2011.

MESSAC, L. PIB: assim se oculta o trabalho feminino. **[**Site: dmt em debate: Democracia e Mundo do Trabalho.] **Tradução** de Inês Castilho, 2018. <http://www.dmtemdebate.com.br/pib-assim-se-oculta-o-trabalho-feminino/>.

PICHONERI, D. F. M. Músicos de orquestra: considerações sobre trabalho e gênero. III Seminário Nacional de Trabalho e Gênero, Associativismo, Profissão e Políticas Públicas, Goiânia, 2010. Disponível em: <https://strabalhoegenero.cienciassociais.ufg.br/up/245/o/DILMA.pdf>. Acesso: 25/12/2014.

REQUIÃO, L*. "Eis aí a Lapa...":* processos e relações de trabalho do músico nas casas de shows da Lapa. São Paulo: Annablume, 2010.

SALGADO, J. A. Variações sobre o tema da gafieira: um conjunto na Lapa carioca. *Debates,* n. 8, p. 39-69, 2005a.

SALGADO, J. A. Construindo a profissão musical: uma etnografia entre estudantes universitários de música. Tese (Doutorado em Música), Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade do Rio de Janeiro, 2005b.

SEGNINI, L. R. P. Os músicos e seu trabalho. *Tempo Social* – Revista de Sociologia da USP, v. 26, n. 1, p. 75-86, jun. 2014.

SPIVAK, G. C. *Pode o subalterno falar*. Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa e André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

Nota

[1] Trabalhos envolvendo sonoridades diversas com performances individuais ou em grupos, ensino-aprendizagem de música em contextos formais ou informais, entre outros.

[2] Categoria utilizada por Araújo (2013), pela qual o autor enfatiza a articulação entre discursos, ações e políticas.

[3] "Trabalho vem do vocábulo latino *tripaliase*, do substantivo *tripalium*, aparelho de tortura formado por três paus, ao qual eram atados os condenados ou que também servia para manter presos os animais difíceis de ferrar" (ARANHA; MARTINS, 1986, p. 56.).

[4] Mais especificamente em relação à docência, um marco importante é a lei Federal nº 11.769, de 18 de agosto de 2008, decretada no governo do presidente Luiz Inácio Lula da Silva, que tornou a música conteúdo obrigatório do componente curricular da Educação Básica, dando às escolas públicas e particulares o prazo de três anos letivos para se adaptarem às exigências estabelecidas (JORDÃO; ALLUCCI; MOLINA; TERAHATA, 2012). Muitas das escolas brasileiras ainda não cumprem essa determinação legal.

Banda de música Daniel Nascimento e resistência musical no sudeste do Pará

Tirsa Lais de Oliveira Gonçalves Moraes
Universidade Federal do Pará
tirsalais@gmail.com

Resumo: Este artigo tem por objetivo observar aspectos referentes à comunicação musical entre a banda de música Daniel Nascimento e seus ouvintes, utilizando a escolha de repertório para isso. Nesta observação, utilizo a semiótica proposta por Humberto Eco. Na observação do comportamento social, utilizo Geertz, e para a compreensão do pensamento musical, utilizo Blacking. Através dessa observação, encontramos atos de resistência em execução musical em uma Amazônia ocupada por migrantes.

Palavras-chave: Daniel Nascimento. Resistência. Migração na Amazônia.

Abstract: This article observes aspects related to musical communication between the Daniel Nascimento band and their listeners, using the repertoire choice for this. In the observation, I use the semiotics proposed by Humberto Eco. In the observation of social behavior, I use Geertz and for the comprehension of musical thought, I use Blacking. Through this observation, we find resistance acts in musical execution in an Amazonia occupied by migrants.

Keywords: Daniel Nascimento. Resistance. Migration in the Amazon.

3. Minha relação com a banda e minha percepção sobre a transmissão da mensagem musical da banda

Conheci a banda de música de Paragominas aos 15 anos de idade, em 2005, quando era aluna da escola de música e assistia aos seus ensaios. Aquela música me comunicava pouco, mas mesmo assim eu gostava. Lembro-me bem de ouvir, durante o ensaio, a banda tocar o dobrado *Mão de Luva* e de um arranjo com várias músicas do grupo musical Roupa Nova. No mesmo ano, eu estava na banda tocando clarinete. Minha primeira apresentação foi no Natal. Tocamos músicas natalinas conhecidas: *Noite Feliz*, *O Velhinho*, *O Sapatinho*, *Happy x Max*, entre outras nacionais e internacionais.

Em 13 anos tocando na banda, participei de muitas apresentações. Percebo que dentro do repertório da banda sempre predominou a execução de canções nacionais de caráter popular, aquelas de repercussão nacional, como, por exemplo, Tim Maia, Caetano Veloso, Sivuca e Tom Jobim. Geralmente, são músicas da atualidade ou canções consagradas, salvo alguns dobrados executados exclusivamente no período de setembro. As músicas reproduzidas são canções em que sempre se busca expressar o texto melódico o mais semelhante possível da canção original.

Ao longo dos anos, esse repertório tem mudado de acordo com as tendências musicais evidenciadas pela mídia nacional. Por exemplo, em 2015, estourava na novela

"I Love Paraisópolis" a música *All About That Bass*, de Meghan Trainor. Em 2016, essa música fazia parte do repertório da banda. Vejo a escolha do repertório como um processo criativo, porque, apesar de os arranjos e as músicas não serem autorais, existe um processo de escolha no qual a decisão final é do regente, mas este escolhe a partir de uma observação das tendências de gosto tanto do público que assiste às apresentações, quanto dos instrumentistas da banda.

Os instrumentistas são o elo entre a banda e a comunidade, são músicos de partes distintas da cidade, e cada um tem seu círculo social pessoal (família, amigos íntimos, amigos da escola, pessoas da igreja, entre outras relações), portanto, eles estão em constante contato com os ouvintes da banda e trazem essa "pesquisa de preferências musicais da comunidade" para o regente. Existe um processo criativo na escolha do repertório a partir dessa troca entre comunidade/instrumentistas/regente, que visa ao prazer estético de todos os envolvidos.

4. A prática musical deste grupo como um processo criativo e como um fato sociocultural da atualidade

Se considerarmos que um dos atos criativos desse grupo está na escolha de repertório, e que "a criação musical está profundamente relacionada ao processo de construção de significados baseados em signos culturalmente aceitos" (MUKUNA, 2008, p. 17), podemos perceber alguns fatores da vida social das pessoas dessa comunidade a partir de sua prática musical.

Ora, Paragominas é uma cidade emergente, criada na década de 1960 e localizada na região sudeste do Pará, a 300 quilômetros da capital, com 111.764 habitantes e uma área de 19.342,254 km^2, "sendo 66% de floresta quase toda explorada. O restante é terreno já desmatado e de uso diverso", áreas de uso agropecuário, mineração, reflorestamento, área em regeneração, terras indígenas e área urbana (NATIONAL GEOGRAPHIC, 2011, p. 123). Para que Paragominas, uma cidade com pouco mais de 50 anos de existência, chegasse à população atual, a migração foi o maior fator de crescimento populacional, e é uma das principais características entre os moradores desse município.

"Nos anos 1980, Paragominas havia sido o principal polo madeireiro do mundo tropical e concentrava o maior número de serrarias do planeta" (ibidem, p. 124). Assim, a cidade cresceu economicamente através da exploração da floresta amazônica. Os migrantes vieram de todo o país, todos com suas culturas e práticas musicais e se

confinaram na mesma região, buscando diálogo com esse novo ambiente, no qual a diversidade, por sua vez, atingiu vários setores relacionados à cultura do município.

Neste ponto, me questiono sobre a apreciação do repertório da banda de música por esse público, já que a banda é composta pelos filhos desses migrantes. De modo mais geral, percebo que existe uma preferência por músicas vocais, todo o repertório da banda é baseado em canções, músicas com texto. São adaptações dessas canções, como na figura 1, que nos mostra a primeira página da grade da canção *Facilita*, de Luiz Gonzaga. Esse arranjo foi escrito por um dos componentes da banda. Nessa imagem, temos a formação instrumental atual da banda, assim como um demonstrativo do nível técnico de dificuldade de execução desse grupo, uma adaptação que se molda ao nível de leitura e execução dos músicos.

Não foi escrita partitura específica para voz, podendo ser opcional a participação do cantor. Trata-se de uma música na forma "AB" com repetição sem variação. Na parte "A", as palhetas estão executando a parte da voz, todas fazem o mesmo desenho rítmico, assim como a melodia em uníssono, poucas vezes abrindo as vozes entre si. Os metais fazem a harmonia com movimentação rítmica nos trombones e bombardinos para dar suingue junto com a bateria, e as tubas tocam as notas do acorde.

A parte escrita para o baixo é executada pelo teclado, tanto que o copista escreve a cifra junto com a linha do baixo. Na parte "B", esse desenho é invertido, os metais tocam o solo em um jogo de perguntas e respostas entre trombones, bombardinos e trompas e os trompetes e as palhetas tocam a harmonia, enquanto os saxofones executam as notas do acorde em colcheias e semínimas, e as flautas e clarinetes fazem o suingado do forró. A imagem mostra os oito primeiros compassos, a introdução. Nela podemos perceber a disposição dessas vozes e o revezamento entre palhetas e metais, assim como a célula geradora da música, encontrada no segundo compasso sem considerar a anacruse.

Essa preferência por canções é enfatizada quando se tem a participação de um cantor. Ao se inserir a voz, a plateia se prende mais à execução musical, procura cantar junto com a banda. É como se o discurso musical puramente instrumental fosse uma língua que tem se perdido, tornando a execução de músicas apenas instrumentais – me refiro-me às bandas de música –, quase um ato de resistência. A própria adaptação do repertório, de dobrados para canções, demonstra uma rendição a esses padrões estéticos.

5. A prática musical da Daniel Nascimento como uma estratégia de resistência para sua continuidade

> A compreensão da mensagem estética também se baseia numa dialética entre aceitação e repúdio dos códigos e léxicos do remetente – de um lado – e introdução e repulsa e códigos e léxicos pessoais de outro. É uma dialética entre fidelidade e liberdade interpretativa, onde, de um lado o destinatário procura captar os convites da ambiguidade da mensagem e preencher a forma incerta com códigos próprios; e de outro, é conduzido pelas relações contextuais a ver a mensagem tal como foi construída, num ato de fidelidade ao autor e à época em que essa mensagem foi emitida (ECO, 2013, p. 71).

No jogo de interpretação da mensagem estética entre a banda e seus ouvintes percebo que para a compreensão do texto musical é necessária uma referência, onde a pura combinação dos sons por si só não satisfaz a plateia. Isto justifica a busca por canções populares e a inserção de cantores em algumas apresentações, para que a mensagem seja simplificada, acessível, pois "naturalmente, à medida que a mensagem se faz mais complexa e a sua esteticidade mais intensa, a imagem se complica e se fragmenta em diversos níveis" (ECO, 2013, p. 56) dificultando a compreensão e a comunicação entre o remetente e o destinatário.

John Blacking afirma que, para compreender uma tradição musical, devemos compreender o sistema musical como um "dos diferentes quadros de símbolos" pelo qual as pessoas dão "um sentido público a seus sentimentos e à vida social" (BLACKING, 2007 p. 205). Estes podem ser observados em "dois modos de discurso contrastantes mais complementares, que são componentes necessários do fazer musical e que também podem revelar como as pessoas pensam sobre a música" (ibidem, p. 207), de modo verbal e não verbal, onde a performance proporciona uma compreensão da música e de seu discurso, observando os "aspectos da vida social como produtos do pensamento musical" (ibidem, p. 208).

Considerando que esses aspectos da vida social são fontes culturais, e que fontes culturais são "o fundo acumulado de símbolos significantes" (GEERTZ, 2008, p. 35), podemos partir do pressuposto que as atividades desenvolvidas pela banda Daniel Nascimento são uma representação musical dessa diversidade cultural da região, onde, na escolha do repertório, podemos perceber alguns aspectos pertinentes para essa compreensão.

Trata-se de uma escolha marcada pela miscigenação resultante da migração, cheia de subjetividades e interferência coletiva. O regente escolhe a partir de uma observação tanto das tendências musicais dos ouvintes da banda Daniel Nascimento,

quanto dos seus músicos, que, por sua vez, são o elo mais próximo entre a banda e a comunidade. Eles são de partes distintas da cidade, e cada um tem seu círculo social pessoal (família, amigos íntimos, amigos da escola, pessoas da igreja, entre outras relações), portanto, estão em constante contato com os ouvintes e trazem para o regente essa "pesquisa de preferências musicais da comunidade" de forma intrínseca.

Existe nessa troca um processo criativo que visa manter a banda em constantes apresentações musicais, sempre em consonância com seus ouvintes (aqui me refiro ao público para as apresentações) e com os interesses políticos sociais locais, que são a garantia do fomento financeiro do poder público para sua manutenção. Esses dois quesitos têm se mostrado ao longo dos 20 anos de atuação do grupo, fatores necessários para sua permanência.

Esse conjunto de signos significantes é decisivo para a escolha do repertório, tornando o ato de continuar tocando uma forma de resistir às mudanças da contemporaneidade e permanecer atuando como banda de música, consolidando uma prática musical já tradicional para a região.

6. A pesquisa

Apesar das diversas pesquisas relacionadas ao homem na busca pela compreensão do "conjunto de seus costumes", todas elas caminham para uma "'concepção estratigráfica' das relações entre fatores biológicos, psicológico, social e cultural na vida humana [onde] à medida que se analisa o homem, retira-se camada após camada" (GEERTZ, 2008, p. 28).

Neste artigo, sugiro a retirada de algumas dessas camadas através da observação do comportamento musical dessa banda de música, na qual tenho atuado como instrumentista há 13 anos, mais da metade do seu tempo de existência, porém a observação sistemática do processo de construção musical só aconteceu a partir da pesquisa para o curso de mestrado, onde proponho uma abordagem participativa.

Nos últimos anos, as pesquisas em etnomusicologia no Brasil têm tomado rumos participativos, como por exemplo, nas pesquisas de Bastos (2013) e Seeger (2015), onde:

> Os autores pontuam, como elementos importantes que alinhavam o trabalho colaborativo em etnomusicologia: a produção do conhecimento em música com os grupos em colaboração; o compartilhamento autoral; a inserção política

> e retorno social das pesquisas; a abertura epistemológica; o fortalecimento das populações envolvidas (BARROS; SILVA, 2017, p. 5).

Esta é uma pesquisa em andamento que visa identificar os principais impactos da banda sobre a vida social/cultural/artística da cidade de Paragominas, assim como investigar a trajetória musical da banda Daniel Nascimento, com base nas memórias desses agentes musicais. A partir das análises pretende-se traçar um panorama de como se constrói a identidade musical na banda Daniel Nascimento.

Neste projeto, procuro, através da pesquisa, compreender esses processos de construção, entendendo que, por sermos uma entidade ligada ao poder público, não devemos trabalhar de maneira arbitrária, impondo práticas ditas "corretas" e sim articular o desenvolvimento de atividades ligadas às necessidades e às demandas naturais dessa sociedade plural, mantendo assim seus objetivos de criação: ser um agente de mudança social a fim da reconstrução dos valores éticos para o crescimento do município como um todo.

Assim, esta pesquisa é pioneira quanto ao estudo, e de fundamental importância para compreender os processos de formação e transmissão musical que mantiveram a escola e a banda ativa durante vinte anos, assim como suas relações estreitas com a sociedade local.

7. Considerações finais

Acredito que a escolha do repertório musical está intimamente ligada ao círculo social dos instrumentistas, em uma rede de construção de valores musicais pertinentes para a região, que contribui para o diálogo entre essas identidades culturais trazidas pelos migrantes, "em outros termos, a criação musical está profundamente relacionada ao processo de construção de significados baseado em signos culturalmente aceitos" (MUKUNA, 2008, p. 17), onde,

> para encontrar o sentido, para encontrar a verdade da música, os etnomusicólogos têm que investigar profundamente além do elemento sonoro. Na equação a ser decifrada, a música é o elemento conhecido, enquanto o desconhecido – o sentido/verdade – existe abaixo de camadas de uma variedade de fenômenos que constituem o vécu (experiência de vida) de um indivíduo e que influenciam seu comportamento. [...] A fonte de tudo isso reside na cultura e esta está contextualmente entrelaçada nas malhas da rede de

> relações que constitui uma comunidade ou sociedade (MUKUNA, 2008, p. 15).

Nesse sentido, as partituras escritas como no exemplo de *Facilita* demonstram formas de construção desses valores musicais. As melodias familiares são mais práticas para adaptação e desenvolvimento do instrumentista, consolidando o sentimento de pertencimento àquele círculo social, abrindo diálogos para diferentes culturas musicais dentro do mesmo círculo social e criando uma ponte entre as relações externas e a banda, uma relação identitária entre sociedade e banda de música, onde essas duas relações têm influência mútua, considerando que identidade também pode ser vista como "conhecimento sobre si [...] como indivíduo ou como membro de uma família, uma geração, uma comunidade, uma nação ou uma tradição cultural" (ASSMANN, 2008, p. 122).

A banda de música Daniel Nascimento – e seu contexto amazônico – traz singularidades e tradições únicas, onde percebemos essa cultura como fruto de uma região complexa, exemplo do impacto dessa diversidade, ocasionada pela migração de culturas de todo o Brasil. Esses acontecimentos têm gerado tradições musicais que têm se perpetuado através da banda que, por sua vez, condensa essas culturas e as converte em repertório.

8. Referências bibliográficas

ASSMANN, J. Communicative and cultural memory. In: ERLL, A.; NUNNING, A. (Orgs.). *Cultural memory studies:* an international and interdisciplinary handbook. Tradução de M. Frotscher. Berlin; New York: De Gruyter, 2008. p. 109-118.

BARROS, L.; SILVA, C. T. Etnomusicologia na Pan-Amazônia: Interfaces com a decolonialidade e a pesquisa colaborativa. *Revista Música e Cultura*, v. 10, 2017.

BASTOS, R. M. *A Festa da Jaguatirica.* Florianópolis: EDUSC, 2013.

BLACKING, J. Música, cultura e experiência. Tradução de A.-K. de Moraes Shouten. *Cadernos de Campo*, São Paulo, n. 16, 2007.

ECO, H. *A estrutura ausente:* Introdução à pesquisa semiológica. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2013.

GEERTZ, C. *A interpretação das culturas.* Rio de Janeiro: LTC, 2008.

MUKUNA, K. W. Sobre a busca da verdade na etnomusicologia: Um ponto de vista. Tradução de Saulo Adriano. *Etnomusicologia*, São Paulo, n. 77, p. 12-23, 2008.

NATIONAL GEOGRAPHIC BRASIL, ano 12, n. 141, dez. 2011.

SEEGER, A. Por que cantam os Kĩsêdjê . Tradução de G. Werlang. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

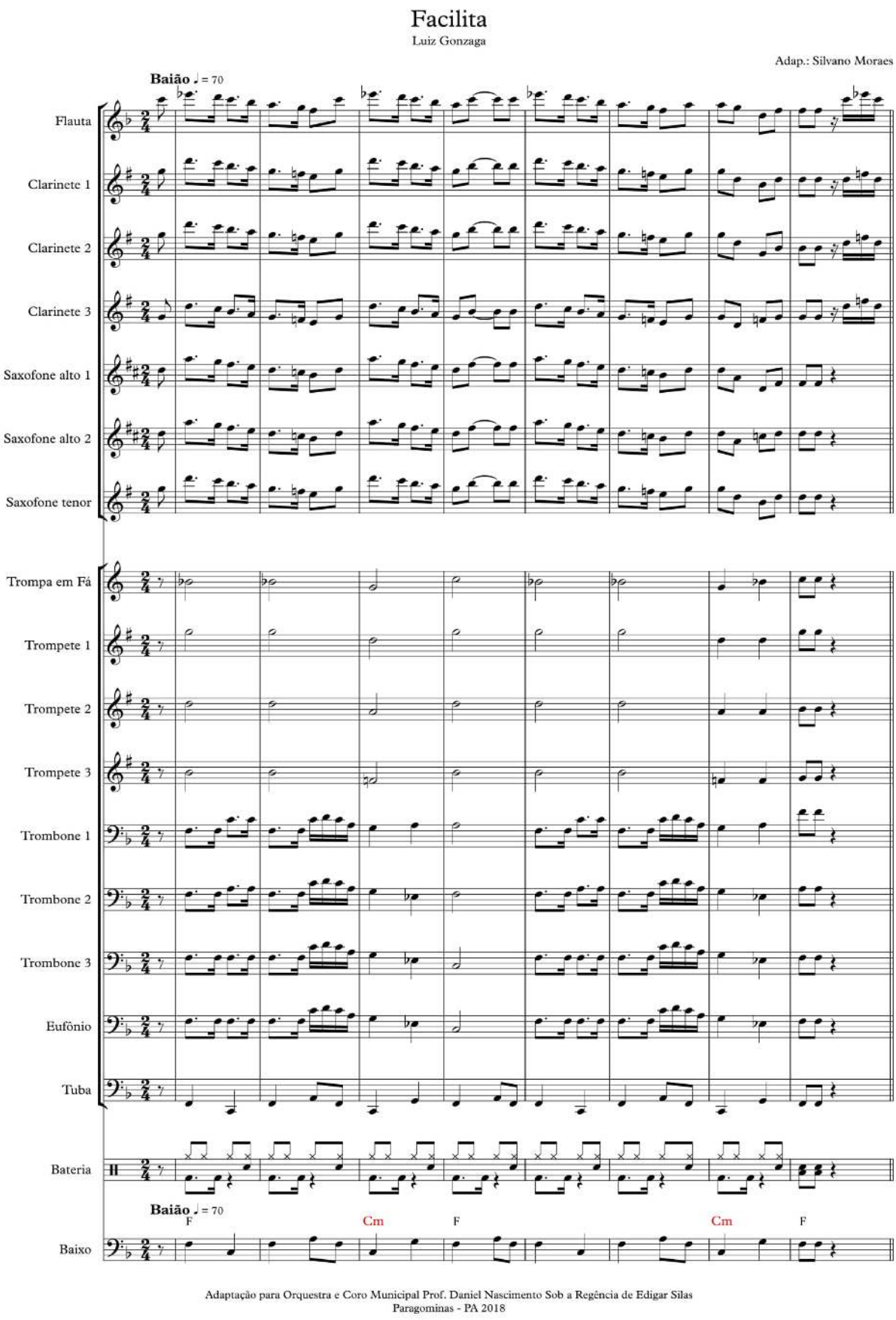


Figura 1: Primeira página da grade da canção *Facilita,* exemplo da formação instrumental da banda Daniel Nascimento.

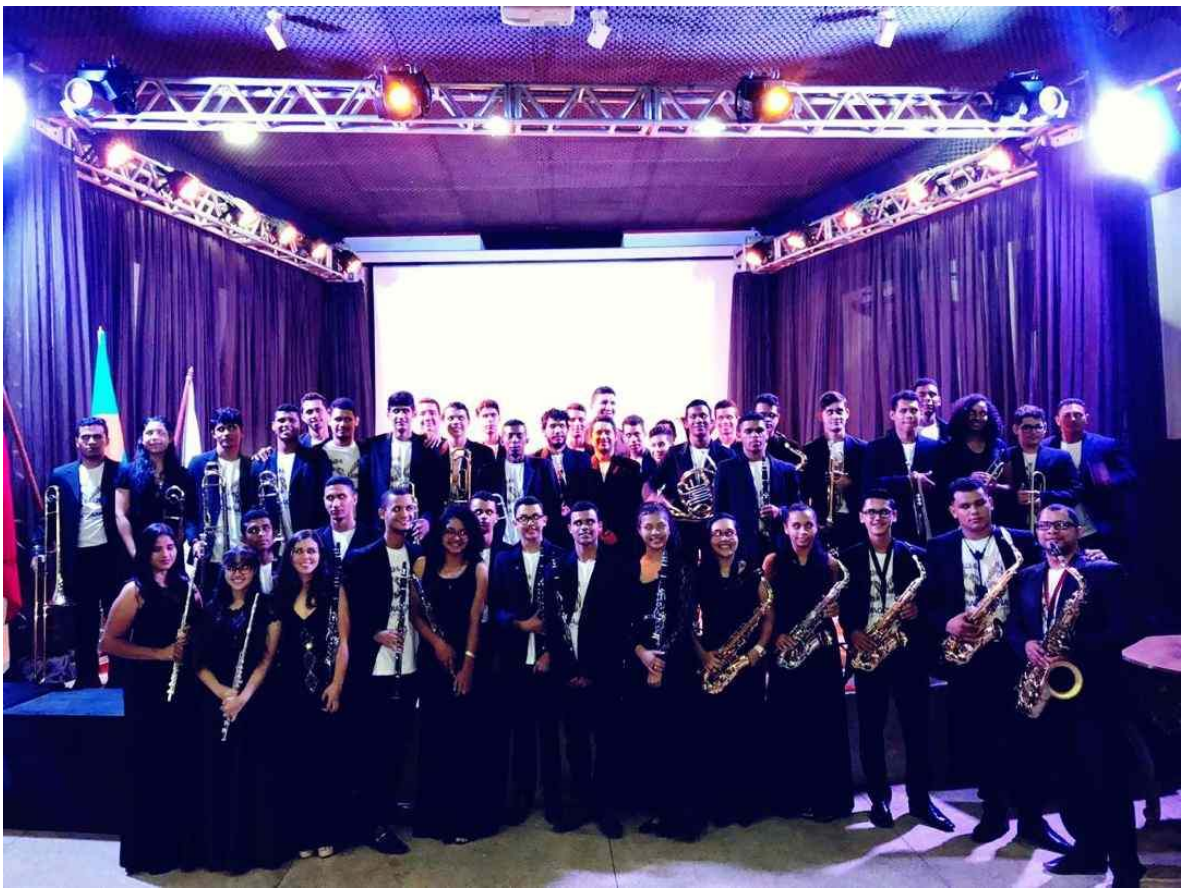


Figura 2: Banda Daniel Nascimento, janeiro de 2019. Concerto em homenagem aos 54 anos do município de Paragominas.

Etnomusicologia participativa e processos metodológicos: experiências do Grupo Musicultura Maré, RJ

Virginia Bezerra de Souza Barbosa
Universidade Federal do Rio de Janeiro
virgobarbosa@gmail.com

Resumo: Este artigo teve como objetivo explorar aspectos epistemológicos concernentes aos processos metodológicos no campo da etnomusicologia participativa; tratar sobre as nuances e os contornos desse novo campo, assinalando o impacto mundial que suas experiências tiveram sob a redefinição da etnomusicologia aplicada (desde 2007) e investigar como as conexões estabelecidas entre aspectos metodológicos e teórico-epistemológicos moldam as estratégias de conhecimento desenvolvidas nos encontros e atividades do Grupo Musicultura Maré.
Palavras-chave: Etnomusicologia participativa. Pesquisa-Ação. Pesquisa-Ação Participativa. Processos metodológicos. Maré, RJ.

Participatory ethnomusicology and methodological processes: experiences of the Musicultura Maré Group, RJ

Abstract: This article aimed to explore epistemological aspects concerning methodological processes in the field of participatory ethnomusicology; discussing the nuances and contours of this new field, noting the worldwide impact of their experiences under the redefinition of applied ethnomusicology (since 2007) and investigating how the established connections between methodological and theoretical-epistemological aspects shape the knowledge strategies developed through the meetings and activities of the Musicultura Maré Group.

Keywords: Participatory ethnomusicology. Action Research. Participatory Action Research. Methodological processes. Maré, RJ.

> "Não há educação fora das sociedades humanas e não há homem no vazio. O esforço educativo que desenvolveu o Autor [...] ainda que tenha validade em outros espaços e em outro tempo, foi todo marcado pelas condições especiais da sociedade brasileira. Sociedade intensamente cambiante e dramaticamente contraditória. Sociedade em 'partejamento', que apresentava violentos embates entre um tempo que se esvaziava, com seus valores, com suas peculiares formas de ser, e que 'pretendia' preservar-se, e um outro que estava por vir, buscando configurar-se" (FREIRE, 1967, p. 42).

1. Introdução

Embora metodologia signifique, literalmente, um ramo da lógica que realiza o estudo de métodos, não é este, pura e simplesmente, o uso que correntemente tem sido adotado pelos estudos e pesquisas acadêmicas atuais, nos quais se considera metodologia um conjunto de regras e procedimentos para realização de uma pesquisa.

Falar de pressupostos metodológicos implica evocar vivências que, reiterando-se através da repetição e condições anteriormente moldadas pelos sujeitos de uma pesquisa, vão gerar processos metodológicos que podem ser de natureza

experimental, teórica, exploratória, explicativa, bibliográfica, documental, qualitativa, quantitativa, etc. Essa noção tem exigido a adoção de práticas investigativas acerca de nuances analíticas e interpretativas mais amplas, que se relacionam diretamente com a importância epistemológica da metodologia da pesquisa.

Este artigo pretende explorar aspectos epistemológicos concernentes aos processos metodológicos no campo da etnomusicologia participativa, apresentando um breve recorte dos processos metodológicos e político-epistemológicos identificados nas práticas de um grupo de pesquisa e extensão, formado desde 2004 por moradores (estudantes de graduação e ensino médio) e não moradores da Maré (estudantes de graduação e pós-graduação ligados ao Laboratório de Etnomusicologia da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro): Grupo Musicultura Maré.

A abordagem adotada neste artigo tratará de nuances e contornos de um novo campo da etnomusicologia no país, a Etnomusicologia Participativa, e o impacto mundial de suas experiências contribuindo para redefinição da etnomusicologia aplicada a partir de 2007 (HARRISON, 2014). Acredita-se que as primeiras experiências em solo brasileiro que deram início a esta nova perspectiva, prática e teórico-metodológica na etnomusicologia, vieram à tona no começo dos anos 2000, no âmbito de projetos de pós-graduação desenvolvidos no Laboratório de Etnomusicologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Este artigo almeja, também, investigar como as conexões estabelecidas entre aspectos metodológicos e teórico-epistemológicos moldam as estratégias de conhecimento desenvolvidas através dos encontros e atividades do Grupo Musicultura Maré.

O intuito mais amplo da minha pesquisa de doutorado é fazer um balanço dos processos metodológicos, sociopolíticos e epistemológicos desenvolvidos pelo Grupo Musicultura. Em síntese, esta tarefa impõe o trabalho de identificar e analisar como processos metodológicos e protocolos participativos (e o impacto deles sobre as relações sociais de trabalho na pesquisa-ação participativa) adotados pelo Grupo Musicultura, tendo como objetivo a superação de práticas não horizontais em pesquisas etnográficas, estão refletidos na documentação etnomusicológica alocada no acervo comunitário do grupo.

Em outras palavras, se está investigando, em primeiro lugar, o quanto as estratégias de conhecimento desenvolvidas no processo de produção do material

etnográfico e das concepções teórico-epistemológicas advindas desta produção podem ser imaginadas como reflexo do pensamento coletivo do grupo enquanto *processo de indagação epistemológica, existencial e ontológica*. Em segundo lugar, se o impacto dessas estratégias – defendidas enquanto fundamentais para a construção de conhecimento verdadeiramente, democrático, crítico e autônomo através das bases teórico-metodológicas de pesquisa ação-participativa – podem ser avaliadas (e/ou mensuradas) através, por exemplo, de uma etnografia do acervo do grupo, além da participação direta no grupo enquanto integrante.

2. Etnomusicologia participativa: um sub-ramo da etnomusicologia aplicada ou um novo campo na disciplina?

As perspectivas colaborativas e participativas assumidas pelos trabalhos de Vincenzo Cambria e Francisca Marques foram experiências preliminares que contribuíram decisivamente para o surgimento desta nova modelagem no campo. No entanto, de meados de 2002 até meados 2004, por meio da articulação entre pressupostos metodológicos da Pesquisa-Ação com temas gerais (tanto quanto fundamentais) para prática etnomusicológica – à época, enfrentando paradoxos e crises de âmbito mundial, sobretudo, em relação a teorias, métodos e técnicas da documentação etnomusicológica, bem como interações e fricções entre trabalhos de campo, sociedade e pesquisa – inaugura-se uma parceria insólita entre estruturas, até então, epistêmica e metodologicamente distintas, etnomusicologia e Pesquisa-Ação.

Nesse interim das perspectivas abertas pela pesquisa-ação na etnomusicologia (ARAÚJO; PAZ; CAMBRIA, 2008), elabora-se no seio de um grupo de pesquisa, formado em sua maioria por moradores da Maré, uma proposta de trabalho colaborativo e participativo nos quais práticas e reflexões emergidas da conjunção entre pesquisa-ação e etnomusicologia (de viés aplicado, advocatício – rótulos em curso na disciplina à época) vão se tornar uma prática de pesquisa.

Em artigo preliminar acerca das reflexões teóricas em torno deste projeto de pesquisa comunitária na Maré (em processo de criação entre 2003-2004), o etnomusicólogo Vincenzo Cambria (2004) sugere que a Pesquisa-Ação Participativa se configura enquanto uma direção possível ao campo da etnomusicologia. Para além da importância da postura colaborativa, a prática da Pesquisa-Ação possibilitou à pesquisa etnomusicológica a ampliação de contornos e fricções, tanto no trabalho de campo quanto

na representação, que deixa de ser feita apenas por pesquisadores externos, para ser realizada diretamente por membros das populações cujas problemáticas são pesquisadas.

Em uma pesquisa-ação participativa, parte-se do princípio que toda modelagem da pesquisa será concebida por seus integrantes por meio de debates sobre os temas de interesse coletivo com vistas a leituras críticas sobre a realidade social e contextos históricos em que estão imersos seus integrantes, existencial e ontologicamente.

De acordo com um extenso trabalho de revisão da literatura (em andamento) acerca de como o campo da etnomusicologia tem se moldado ao longo dos últimos vinte anos – certamente também a partir da experiência pessoal de reintegração ao Grupo Musicultura Maré (desde 2017) – identifico algumas nuances que contribuirão para tecer uma análise mais aprofundada, acerca de algumas teses prenunciadas acima.

Com sorte, pretende-se durante o transcurso desta pesquisa, mais do que elencar diferenças entre etnomusicologia aplicada e etnomusicologia participativa poder imaginar, através dos intercruzamentos entre estes campos, pontos de contato entre *estratégias de ação* para lidar com "tempos de dificuldades" (RICE, apud HARRISON, 2014) e *estratégias de conhecimento* para lidar com *sociedade em "partejamento"* e os violentos embates entre o tempo que se quer preservar e o tempo que está por vir (FREIRE, 1967).

3. Estratégias de Conhecimento e Experiências Metodológicas do Musicultura

O Grupo Musicultura Maré foi fundado em 2004, após a realização da apresentação do *Projeto Samba e Coexistência* a 22 jovens moradores da Maré, que na ocasião ingressaram no que se configurou em uma nova proposta, de viés colaborativo e participativo, de investigação temática da realidade local através da identificação de *temas geradores*, tendo a produção musical em torno do samba como ponto de partida.

Essa proposta, como amplamente divulgado (ARAÚJO, 2004; ARAÚJO; MUSICULTURA, 2006; CAMBRIA, 2004; CAMBRIA 2008), teve inspiração direta nas experiências postas em prática pelo renomado educador brasileiro, Paulo Freire e por seus colaboradores e parceiros em diversos lugares no Brasil e no exterior desde os anos 1960 – até os dias de hoje difundidas internacionalmente. Em síntese, o modelo de investigação da realidade (de comunidades rurais e urbanas) proposto por Freire que tem como desafio epistemológico reconhecer tanto a *opressão* quanto a *luta pela libertação* como base da educação como prática da liberdade.

As conexões e implicações político-epistemológicas entre teoria e prática, ação e reflexão são construídas no Grupo Musicultura Maré, *no coletivo*, ou seja, através do debate coletivo. Uma proposta de relação democrática inspirada nos princípios da *educação libertadora* defendida por Paulo Freire. Por meio destes debates são "filtradas" concepções que direcionam as tomadas de decisão no grupo.

Essas concepções, embora não sejam irredutíveis, são constantemente retomadas pelo grupo nos debates internos e/ou nas oficinas e cursos de extensão oferecidos pelo grupo, prioritariamente, em escolas da rede municipal localizadas em comunidades do bairro Maré, e também em universidades e organizações da sociedade civil.

O mapeamento de práticas musicais na Maré (2004-2005) e uma pesquisa quantitativa sobre o consumo de música na Maré (2006-2008), além de terem sido, processos metodológicos que mobilizaram por um período maior as atenções do grupo Musicultura, foram também responsáveis pela produção, não só de um dos maiores volumes de documentação produzida pelo grupo até os dias de hoje, como também têm sido as mais consultadas pelo próprio grupo no trabalho de elaboração de cursos de extensão e oficinas dentro e fora da Maré.

Uma marca no trabalho do grupo é a retomada dos fundamentos teóricos das estratégias de conhecimento, bem como revisão dos processos metodológicos através de novos desdobramentos de pesquisas realizadas em anteriores.

Um exemplo desta dinâmica se deu durante a realização do Projeto *Música e memória na Maré: Imagens sonoras de uma etnografia participativa das práticas musicais na Maré, Rio de Janeiro (2010-2014)*. Nesse projeto o grupo buscou fazer uma retomada de uma das experiências acima comentada, no sentido de aprofundar a pesquisa realizada no primeiro mapeamento das práticas musicais locais (2004-2005) realizado pelo grupo através da complementação do trabalho de campo, de novas com novas pesquisas etnográficas e documentações de campo, e da continuação do processamento e organização das documentações já disponíveis em acervo.

4. Considerações finais

Este artigo não teve como objetivo fazer uma contextualização aprofundada da etnomusicologia participativa, muito menos da etnomusicologia aplicada e da pesquisa-ação participativa, seus campos de referência (para maior detalhamento acerca

dos desdobramentos no campo da etnomusicologia aplicada, ver HARRISON, 2010; HARRISON, 2014; HEMETEK, 2015; DIRKSEN, 2012; e da pesquisa ação-participativa, ver CAMBRIA, 2004; THIOLLENT, 2006; RAPPAPORT, 2018).

Buscou-se, todavia, tecer argumentações que contribuam para a apuração de diferenças epistemológicas, no que se refere a processos metodológicos básicos praticados em âmbito nacional e internacional, por distintos ramos da etnomusicologia que se intitulam "aplicada", "advocatícia" e/ou "engajada".

Para tentativas de entrecruzar orientações do campo da etnomusicologia praticada no Brasil com diretrizes tomadas em perspectiva internacional pela etnomusicologia aplicada*,* por exemplo, parece não haver outra saída senão tentar alcançar, ao máximo possível, entendimentos historicamente construídos sobre ela. O que pode revelar-se complexo. Afinal, como captar a intencionalidade de pesquisas construídas em contextos diversos mundo afora? Intencionalidades estas impactadas por questões cruciais que emergem do caráter distinto, tanto das amarrações e prescrições institucionais, quanto da diversidade do interesse público por demandas sociais, em outras nações. Apesar deste desafio, a revisão histórica tem revelado reiteradamente aspectos cruciais, semelhantes e distintos, em face do engajamento e das posturas políticas praticadas por muitas e muitos de nós.

Consideramos importante ressaltar ainda, o impacto das práticas, em etnomusicologia participativa brasileira, difundidas em âmbito internacional nas duas últimas décadas. Os processos metodológicos e políticos epistemológicos construídos pelo grupo Musicultura, especificamente, têm permitido que sejam deflagradas novas contribuições a possíveis redefinições de campo da etnomusicologia e seus significados em perspectiva internacional.

O objetivo central deste artigo foi trazer a tona uma reflexão, ainda que incipiente, acerca das estratégias metodológicas empregadas pelo Grupo Musicultura, construída através de aportes epistemológicos da etnomusicologia denominada participativa, cujos referenciais teóricos metodológicos advêm de outras áreas de conhecimentos, tais como educação, antropologia e sociologia.

Em síntese, as abordagens colaborativas (LASSITER, 2005) e participativas da pesquisa-ação (FREIRE, 1970; THIOLLENT, 2006; FALS BORDA, 2009) repercutem diretamente nos métodos etnográficos empregados em meu trabalho de

pesquisa no doutorado, acrescendo as perspectivas arquivísticas e antropológicas que estudam o arquivo como campo – assunto para outro artigo.

Tendo como tese a ideia de que processos metodológicos refletem também processos políticos e epistemológicos, concluímos que seu estudo é de suma importância para ajudar a descortinar diferentes nuances e transformações no pensamento coletivo do grupo ao longo do tempo. Donde, as estratégias de conhecimento e os processos metodológicos adotados pelo Grupo Musicultura Maré seriam então, os objetos de análise, ou seja, os meios através dos quais se podem inferir o processo de materialização da construção de conhecimento pelo grupo.

5. Referências Bibliográficas

ARAÚJO, S. Samba, coexistência e academia: questões para uma pesquisa em andamento. *ANAIS.* V CONGRESSO LATINOAMERICANO DA IASPM (Associação Internacional para o Estudo da Música Popular), 2004.

ARAÚJO, S.; GRUPO MUSICULTURA. Conflict and violence as theoretical tools in present-day ethnomusicology: Notes on a dialogic ethnography of sound practices in Rio de Janeiro. *Ethnomusicology*, v. 50, n. 2, p. 287-313, Spring/Summer, 2006.

ARAÚJO, S.; PAZ, G.; CAMBRIA, V. *Música em Debate: Perspectivas interdisciplinares*. Rio de Janeiro: Maud X, 2008.

CAMBRIA, V. Etnomusicologia Aplicada e "Pesquisa-Ação Participativa". Reflexões teóricas iniciais para uma experiência de pesquisa comunitária no Rio de Janeiro. *ANAIS*. V CONGRESSO LATINOAMERICANO DA IASPM (Associação Internacional para o Estudo da Música Popular), 2004.

CAMBRIA, V. Novas estratégias na pesquisa musical: pesquisa participativa e etnomusicologia. In: ARAÚJO, S.; PAZ, G.; CAMBRIA, V. *Música em Debate: Perspectivas interdisciplinares*. Rio de Janeiro: Maud X, 2008.

DIRKSEN, R. Reconsidering theory and practice in ethnomusicology: applying, advocating, and engaging beyond academia*. Ethnomusicology Review*, v. 17, 2012.

FALS BORDA, O. Cómo investigar la realidad para transformarla. In: *Una sociología sentipensante para América Latina.* Bogotá: Siglo Del Hombre Editores y CLACSO, 2009. [1. ed. 1979; 2. ed. 1983; 3. ed. 1986]

FREIRE, P. *Educação como prática da liberdade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967.

FREIRE, P. *Pedagogia do oprimido*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1970.

HARRISON, K. *Applied Ethnomusicology: Historical and Contemporary Approaches.* Cambridge Scholars Publishing, 2010.
HARRISON, K. The second wave of applied ethnomusicology. *MUSICultures, La Société canadienne pour les traditions musicales*, v. 41, n. 2, 2014.

HEMETEK, U. Applied ethnomusicology as an intercultural tool: some experiences from the last 25 years of minority research in Austria. In: PETTAN, S.; TITON, J. T. (Orgs.). *The Oxford Handbook of Applied Ethnomusicology*, 2015. (<https://www.oxfordhandbooks.com/view/10.1093/oxfordhb/9780199351701.001.0001/oxfordhb-9780199351701>)

LASSITER, L. E. *The Chicago Guide to Collaborative Ethnography*. Chicago: University of Chicago Press, 2005.

LEWIN, K. Action research and minority problems. *Journal of Social Issues*, v. 2, n. 4, p. 34-46, nov. 1946.

MORENO MORENO, M. C. *Orlando Fals Borda:* ideas, prácticas y redes, 1950-1972. 167f. Tesis (Doctorado en Ciencias Humanas y Sociales), Facultad de Ciencias Humanas y Sociales, Centro de Estudios Sociales, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 2017.

RAPPAPORT, J. Visualidad y escritura como acción: Investigación Acción Participativa en la costa Caribe colombiana. *Revista Colombiana de Sociología*, v. 41, n. 1, 2018.

THIOLLENT, M. *Metodologia da Pesquisa-Ação*. São Paulo: Ed. Cortez, 1986.

THIOLLENT, M. (Org.). *Pesquisa-ação e projeto cooperativo na perspectiva de Henri Desroche.* São Carlos: EdUFSCar, 2006.

Artigos completos

Educação Musical (EEMU)

Kinder-musik e seus discursos: a função pedagógica do prefácio da obra

Adriano Justino Moreira
Universidade de São Paulo
adriano.moreira@usp.br

Resumo: Este trabalho investiga a função pedagógica e instrutiva do prefácio de *Kinder-musik*, obra do compositor italiano Boris Porena (1972), apoiando-se sobre o conceito de discurso apresentado por Beard e Gloag (2005). Objetiva elucidar sobre a função do discurso ali presente, assim como seu gênero. Conclui que a compreensão de *Kinder-musik* contribui para uma prática pedagógica mais criativa, sendo sua utilização benéfica tanto para educadores quanto para educandos envolvidos em um processo de educação musical.

Palavras-chave: *Kinder-musik*. Boris Porena. Discurso. Educação Musical.

***Kinder-musik* and its Speeches: The Pedagogical Function of the Preface of the Work**

Abstract: This work investigates the pedagogical and instructive function of the preface of *Kinder-musik*, work of the Italian composer Boris Porena (1972), based on the concept of discourse presented by Beard and Gloag (2005). It aims to elucidate the function of the discourse present there, as well as its genre. It concludes that *Kinder-musik*'s understanding contributes to a more creative pedagogical practice, and its use is beneficial both for educators and learners involved in a musical education process.

Keywords: *Kinder-musik*. Boris Porena. Speech. Musical Education.

Introdução

Este trabalho versa sobre a função pedagógica e instrutiva do prefácio de *Kinder-musik*, obra do compositor italiano Boris Porena (1972) na qual é apresentada uma série de propostas musicais pautadas na ideia de jogo. Objetiva-se elucidar a função do discurso presente em tal obra, assim como seu gênero, procurando identificar atitudes responsivas e explicativas, falar sobre os sujeitos envolvidos em tal discurso e qual assunto está em discussão a partir das orientações feitas pelo autor.

Uma vez que Porena se preocupa em trazer sugestões do que possa vir a ser *Kinder-musik*, apresentando possíveis caminhos para utilização de sua obra, acredita-se que esta pesquisa possa contribuir para o fazer musical tanto de educadores quanto de educandos envolvidos no processo de educação musical, estimulando possibilidades de discussão sobre a compreensão de suas propostas e elucidando como utilizá-las, percorrê-las, questioná-las e

colocá-las em prática. Para fundamentar a compreensão do discurso contido em tal prefácio, este trabalho se utiliza de leituras realizadas a partir de Beard e Gloag (2005).

Sobre Boris Porena e *Kinder-musik*

Boris Porena, músico italiano nascido em Roma (1927), alinha suas propostas de fazer musical às perspectivas de escuta da música do século XX e também à ideia de educação musical localizada nas chamadas metodologias ativas da segunda geração, sendo a escuta e o estímulo à criatividade tanto do professor de música quanto do aluno características dos procedimentos propostos por ele (FONTERRADA, 2008). Fonterrada destaca em Porena "a não linearidade de propostas, com aulas abertas, com caráter de 'oficina', além de grande ênfase posta na criatividade, tanto do professor quanto dos alunos [em que] a atuação se dá em procedimentos de rede e não em linha" (2008, p. 193).

Tais propostas, expressas na escuta ativa e no processo criativo, são encontradas em sua obra *Kinder-musik* (música para crianças) em que, segundo Fonterrada (2008), o procedimento lúdico é o que norteia a abordagem do fenômeno musical. Em tal obra, o fazer musical é sugerido a partir de instrumentos musicais, canto, orquestra, diversas formações coletivas e várias possibilidades de se fazer e refazer a partir de orientações dadas pelo autor. Em *Kinder-musik* pode se "enganar quem nele buscar repertório de músicas infantis; a criança aqui é determinada pela atitude lúdica independente da faixa etária" sendo essa uma "coletânea de procedimentos assentados na ideia de jogo musical" (FONTERRADA, 2012, p. 98).

O(s) discurso(s)[1] contidos no prefácio de *Kinder-musik*

O caráter informativo-descritivo da obra

Sob o título "*Projeto para uma utilização a longo prazo de Kinder-musik ou Convite a um diálogo entre o Autor e o Professor*"[2], Boris Porena escreve o prefácio da obra como último projeto da Seção "10 Progetti Ambiziosi". Tal título apresenta-se com dupla função: aquela que propõe uma possível utilização para o livro e aquela que convida o professor para uma conversa com o autor. Há um caráter tanto formal (orientações quanto à obra) quanto informal (convite para um diálogo) contido no discurso elaborado para enunciar o referido prefácio.

Embora sugerindo um caráter de gênero discursivo-cotidiano expresso em forma de carta, o texto investigado nos leva a refletir sobre sua função pedagógica e gênero informativo-descritivo no qual se nota uma atitude responsiva premeditada do autor ao antever que seu material possa ser tomado como um método de iniciação musical a ser seguido:

> "*Kinder-musik*" não é um método de aprendizado e ensino de música, que se pressupõe conhecida, como prática elementar. "*Kinder-musik*" é apenas uma seleção, artificialmente ordenada, de materiais, curiosidades musicais, sugestões, projetos, provocações (PORENA, 1972, p. 124).

Observa-se também tal atitude quando o autor antevê o risco de se buscar uma configuração exata das aplicações de suas asserções. Sobre essas, ele discorre que o "resultado auditivo depende de algumas variáveis (culturais, psicológicas, ambientais), cuja configuração em um certo local e em um certo tempo não é previsível, a não ser em medida insuficientemente aproximativa" (PORENA, 1972, p. 124).

Contrariando a ideia de conceber padrões e regras preestabelecidas, Porena elabora o quarto parágrafo apresentando itens que não são normativos, mas sim orientações flexíveis: "No entanto, considera-se que: 1) os termos 'coro', 'orquestra', 'grupo' não implicam especificações numéricas e, desse modo, podem significar uma pluralidade, também, mínima (quatro ou cinco elementos) (...)" (PORENA, 1972, p. 124). Há aqui uma contraposição à ideia de cânon como sendo algo que, ao promover ideias de valor, exclui o que é percebido como diferente (BEARD; GLOAG, 2005), justificando que "a melhor das escolhas é válida quando orienta a ação, mas quando exclui o não escolhido, implica limitação, debilidade" (PORENA, 1972, p. 124).

Embora *Kinder-musik* esteja repleto de textos que lhe conferem uma função e um gênero pedagógico instrutivo-formativo, é interessante notar que o próprio autor explicita que o grau de complexidade no entendimento da obra está mais na instrução dos jogos do que no momento operativo-executivo dos mesmos. Para que a obra não tome um caráter didaticamente improdutivo, o autor chama a atenção para a função do professor de música, função essa que se estende além da mediação, atingindo um fazer criativo estimulador da criatividade (PORENA, 1972).

O autor compositor

Com o objetivo de conversar com seu leitor, Porena coloca em segundo plano seu papel de compositor para se apresentar como autor interessado em dialogar com aquele se debruçará sobre suas ideias, ou seja, o professor de música. Esse cuidado em identificar quem fala é observado a partir das ideias de Beard e Gloag (2005) ao atentar para não se confundirem, num livro de conversação, as vozes do compositor e do autor que podem se tornar irremediavelmente misturadas.

Porém, o italiano assume novamente em primeiro plano seu papel de compositor ao se utilizar de formas de fala e de discurso que expõem e defendem sua identidade que em nenhum momento se apresenta como um pedagogo musical. Porena compositor é quem fala durante o discurso no qual traz a percepção de si mesmo como tal (BEARD; GLOAG, 2005). Isenta-se de qualquer intenção de ser um proponente de materiais didáticos para aula de música, fazendo-se conhecer não como um educador musical, mas como um compositor que se aventurou por caminhos didático-pedagógicos. Essa afirmação pode ser constatada no terceiro parágrafo do prefácio:

> Segue-se a necessidade de uma validação didático-pedagógica do material aqui apresentado, validação à qual o Autor, na sua mais completa ignorância de tal ordem de problemas, não está, absolutamente, em condições de contribuir (PORENA, 1972, p. 124).

A relação autor *x* leitor

Apresentando o destinatário principal de suas orientações, Porena afirma que "*Kinder-musik* é, assim, em primeira instância, endereçado [...] ao professor de música, esteja ele numa escola de música, numa escola geral onde se ensina música, ou dedicado ao ensino privado" (PORENA, 1972, p. 124). "Para o autor, o professor é a chave para a aplicação de suas ideias, pois as propostas exigem dele uma constante atitude criativa, e os textos, mediação" (FONTERRADA, 2008, p. 191).

A maior parte dos textos contidos em "Kinder-musik" [...] têm necessidade de uma curta mediação, que inclua, entre outras, a "tradução" dos mesmos textos numa linguagem compatível com o grau de desenvolvimento geral e específico, individual e coletivo dos destinatários últimos (PORENA, 1972, p. 124).

Tais textos possuem uma não linearidade de utilização, o que confere ao professor de música liberdade para explorar o material como lhe convier, de acordo com o contexto que se está inserido, partindo do público que lhe é oferecido. Essa maleabilidade na forma de utilização dos materiais contidos em *Kinder-musik* influenciará diretamente no modo de apropriação das ideias do autor por parte do professor de música, o qual imprimirá sua personalidade na condução do fazer musical junto aos seus: "O reordenamento e a eventual gradação deste material são, pois, deixados à competente iniciativa do didata "mediador", o qual chegará, acredita-se, mais por via experimental, do que por dedução lógica." (PORENA, 1972, p. 124).

Apropriando-se da ideia de Cone na qual a narração na voz de um compositor dá lugar a uma nova narração na voz da orquestra (CONE, 1974 apud BEARD; GLOAG, 2005, p. 42), Porena ganha voz através do professor de música quando esse se apropria das recomendações do italiano, interpretando-as e mediando-as durante o fazer musical, variando tal discurso de acordo com o contexto e de acordo com destinatários últimos para quem as propostas são direcionadas. Ao expor que

> caberá ao professor encontrar os elos entre a prática musical comum, informada à experiência do som como elemento codificado no interior de um sistema linguístico fechado e privilegiado, e uma prática aberta a solicitações acústicas exteriores a qualquer privilégio. Caberá e ele vigiar a fim de que se realize a coerência interna de toda experiência, de modo que se pratique, por exemplo, a correta emissão-entonação, no caso de música gramaticalmente e estilisticamente definida, e que se a evite, ao contrário, quando a ação musical não se funda em precisas convenções linguísticas (PORENA, 1972, p. 124).

O compositor traz um discurso que elucida sobre as questões estéticas de uma pedagogia musical que pode se vincular aos pedagogos musicais da primeira geração (ligados a um sistema musical fechado), mas também aos da segunda geração (ligados ao fenômeno musical como uma prática aberta). Nesse sentido, "o discurso pode ser entendido como os comentários e crenças estéticas que cercam as práticas musicais, moldando e influenciando os pontos de vista de artistas, compositores, estudiosos e ouvintes" (BEARD; GLOAG, 2005, p. 41).

Retomando a afirmação de Fonterrada ao dizer que "a criança [em *Kinder-musik*] é determinada pela atitude lúdica independente da faixa etária" (FONTERRADA, 2012, p. 98), Porena abre as possibilidades de execução dos jogos propostos para diversas faixas etárias, elucidando que o caráter lúdico será proposto tanto pela utilização de cada texto

quanto do público envolvido no processo criativo musical. Caberá ao professor de música tomar *Kinder-musik* na sua mais ampla gama de utilização:

> Não são previstos limites de idade, se não aqueles ligados, caso a caso, à efetiva utilização de cada texto. Se os adultos encontrassem em "*Kinder-musik*" argumento de delícias, ou extraíssem quaisquer pretextos de entretenimento prazeroso, não se proíbe de estender a eles o campo semântico da palavra "*Kinder"*, correta observação de Goethe[3], colocada ao início [da obra]. Em linhas gerais, todavia – se se pode prever um destino coletivo a uma obra (?) que veio se formando por exclusivo prazer individual – os "adultos" implicados em "*Kinder-musik*" o serão unicamente como trâmite em direção à infância (PORENA, 1972, p. 124).

Considerações finais

No prefácio de *Kinder-musik*, Boris Porena estabelece um diálogo entre o autor compositor e o professor de música. Apresentando suas propostas a partir de um discurso de caráter informal iniciado por um convite com caráter de carta, escreve textos com funções informativas e elucidativas referentes a sua obra. Tendo como destinatário principal o professor de música, termina tal prefácio endereçando seu material a quem possa interessar o mesmo.

Não há cânones preestabelecidos em *Kinder-musik* e também não há a preocupação de se apresentar um material pedagógico musical a ser seguido. A obra não apresenta sequer uma linearidade de execução, ficando a critério do professor de música iniciar suas experimentações pelos primeiros jogos propostos ou pelos últimos projetos apresentados.

Uma vez que Porena se preocupa em trazer orientações do que possa ou não vir a ser *Kinder-musik* e possíveis caminhos para utilização do mesmo, quem tem papel fundamental na aplicação e desenvolvimento das atividades é o professor de música, mediador de todo fazer musical, ser criativo e estimulador de criatividade que tem a autonomia de inventar e reinventar a obra, correndo o risco de tratá-la como didaticamente inviável. A sua percepção de contexto, local, tempo, destinatários últimos é que norteará a sua mediação e condução acerca das experimentações feitas a partir de tais propostas.

Firma-se aqui a crença de que o questionamento, a compreensão e a utilização de *Kinder-musik* possam contribuir para uma prática pedagógica e um fazer musical mais criativos, beneficiando tanto educadores quanto educandos envolvidos no processo de musicalização.

Referências bibliográficas

BEARD, D.; GLOAG, K. *Musicology*: the key concepts. New York: Routledge, 2005.

FONTERRADA, M. T. O. *De tramas e fios*: um ensaio sobre música e educação. 2. ed. São Paulo: Ed. UNESP, 2008.

FONTERRADA, M. T. O. Educação Musical: propostas criativas. In: JORDÃO, G. (Org.). *A música na escola*. Ministério da Cultura. São Paulo: Allucci & Associados Comunicações, 2012. p. 96-100.

PAZ, A. L. F. Ensino da música em Portugal (1868-1930): uma história de pedagogia e do imaginário musical. 769f. Tese (Doutorado em Educação). Instituto de Educação, Universidade de Lisboa. Lisboa, 2014. p. 79-116.

PORENA, Boris. *Kinder-musik*. Milão: Curzi Milano, 1972.

Notas

[1] Dispositivo com "a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões dos seres viventes" (AGAMBEN, 2009, p. 40 apud PAZ, 2014, p. 82).

[2] "Progetto per un'utilizzazione a lungo termine di '*Kinder-Musik*' ovvero Invito a um dialogo fra l'Autore e il Didatta" (PORENA, 1972, p. 124).

[3] *"Das Alter macht nicht kindisch, wie man spricht, Es findet uns nur noch als wahre Kinder"* (Os mais velhos não são ingênuos como se diz. Eles apenas nos acham, ainda, como verdadeiras crianças) – Goethe, Faust – Vorspiel auf dem Theater.

O processo de aprendizado de leitura e escrita musical nas aulas de piano em grupo: um relato de experiência

Ana Lia Della Torre
Universidade Estadual de Campinas
ana-lia28@hotmail.com

Resumo: Este artigo buscou relatar algumas práticas que vêm sendo adotadas nas aulas de piano em grupo, especificamente em relação ao ensino de leitura e escrita musical. As estratégias pedagógicas adotadas foram fundamentadas em autores da área de alfabetização e letramento, bem como da psicologia histórico-cultural, e levaram em consideração a concepção de letramento musical. Espera-se que este artigo possa fomentar mais discussões e sugestões a respeito do tema.

Palavras-chave: Piano em grupo. Leitura e escrita musical. Letramento musical. Perspectiva histórico-cultural. Alfabetização e letramento.

The Process of Learning Musical Reading and Writing in Group Piano Lessons: an Experience Report

Abstract: That paper sought to report some practices that been adopted in my group piano lessons, specifically in relation to teaching musical reading and writing. The pedagogical strategies adopted are based on literacy and literary authors and cultural historical psychology, and take into account the conception of musical literacy. It is hoped that this article may encourage more discussion and suggestions on the subject.

Keywords: Group piano. Musical reading and writing. Musical reading; Historical-cultural perspective. Literacy and literacy.

1. Introdução

O presente trabalho tem como objetivo apresentar algumas práticas que vêm sendo adotadas nas minhas aulas de piano em grupo, desde 2017, especificamente em relação ao ensino de leitura e escrita musical. Essas aulas fazem parte de um projeto musical sociocomunitário chamado Projeto Retreta, que foi idealizado e posteriormente tema de dissertação de mestrado do maestro Ricardo Michelino, atual coordenador. O projeto é mantido por uma parceria entre a Corporação 24 de Junho e a prefeitura de Arthur Nogueira, e atende cerca de 1.200 alunos – dentre os quais, aproximadamente, 60 são alunos de piano –, oferecendo cursos de musicalização e instrumentos musicais. Além disso, as aulas contam com alunos a partir de 8 anos e a sala de piano, chamada de laboratório de piano, foi equipada com 4 pianos elétricos, sendo possível atender até 4 alunos por aula.

As estratégias pedagógicas adotadas nas aulas foram fundamentadas em um recente mestrado, iniciado em 2016 e concluído em meados de 2018, tendo como principal

fundamentação teórica a perspectiva histórico-cultural e autores da área de alfabetização e letramento. A dissertação trabalhou com a possibilidade de se considerar diferentes formas de apropriação do universo musical escrito, que pode ir desde a compreensão do que é a música escrita (partitura) e a percepção de que símbolos podem designar elementos musicais (como na leitura analógica, entre outras), até o ato de ler a música escrita em uma partitura; chamamos de "letramento musical" essas diferentes formas de apropriação do universo musical escrito. O termo foi embasado em autores de alfabetização e letramento (KATO, 1986; KATO, 2002; SOARES, 2009) e já vem sendo utilizado por autores de música (LOUREIRO, 2016; GOMES, 2017). Como o mestrado foi baseado em práticas educacionais com alunos de musicalização, foram transpostos alguns princípios para as aulas de piano em grupo na tentativa de compreender mais sobre esse processo de aprendizado, bem como aplicar essas questões também no contexto de aula.

2. A leitura musical nas aulas de piano em grupo

Alguns autores da educação musical vêm trabalhando com a possibilidade se de correlacionar a música com a linguagem oral e escrita. Dentre outros, destacamos Gemésio (2002), Matte (2001), Rhoden (2010), Barbosa (2011) e Loureiro (2016). "No ensino da música, devemos seguir os mesmos processos de desenvolvimento adotados quanto ao ensino dos outros tipos de linguagem oral e escrita" (GEMÉSIO, 2002, p. 95).

Além disso, na perspectiva histórico-cultural, Vigotski[1] menciona a leitura apenas de um modo geral, e diz que esta deve ser desenvolvida como um processo de descobertas, levando em consideração os processos de desenvolvimento dos alunos, e não através de uma forma puramente mecânica e impositiva, pois, segundo ele, o ensino não deve acontecer de fora para dentro:

> Ao invés de se fundamentar nas necessidades naturalmente desenvolvidas das crianças, e na sua própria atividade, a escrita lhes é imposta de fora, vindo das mãos dos professores. Essa situação lembra muito o processo de desenvolvimento de uma habilidade técnica, como, por exemplo, o tocar piano: o aluno desenvolve a destreza de seus dedos e aprende quais teclas deve tocar ao mesmo tempo em que lê a partitura; no entanto, ele não está, de forma nenhuma, envolvido na essência da própria música (VIGOTSKY, 2008, p. 70).

Assim, através da minha prática pedagógica nas aulas de piano em grupo, bem como dessas leituras, busquei formas de introduzir a leitura musical sem perder a essência da

música, que é "o fazer música". Para isso, utilizei alguns procedimentos que foram embasados no estudo realizado, e que considerava o aprendizado da leitura musical como um processo de letramento musical, ou seja, com diferentes níveis de compreensão no processo de leitura e escrita musical, que pode variar desde a compreensão básica do que é e para que serve a partitura até a habilidade de ler música. Segundo Gomes,

> [...] aprender a tocar instrumentos, compor e escrever essas ideias são níveis de realização musical cuja transmissão ativa necessitaria de método direcionado por outro como condição determinante – o que podemos chamar de letramento musical (GOMES, 2017, p. 36).

As aulas de piano em grupo do Projeto Retreta, realizadas entre 2017 e 2018, levaram em consideração o aprendizado de leitura e escrita musical de acordo com os níveis de compreensão do aluno a esse respeito, desde a primeira aula. Assim, em um primeiro contato com o piano, tocamos alguns improvisos retirados do livro *Hal Leonard Student Piano Library – Piano Lessons, v. 1*. (KEVEREN et al., 1996), onde consta apenas a parte do professor, ou ainda as primeiras músicas do livro de maneira imitativa, ou seja, o professor toca e os alunos imitam.

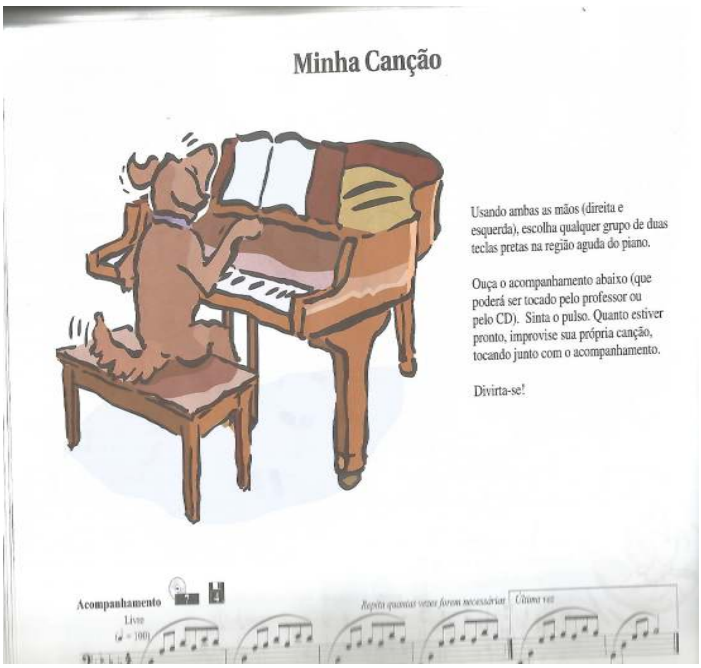


Figura 1: Página 23 do livro *Hal Leonard*. Improviso.

Kato, através dos escritos de Lúria, afirma que os estudos sobre o desenvolvimento da compreensão do sistema simbólico de escrita levaram-no a afirmar não ser a compreensão que gera o ato, mas, ao contrário, é o ato que permite a compreensão (KATO, 2002, p. 33-34). Assim sendo, procurei, desde a primeira aula, promover práticas envolvendo a leitura musical por parte do professor, ou seja, o professor tocar lendo, ou ler as notas para ensinar aos alunos determinada música, a fim de que eles passem a compreender a função instrumental da leitura na música.

Também foram introduzidas melodias simples, mas que permitiram ao professor tocar harmonias e ritmos interessantes, para que, assim, os alunos gostassem do que estavam tocando. Josete Feres diz que "no primeiro ano de musicalização [...] devem desenvolver sua musicalidade apenas por intuição" (FERES, 1989, p. 31). Assim, levando em consideração que muitos alunos chegam às aulas de piano sem ter tido, na maioria dos casos, contato prévio com a escrita musical, é importante musicalizá-los nesses espaços, ou seja, trabalhar com sua sensibilidade musical, educação auditiva, conceitos musicais básicos, como grave e agudo, dinâmica, entre outros, também de forma intuitiva e através da prática musical. Vried salienta que o importante de fato é como os elementos musicais – ou, como ele diz, os ingredientes musicais (VRIED, 2009, p. 8) – se inserem no contexto musical, e é necessário que os alunos tomem conhecimento destes elementos, pois, só assim, poderão buscá-los depois na partitura. Depois disso, introduzi o nome das notas brancas do piano: Dó, Ré, Mi, Fá, Sol, Lá e Si, através de jogos e exercícios de fixação.

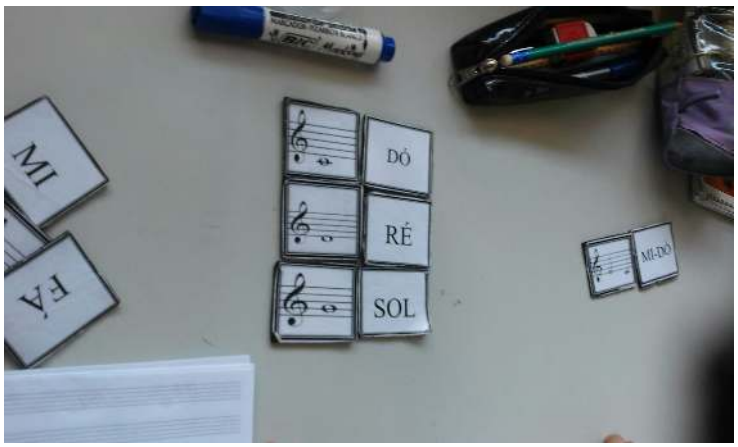


Figura 2: Jogos da memória musical.

Nesta etapa, trabalhamos com algumas músicas conhecidas dos alunos, tais como a música Dó, Ré, Mi, Fá (canção tradicional). Com isso, os alunos praticaram o nome das notas no piano, visto que, de forma imitativa, puderam cantar e tocar as notas de memória, através dessas canções.

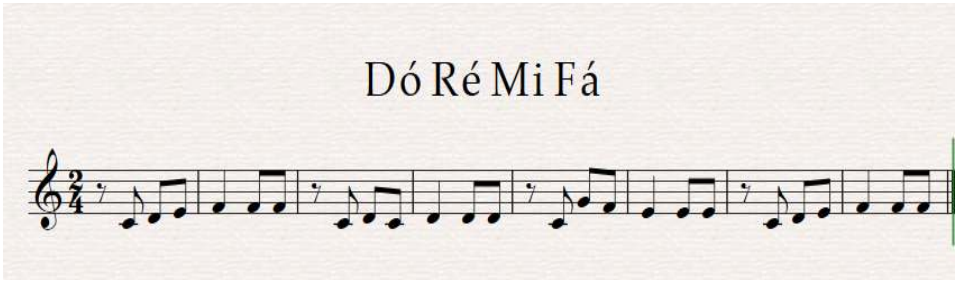


Figura 3: Música tradicional. Domínio público.

A escala de dó maior também ganhou uma letra, e foi, posteriormente, transformada em cânone.

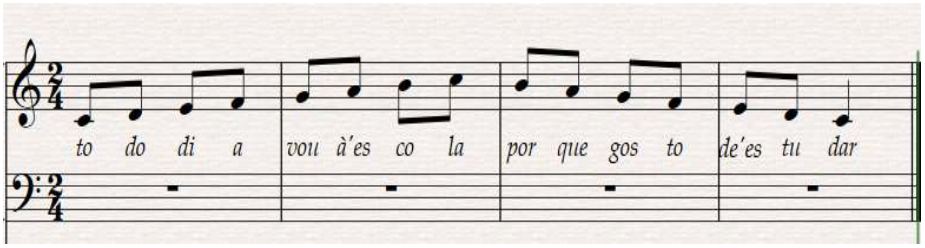


Figura 4: Adaptação da canção de Carmen Mettig Rocha.

Ressalta-se ainda que esse procedimento, de aprender de forma imitativa, não foi utilizado apenas nas primeiras aulas de piano, mas, de outro modo, a introdução de novos elementos musicais ou técnicos do piano foi trabalhada dessa forma. Assim, sempre que seria trabalhada uma habilidade musical que o aluno ainda precisava desenvolver ao piano, mesmo com os alunos mais avançados, ela era feita, a princípio, de forma imitativa e como uma música. Como exemplo, o trabalho com as escalas maiores em outras tonalidades foi feito como cânones, os arpejos dos acordes principais da tonalidade de dó maior executados com pedal, trabalhando assim a sonoridade, entre outros.

Concomitante a isso, foram promovidas práticas que despertassem nos alunos a utilidade da escrita musical. Na área de alfabetização e letramento, Kato mostra que “para

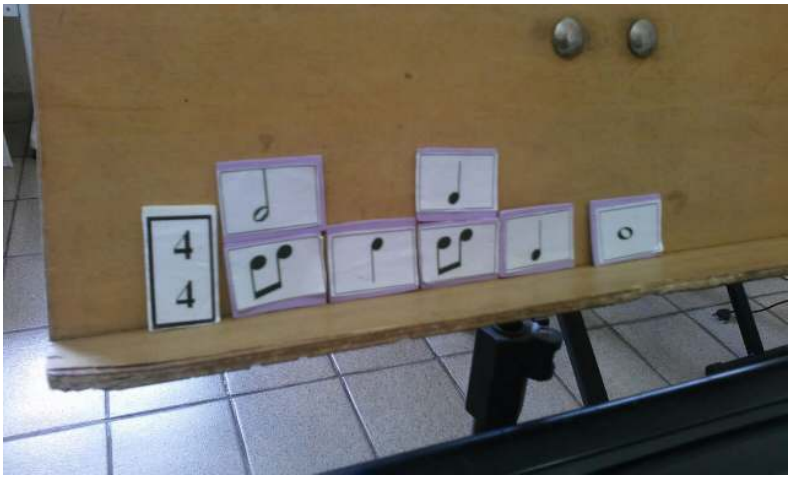
a criança o texto, como instrumento funcional e auxiliar, inexiste" (KATO, 2002, p. 32), e por isso é necessário apresentar a ela como utilizar esse "instrumento". No âmbito musical, a partitura deve ser pensada dessa mesma forma, como um instrumento, visto que ela não é a própria música, mas sim, uma forma de se chegar à música e de transmiti-la. E, assim como indica Oliveira, é necessário que a criança compreenda isso:

> [...] a principal condição necessária para que uma criança seja capaz de compreender adequadamente o funcionamento da língua escrita é que ela descubra que a língua escrita é um sistema de signos que não tem significado em si. Os signos representam outra realidade: isto é, o que se escreve tem uma função instrumental, funciona como um suporte para a memória e a transmissão de ideias e conceitos (OLIVEIRA, 1993, p. 70).

Nesse aspecto, o aprendizado da leitura musical não é diferente da aquisição da língua escrita; é necessário mostrar como e para que serve a partitura.

Assim, comecei a confeccionar a partitura com eles: cada música que eles aprendiam de memória, para não esquecer, escrevíamos no caderno. A princípio utilizávamos apenas o nome das notas e as figuras rítmicas conhecidas dos alunos. Utilizávamos as claves de sol e de fá para indicar qual mão iria tocar, e também os sinais de repetição.

Depois disso, trabalhamos músicas com notação relativa, a fim de introduzir as figuras rítmicas, e as notas musicais (melódicas). Para isso, foram utilizados alguns jogos de fixação, e fizemos composições que foram executadas ao piano, ou através do solfejo, para aplicar esses conhecimentos, assim como sugere Feres: "[...] os símbolos musicais irão sendo fixados incidentalmente através de jogos, brincadeiras e canções" (FERES, 1989, p. 5).

Figura 5: Composição rítmica com  cartelas.

Quando passamos a trabalhar com a partitura completa, realizávamos primeiro o solfejo com o nome das notas e depois tocávamos. A princípio, alguns alunos escreviam o nome das notas na partitura, até que se sentissem seguros para não mais fazê-lo. O mais importante aqui é que eles começaram a tomar contato com os elementos musicais escritos; no entanto, esse processo não podia prejudicar sua capacidade de execução daquela música. Como indica Vigotski: “O segredo do ensino da linguagem escrita é preparar e organizar adequadamente essa transição natural” (VIGOTSKY, 2008, p. 141), por isso, todo procedimento adotado buscou respeitar o tempo do aluno, de modo que, mesmo diante da mesma música, os alunos poderiam trabalhá-la de forma diferente, ou seja, de acordo com o seu letramento musical.



Figura 6: Aluno de piano.

Todo o trabalho de leitura foi feito em grupo, desde o processo de solfejo das notas até a execução da música. Quando necessário, era dado espaço para que os alunos estudassem sozinhos e também fossem ouvidos individualmente, no entanto, a maior parte do trabalho foi feita em grupo. Ao final do ano, os alunos fizeram uma apresentação musical, de acordo com o repertório que estavam trabalhando em grupo; assim sendo, os alunos que já estavam desenvolvendo a leitura tradicional apresentaram seu repertório com a partitura, os que estavam de memória, tocaram sem partitura e os que estavam na etapa de leitura relativa, realizaram uma música com a partitura relativa.

3. Considerações finais

Este artigo buscou relatar uma possibilidade de se trabalhar o ensino de leitura e escrita musical no contexto de aula de piano em grupo. Considerou-se a possibilidade de se falar em letramento musical, visto que os alunos, mesmo antes de aprenderem os símbolos musicais, puderam participar de práticas envolvendo a leitura musical, e ao longo das aulas foram propostas atividades musicais que permitiam trabalhar conteúdos relacionados a leitura e escrita musical, que foram realizadas de forma a permitir adaptações de acordo com o desenvolvimento dos alunos.

Com isso, espera-se que este artigo possa fomentar mais discussões e sugestões a respeito do tema, principalmente no contexto de aulas de piano em grupo.

4. Referências bibliográficas

BARBOSA, M. F. S. Processos de significação da escrita rítmica pela criança. 111f. Dissertação (Mestrado em Educação). Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2011.

FERES, J. S. M. *Iniciação musical*: brincando, criando e aprendendo (livro do professor). São Paulo: Ricordi Brasileira S/A, 1989.

GEMÉSIO, C. M. C. L. A natureza da formação dos professores no curso de educação artística – habilitação em música, da Universidade Federal de Uberlândia: histórias de vida. *ANAIS*. XI Encontro Anual da ABEM. Natal: ABEM, 2002. p. 90-98.

GOMES, V. S. A educação musical em Minas Gerais na segunda metade do século XIX [manuscrito]: o caso do músico Leôncio Francisco das Chagas. Dissertação (Mestrado), Universidade Federal de Ouro Preto, 2017.

KATO, M. *No mundo da escrita*: uma perspectiva psicolinguística. São Paulo: Ática, 1986.

KATO, M. A. (Org.). *A concepção da escrita pela criança*. 3. ed. Campinas: Pontes, 2002.

KEVEREN, P. et al. *Hal Leonard Student Piano Library* – Piano Lessons, v. 1, 1996.

LOUREIRO, H. E. M. N. A interação entre música e poesia na construção do sentido em canções para crianças: contribuições para o processo de musicalização na perspectiva de letramento musical e inclusão cultural. (Doutorado). Londrina, 2016.

MATTE, A. C. F. Ler/escrever ritmos: a análise psicolinguística de uma experiência com crianças. *Revista da ABEM*, Porto Alegre, n. 6, p. 7-16, 2001.

OLIVEIRA, M. K. *Vygotsky*: aprendizado e desenvolvimento, um processo sócio-histórico. São Paulo: Scipione, 1993.

RHODEN, S. M. O sentido e o significado da notação musical na criança. 80f. Dissertação (Mestrado em Educação). Instituto de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2010.

SOARES, M. *Letramento*: um tema em três gêneros. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

VIGOTSKY, L. S. *Pensamento e linguagem*. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

VRIED, J. Pleidooi voor Muzikaal Alfabetisme: abbreviated and edited version in Dutch of Musical Literacy (in defence of…). *De Revisor*, letterkundig tijdschrift voor Nederland en Vlaanderen, n. 4/5, 2009.

Nota

[1] No corpo do texto adotou-se a grafia "Vigotski". No entanto, a fim de manter o título original das referências bibliográficas, utilizou-se "Vigotsky" nas citações.

Práticas musicais cotidianas de alunos de violão: particularidades e relações com o processo de ensino e aprendizagem

André da Silva Batiston
Universidade Estadual de Campinas
andrebatiston@gmail.com

Resumo: O presente trabalho é um recorte feito a partir de uma pesquisa em andamento, em nível de mestrado, que busca estudar e relacionar as vivências musicais cotidianas e a prática musical formal de alunos de violão. São detalhadas as situações nas quais se dá a prática do aluno ao instrumento, evidenciando os locais, os eventos e os meios em que tal prática acontece, bem como os círculos sociais envolvidos. Por fim, é apresentada uma discussão que relaciona os dados mencionados a aspectos da educação musical, com o objetivo de evidenciar a importância de se conhecer melhor o aluno, dentro do processo educacional.

Palavras-chave: Prática musical. Educação musical. Desenvolvimento musical. Ensino de instrumentos musicais.

Daily Musical Practices of Guitar Students: Particularities and Relations with the Teaching and Learning Process

Abstract: The present work is a cut from an ongoing research, at master level, that seeks to study and relate the daily musical experiences and the formal musical practice of guitar students. The situations in which the student's practice of the instrument is given are detailed, showing the places, events and the means in which this practice happens, as well as the social circles involved. Finally, a discussion is presented that relates the mentioned data to musical education aspects, in order to highlight the importance of getting to know the student better within the educational process.

Keywords: Musical Practice. Musical Education. Musical Development. Teaching of Musical Instruments.

1. Introdução

A pesquisa a partir da qual se origina este trabalho compreende um estudo com alunos do curso de violão popular de um conservatório do estado de Minas Gerais. Partindo dos pressupostos teóricos da psicologia histórico-cultural – centralizada, principalmente, em Lev Semionovich Vigotski – e dos processos de socialização propostos por Peter Berger e Thomas Luckmann (2004), a pesquisa busca conhecer as vivências musicais e compreender de que maneira se dá a prática dos alunos ao instrumento, com o objetivo de estabelecer relações entre estes e os demais aspectos pertinentes ao tema.

Participaram do estudo vinte alunos e três professores do conservatório. As ferramentas metodológicas utilizadas foram entrevistas – realizadas individualmente com alunos e professores, a partir de um roteiro semiestruturado – e a observação em sala de aula,

tendo o pesquisador estado presente em quatro aulas de cada um dos alunos. Em seguida, as informações coletadas foram organizadas e analisadas, a fim de produzir articulações com a teoria e discussões relevantes para os objetivos da pesquisa.

Algumas reflexões, feitas a partir da prática docente no ensino de violão, serviram como motivadoras para a pesquisa em questão e como norteadoras para o desenvolvimento de diálogos relacionados ao material teórico no qual nos apoiamos. Mais que investigar de que maneira o aluno pratica os conteúdos relacionados ao curso do conservatório, procurou-se compreender em quais circunstâncias e de que maneiras ele utiliza o violão, dentro de suas atividades cotidianas.

Para Vigotski (2000), dentro de um processo de aprendizagem e desenvolvimento existem mecanismos de formação e compreensão de diferentes conceitos. De um lado estão os conhecimentos científicos ou não espontâneos, adquiridos através das atividades ligadas à instrução formal. De outro, encontram-se os conceitos espontâneos, aqueles adquiridos na vivência cotidiana, por imersão em uma cultura, relacionados às práticas informais. Para esse autor, o aprendizado deve preceder o desenvolvimento, na perspectiva de que o primeiro caminha à frente do segundo, servindo-lhe de guia (VIGOTSKI, 2000, p. 129-130). Essa perspectiva está relacionada ao conceito vigotskiano de zona de desenvolvimento proximal (ZDP), segundo o qual aquilo que o indivíduo consegue hoje realizar com o auxílio de um mediador – ação compreendida dentro da zona de desenvolvimento proximal desse indivíduo –, num dado momento futuro conseguirá realizar por si próprio, o que colocaria tal atividade dentro de sua zona de desenvolvimento real (VIGOTSKI, 1998). Nesse sentido, o autor acaba por atribuir à formação dos conceitos científicos, inscrita nas situações formais de ensino como, por exemplo, a escola, um maior potencial de desenvolvimento, já que permite o trabalho na zona de desenvolvimento proximal do aluno. Conforme indicam Benedetti e Kerr (2009, p. 88), "é o professor, na situação de ensino formal, que tem melhores condições de saber 'o que' e 'como' ensinar, de maneira a agir com a máxima eficácia na ZDP do aluno".

No entanto, se as perspectivas mencionadas conferem certo protagonismo ao ensino formal e à figura do professor, também é preciso trazer à tona as potencialidades da aprendizagem cotidiana. Conforme demonstram Benedetti e Kerr (2009, p. 84), as vivências associadas ao aprendizado informal – ou aos conhecimentos espontâneos, na perspectiva de Vigotski – são fortemente carregadas de vínculos afetivos e motivacionais, uma vez que

envolvem atividades ligadas ao interesse, ao meio e às pessoas do cotidiano do indivíduo. De acordo com as autoras, acrescenta-se ainda o fato de que "a música, por sua natureza intrínseca, constitui uma prática humana essencialmente carregada de afeto". Berger e Luckmann, discorrendo sobre o processo de socialização primária – ligado às primeiras vivências de socialização, no âmbito das atividades e do meio social do cotidiano –, apontam para a importância do vínculo estabelecido entre o indivíduo, numa certa vivência, e as pessoas envolvidas em tais situações. Essas pessoas atuam, nesse contexto, como mediadoras da experiência e, de acordo com os autores, há importantes indícios de que, sem esses laços emocionais estabelecidos entre o indivíduo e os mediadores, "o processo de aprendizado seria difícil, quando não de todo impossível" (BERGER; LUCKMANN, 2004, p. 176).

Portanto, concluímos que a perspectiva vigotskiana não busca privilegiar os conhecimentos formais em detrimento dos informais. Ao contrário, indica que os conceitos científicos e espontâneos estão intimamente relacionados, e que "é preciso que o desenvolvimento de um conceito espontâneo tenha alcançado um certo nível para que a criança possa absorver um conceito científico correlato" (VIGOTSKI, 2000, p. 135). De maneira complementar, o domínio de um conceito científico elevaria a compreensão dos conceitos espontâneos, já que "uma vez que a criança já atingiu a consciência e o controle de um tipo de conceitos, todos os conceitos anteriormente formados são reconstruídos da mesma forma" (VIGOTSKI, 2000, p. 135).

A partir desse panorama, apresentamos uma problematização e discussões relacionadas à prática de violão dos alunos dentro de suas atividades cotidianas. Consideramos que o olhar para o aluno, dentro do seu universo cotidiano e através das práticas musicais nele inseridas, pode permitir conhecer melhor esse aluno, a fim de que o processo educacional aconteça de maneira mais eficaz, em cada caso. Nesse sentido, Souza (2004) faz considerações sobre o aluno e sua inserção como indivíduo ativo numa sociedade, o que envolve as práticas musicais e as vivências no âmbito do cotidiano:

> Como ser social, os alunos não são iguais. Constroem-se nas vivências e nas experiências sociais em diferentes lugares, em casa, na igreja, nos bairros, escolas, e são construídos como sujeitos diferentes e diferenciados, no seu tempo-espaço. E nós, professores, não estamos diante de alunos iguais, mas jovens ou crianças que são singulares e heterogêneos socioculturalmente, e imersos na complexidade da vida humana. […] Pois é no lugar, em sua simultaneidade e multiplicidade de espaços sociais e culturais, que estabelecem práticas sociais e elaboram suas representações, tecem sua identidade como sujeitos socioculturais nas diferentes

> condições de ser social, para a qual a música em muito contribui (SOUZA, 2004, p. 10).

2. Formas de tocar violão e suas particularidades

Começar a estudar um instrumento é, certamente, um marco para qualquer pessoa que deseja aprender a tocar. As primeiras músicas, lições e exercícios permanecem na memória da maioria, assim como as situações e as pessoas envolvidas. Colocar-se em uma situação de aprendizagem representa não ser mais apenas apreciador de música, mas poder se colocar no lugar de quem faz a música acontecer. Ainda que esse processo seja gradual e tenha um ritmo diferente para cada pessoa, as primeiras execuções musicais ao violão, por mais simples que sejam, já conferem a tal pessoa a impressão de efetivamente tocar violão, fazer música. De fato, esse indivíduo já toca um instrumento e isso leva à sua inserção no conjunto das pessoas que tocam violão. É uma nova condição na qual o indivíduo se coloca, ainda que ele mesmo não se dê conta. A música pode vir a assumir uma nova função para ele, já que é uma nova habilidade que ele desenvolve e, talvez, para as pessoas que o cercam, ele possa ter uma nova função. De acordo com as relações de significação e de objetivação estabelecidas entre o indivíduo e a música, esta última pode vir a exercer diversas funções, conforme apontam Benedetti e Kerr:

> A partir da obra de Heller, pode-se conceber a música tanto como uma *objetivação da vida cotidiana* (como uma prática cotidiana funcional e pragmática, cuja natureza e objetivo, dentre tantos, seriam: entreter, emocionar, dar prazer, acalmar, amparar, acompanhar, estimular a religiosidade, dar vazão aos afetos), como também concebê-la como uma *objetivação das esferas não-cotidianas* (como *arte*, como *forma de conhecimento*, como possibilidade de levar o homem a transformar-se positivamente, a transcender suas motivações cotidianas imediatas, para entrar em contato com sua essência universal, genérica) (BENEDETTI; KERR, 2008, p. 40).

Nas entrevistas realizadas durante a coleta de dados para a pesquisa procurou-se investigar, entre outras coisas, em quais situações, circunstâncias, locais e ou grupos sociais os alunos tocavam violão. Conforme mostra a Figura 1, a maioria respondeu que toca violão em casa, sozinha ou para os familiares. A maior parte dos entrevistados também mencionou já ter tocado em festas e encontros de família ou amigos. Outras situações compõem esse cenário, como participar de apresentações promovidas pelo conservatório, tocar em igrejas ou em eventos da escola, tocar em grupos musicais, tocar profissionalmente ou ainda utilizar o violão como ferramenta para compor músicas ou ministrar aulas de musicalização em escolas regulares.

Para cada uma das situações mencionadas, podem ser diferentes a execução musical, o repertório, a função da música ou do músico, as pessoas envolvidas, a relevância, o significado e o vínculo afetivo atribuídos aos eventos. Portanto, pode-se dizer que envolvem e se desenvolvem em meios diferentes. Para Vigotski (2010), é a interação do sujeito com o meio, considerando que ambos são elementos em constante modificação e que exercem influência um sobre o outro, que vai proporcionar uma atribuição de sentido e de significado diferentes para cada indivíduo, em cada uma de suas vivências. Nesse sentido, as vivências relacionadas à prática musical proporcionam aquisição de experiências diversas e possibilitam algum processo de desenvolvimento musical.

Tomando como base os referenciais teóricos adotados, dois fatores – além da influência do meio, já mencionada – contribuem para a tentativa de compreender a dinâmica da prática musical. Em primeiro lugar, a percepção mediada que temos dos elementos presentes nas nossas vivências, uma vez que as representações que chegam até nós são símbolos que vão ganhar significado a partir de nossas experiências anteriores (VIGOTSKI, 2000), não apresentando, de antemão, um sentido preestabelecido e imutável. Em segundo lugar, partindo dos processos de socialização propostos por Berger e Luckmann (2004), compreendemos os fenômenos da prática de um instrumento musical dentro do processo de socialização secundária. Nesse processo, transposto para a música, pressupõe-se que o indivíduo já tenha sido socializado musicalmente através das primeiras experiências relacionadas à música (o que corresponderia à socialização musical primária), vivenciadas de maneira espontânea e em situações cotidianas, e se encontre, agora, inserido numa relação de aprendizagem musical, intencional, cercada por conceitos organizados dentro de um sistema complexamente estruturado (BENEDETTI; KERR, 2008).

3. A existência ou não de uma plateia

Tocar um instrumento é, antes de qualquer coisa, uma experiência bastante íntima, no que diz respeito ao ato de explorar um instrumento, colocando a técnica a serviço do processo físico e mecânico que permite a produção de som, tendo como resultado a apreciação de uma música gerada pela própria pessoa que está tocando. Pode-se dizer que o até então ouvinte passa a ser músico, da mesma maneira que o agora músico passa a ser ouvinte e sempre o primeiro espectador de si mesmo. Quando uma pessoa começa a estudar, praticar e tocar um

instrumento, essa relação é, geralmente, encantadora. Por esse motivo e a partir dos depoimentos de alguns alunos, consideramos que o ato de tocar violão sozinho, sem nenhum caráter de apresentação, é a primeira forma significativa de prática, dentro do contexto estudado. A satisfação pessoal de tocar uma música fora da condição de estar sendo observado permite que essa prática seja despojada de responsabilidades externas de desempenho e aconteça de maneira espontânea.

> "Ah, quando eu tô em casa [tocar violão], porque eu sou mais tímida, eu não gosto de tocar assim muito na frente das pessoas." Aluna K[1], 12 anos.

> "Não, ainda não tive coragem [tocar violão para familiares ou amigos]. Mas agora uma coisa tá legal: eu fico observando a pessoa tocar. Isso aí tá me despertando. Fico observando a pessoa tocando, antes eu não tinha essa curiosidade, agora já tenho. Mas ainda não tive coragem de tocar pra ninguém não [risos]." Aluna T, 57 anos.

Os depoimentos acima, de alunas que nunca se apresentaram em público, mostram como essa prática, que acontece geralmente em casa e sem plateia alguma, está frequentemente associada ao fator timidez ou insegurança, no sentido de não tocar na frente de outras pessoas. Por outro lado, a situação de tocar sozinho e em um ambiente agradável cria uma zona de conforto que favorece esse tipo de atividade. Ademais, o que se observa é que em alguns casos essa situação acaba por não se converter em outros tipos de prática. Não que isso seja condição obrigatória, mas alguns alunos se acomodam nessa situação, ainda que pese o fator da timidez. Talvez seja necessária a vivência de apresentações ou recitais dentro da escola de música, ou em ambientes familiares com pessoas próximas, como forma de estimular o acontecimento de práticas em outros contextos.

Há também os alunos que transpuseram essa barreira inicial e já se apresentaram em público: para a família, para os amigos, em eventos do conservatório, em igrejas, na escola ou até mesmo em bares e restaurantes, tocando profissionalmente. Tais situações pressupõem dominar a insegurança, a timidez e expor sua atividade prática ao instrumento perante outras pessoas. É uma mudança da prática dentro de uma zona de conforto para uma nova relação de socialização. Conforme apontam Schroeder e Schroeder (2011), "há muito de extra-musical envolvido nos processos de entendimento e realização das músicas. Além disso, as várias relações possíveis de se estabelecer com as músicas prescrevem inúmeras funções que elas podem vir a desempenhar tanto para as comunidades quanto para os indivíduos" (SCHROEDER; SCHROEDER, 2011, p. 65).

> Pesquisador: "Você já se apresentou em público, tocando violão?"
> Aluna B: *"Já. As apresentações daqui do Conservatório."*
> Pesquisador: "E como foram essas experiências?"
> Aluna B: *"Ah, foi muito bom! A gente sente um nervosismo, mas é muito gratificante porque você tá vendo que tá fazendo uma coisa que você ama e tá vendo que as pessoas estão felizes de ver isso."*
>
> (Entrevista realizada com aluna B, 16 anos, em 16 de novembro de 2017)

Nota-se que, à medida que o aluno vai se deparando com situações de apresentações em público, ele vai ganhando confiança para realizar essa tarefa. Entende-se que há, nesse sentido, um novo processo que envolve socialização, uma vez que o indivíduo já socializado agora precisa se reinserir, a partir de uma nova função na relação social. Nesse processo, as relações de troca com o meio vão se alterando ao passo que o indivíduo vai passando por novas vivências.

> No que se refere à Educação Musical, esse meio social inclui não só as estratégias pedagógicas, as atividades, o método, a seleção de conteúdos e de repertório e os modelos musicais de performance e estilos. Vai além, incluindo o próprio status do conhecimento musical em si, na comunidade e na sociedade como um todo. Nesse sentido, educadores musicais não podem prescindir de conhecer as diferentes e variadas práticas musicais, não podem deixar de investigar os valores, significados a elas atribuídos e as representações que carregam consigo (BENEDETTI; KERR, 2009, p. 90).

4. Considerações finais

Ao estabelecer uma discussão sobre como atrelar o interesse musical dos alunos às práticas musicais escolares, Benedetti e Kerr (2009, p. 93) revelam haver um certo valor social atribuído às formas de expressão musical: "Um segundo passo seria estimular os alunos a perceberem que tais práticas têm um status social positivo, um valor social positivo e que podem encontrar alegria e satisfação pessoal ao realizá-las". As autoras ainda afirmam que o potencial musical carregado pelas crianças – e que, aqui, estendemos aos alunos, de maneira geral – "é extravasado por meio das práticas musicais cotidianas, as quais, por sua vez, são práticas que se referem ao fenômeno musical integral, incluindo seu contexto sócio-cultural" (BENEDETTI; KERR, 2009, p. 92).

Souza (2004, p. 9) diz que "agimos constantemente como se nossos alunos sobre música nada soubessem, buscamos ensiná-la continuamente, mal permitindo que expressem interesses musicais diferentes dos nossos". Nassif (2008, p. 6), numa analogia entre o processo de educação musical e o de aquisição da linguagem identifica que, em muitos casos,

os professores tentam fazer com que a criança permaneça o mais distante possível das suas próprias referências musicais, "como se isso evitasse que ela sofresse influências, consideradas perniciosas à livre expressão musical infantil". A partir daí, a autora segue com uma indagação: "Resta saber, porém, sendo a música uma linguagem, de onde a criança vai tirar elementos para chegar a fazer sintaxe?" (NASSIF, 2008, p. 6).

Observamos que, muitas vezes, os professores sequer tomam conhecimento ou mesmo se interessam por saber se acontece e como acontece algum tipo de prática instrumental que extrapole os limites do programa de ensino da escola. Em que pese a importância da diretriz curricular desse programa e as atividades práticas desenvolvidas dentro da escola, consideramos a necessidade de o professor saber em que circunstâncias o aluno colocará em prática os conhecimentos adquiridos, o que se dará através das vivências do seu próprio cotidiano. Consideramos, portanto, que a prática instrumental dos alunos de violão em sua forma mais significativa – no sentido de produzir significado para o indivíduo – acontece na esfera do cotidiano, e não dentro da escola de música. Cabe, portanto, aos envolvidos no processo de educação musical, estabelecer elos entre as diversas esferas e as diferentes formas de conhecimento musical, proporcionando experiências cada vez mais significativas e eficazes, conforme aponta Schroeder:

> Somente quando o ensino se torna significativo de tal modo que passa a fazer parte da vida dos alunos (seja na família, na igreja ou entre amigos), ele provoca algum tipo de transformação. Como a grande maioria das pessoas não possui o que denominamos um "ambiente musical", considero parte das atribuições do professor se preocupar com essa questão, incentivando e, na medida do possível, criando oportunidades para que os alunos levem a música para além das aulas. Talvez seja essa a única chance de, mesmo artificialmente, possibilitar uma absorção menos superficial da linguagem musical (SCHROEDER, 2005, p. 177).

Julgamos ser necessário que o professor conheça seu aluno não somente enquanto indivíduo que está em busca de conhecimento, mas também enquanto um ser ativo, pensante e que produz significações a partir de suas experiências, dentro de uma sociedade. A esse respeito, finalizamos com uma proposição de Souza (2004):

> Tenho desafiado os professores a pensarem em estabelecer um diálogo entre os sujeitos do processo de ensino e aprendizagem e conhecimentos musicais. Dessa forma, conhecer o aluno como ser sociocultural, mapear os cenários exteriores da música com os quais os alunos vivenciam seu tempo, seu espaço e seu "mundo", pensar sobre seus olhares em relação à música no espaço escolar, são proposições para se pensar essa disciplina e ampliar as reflexões sobre as dimensões do currículo, conteúdo-forma e o ensino-aprendizagem oferecidos aos alunos (SOUZA, 2004, p. 9).

5. Referências bibliográficas

BENEDETTI, K. S.; KERR, D. M. O papel do conhecimento musical cotidiano na educação musical formal a partir da abordagem sócio-histórica. *Revista da ABEM*, n. 20, p. 35-44, 2008. Disponível em: <http://www.abemeducacaomusical.org.br/Masters/revista20/revista20_artigo3.pdf>

BENEDETTI, K. S.; KERR, D. M. A psicopedagogia de Vigótski e a educação musical: uma aproximação. *marcelina | eu-você etc.*, ano 2, n. 3, p. 80-97, 2009.

BERGER, P. L.; LUCKMANN, T. *A construção social da realidade*. 24. ed. Petrópolis: Vozes, 2004.

NASSIF, S. Musicalidade, desenvolvimento e educação: um olhar pela psicologia vigotskiana. IV SIMPÓSIO DE COGNIÇÃO E ARTES MUSICAIS, n. 4, 2008, Curitiba. *ANAIS*. SIMCAM4. Curitiba: DeArtes, UFPR, 2008. Disponível em: <http://www.fflch.usp.br/dl/simcam4/downloads_anais/SIMCAM4_Silvia_Nassif.pdf>.

SCHROEDER, S. C. N. Reflexões sobre o conceito de musicalidade: em busca de novas perspectivas teóricas para a educação musical. 210f. Tese (Doutorado em Educação). Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005.

SCHROEDER, S. C. N.; SCHROEDER, J. L. Apropriação da música pelas crianças pequenas: sentidos musicais e valores estéticos. In: SMOLKA, A. L. B.; NOGUEIRA, A. L.a H. (Orgs.). *Emoção, memória imaginação:* a constituição do desenvolvimento humano na história e na cultura. Campinas: Mercado de Letras, 2011. p. 57-83.

SOUZA, J. Educação musical e práticas sociais. *Revista da ABEM*, v. 10, p. 7-11, 2004.

VIGOTSKI, L. S. *A formação social da mente:* o desenvolvimento dos processos psicológicos superiores. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

VIGOTSKI, L. S. *Pensamento e Linguagem*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

VIGOTSKI, L. S. Quarta aula: a questão do meio na pedologia. *Psicologia USP*, São Paulo, v. 21, n. 4, p. 681-701, 2010.

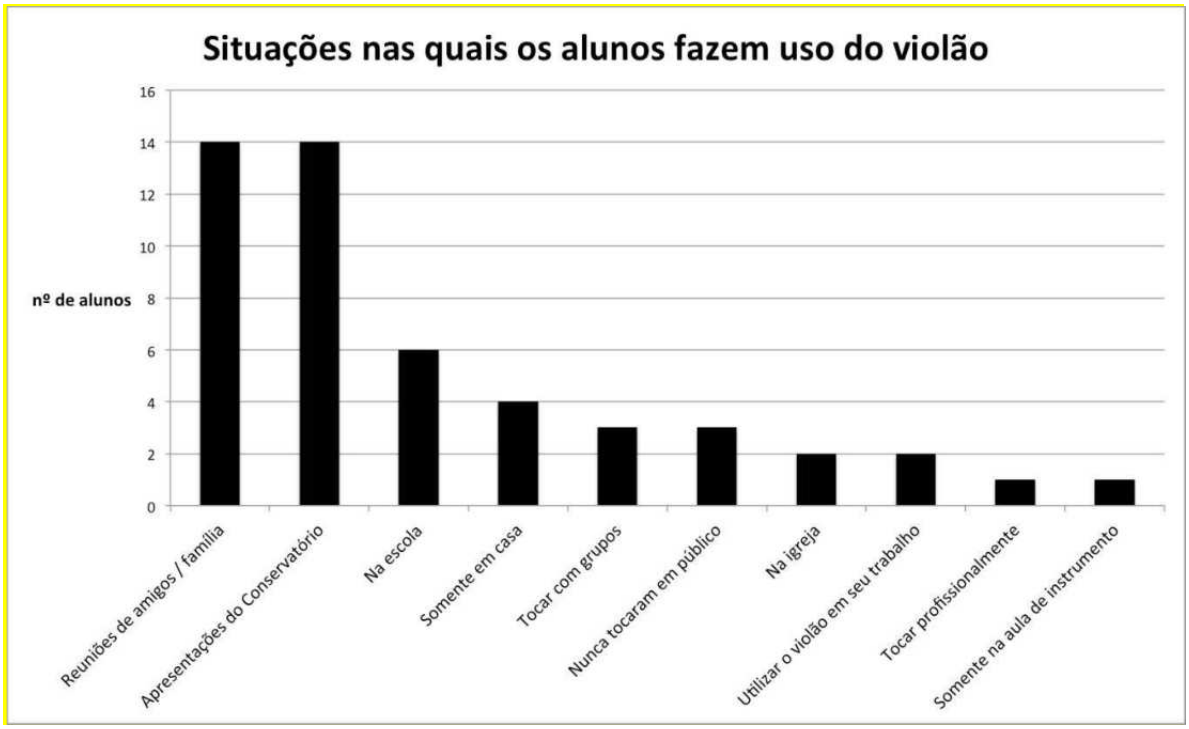


Figura 1: Situações e condições mencionadas pelos alunos relacionadas a tocar violão.

Nota

[1] A nomenclatura aqui utilizada não representa a inicial ou tem qualquer relação com o nome do aluno. A fim de preservar a identidade dos participantes, uma única letra, escolhida a partir de uma sequência aleatória, foi designada para identificar os entrevistados.

Saberes percussivos nas escolas públicas da cidade de Fortaleza/CE

Catherine Furtado dos Santos
Universidade Federal do Ceará
batherine_84@yahoo.com.br

Resumo: Este trabalho trata da construção teórica da pesquisa de doutorado sobre os saberes percussivos dos grupos de maracatus e banda marcial-show nas escolas públicas. Diante das práticas estudadas, a pesquisa investigou a existência dos saberes percussivos através do saber epistêmico, de identidade e social com base na teoria de Charlot (2000) e propõe uma reflexão nos termos das epistemologias do Sul, de Santos e Meneses (2010), para uma possibilidade educacional construtiva e válida a partir das práticas percussivas em coletivo nas escolas públicas.

Palavras-chave: Saberes percussivos. Escola pública. Maracatus e Banda Marcial-Show.

Abstract: This work is about the doctoral research on the percussive knowledge of the maracatus and marcial-show bands in public schools. In the face of the investigated practices, the research affirms the existence of percussive knowledge through epistemic, identity and social knowledge based on the theory of Charlot (2000) and proposes a reflection in terms of the epistemologies of the South, Santos and Meneses (2010), for a constructive and valid educational possibility based on collective percussive practices in public schools.

Keywords: Percussive knowledge. Public school. Maracatus and Martial-Show Band.

1. Introdução

O presente artigo traz um recorte da construção teórica da tese de doutorado (SANTOS, 2017) sobre os saberes percussivos desenvolvidos a partir de dois grupos de maracatus cearenses[1] (Nação Fortaleza e Nação Pici) e uma banda marcial-show[2] – a Banda de Metais e Percussão Solares. Os grupos estão localizados em distintas escolas públicas da cidade de Fortaleza, ambas localizadas em bairros da periferia. Cada grupo é constituído, principalmente, por estudantes e ex-estudantes das escolas e pelos moradores da comunidade do bairro. Os grupos contam com a participação em média de 80 a 100 pessoas, tendo a presença de crianças, jovens e adultos. Na parte específica dos integrantes que tocam percussão – os percussionistas ou batuqueiros[3] –, é comum observar a entrada de crianças que, ao longo do tempo, tornam-se adolescentes atuantes ainda no grupo. A faixa etária deles, geralmente, inicia-se aos 12 e segue até os 18 anos de idade. As despesas para aquisição de figurino, participação nos ensaios (passagens de ônibus, quando necessário) e nas apresentações são normalmente custeadas pelo próprio grupo através de atividades colaborativas como auxílio aos integrantes com baixas condições financeiras.

A ligação da escola com a comunidade é uma constatação notória para observação das perspectivas educacionais que se envolvem com a realidade social também presente nessa relação de convivência. Nesse universo, é interessante pensar que crianças e adolescentes utilizam o espaço das escolas para realizar práticas percussivas de caráter extracurricular, ou seja, trabalham conteúdos musicais através da percussão em coletivo sem as exigências de uma sistematização formal exigida pela matriz curricular das escolas. Entende-se aqui por práticas percussivas em coletivo no sentido de Schrader (2011, p. 7): "Os saberes e as informações sobre uma cultura musical percussiva coletiva são dimensões importantes desse estudo que se transformam em ideias concretas para uma experiência com percussão em espaços escolares e acadêmicos".

Diante dessa perspectiva, esclareço que a prática percussiva em coletivo, mesmo sem ser realizada dentro da forma escolar tradicional[4], aponta para experiências importantes através de manifestações artísticas que congregam pessoas em atividades musicais de ensaios, processos de ensino e de aprendizagem, execução de repertórios e apresentações. Tal fenômeno das práticas percussivas nas escolas públicas chamou-me a atenção a partir da minha experiência docente. Ao visitar as escolas públicas, deparei-me com a realidade recorrente da presença de fanfarras e a atuação desses grupos em competições dentro do espaço escolar da cidade de Fortaleza.

Refiro-me, especialmente, ao fato de ter observado a presença de instrumentos percussivos na escola, mas sem um direcionamento de aula por parte de um profissional da área (percussão) e a não articulação com os grupos presentes, sobretudo a escolha de crianças, jovens e adultos em realizar tal prática nesses espaços escolares.

Dados os aspectos apontados, alguns questionamentos surgiram: Quais os saberes percussivos desenvolvidos pelos três grupos selecionados nas escolas? Quais os sentidos atribuídos por sujeitos (alunos, ex-alunos, comunidade etc.) às práticas percussivas em coletivo do maracatu e da banda marcial-show quando as mesmas são praticadas em espaços escolares específicos? E, ainda, quais os sentidos atribuídos pelos sujeitos às escolas onde os grupos desenvolvem suas atividades percussivas?

A partir dessas questões, tem-se como objetivo geral deste artigo analisar os saberes percussivos desenvolvidos pelos três grupos selecionados nas escolas e, como objetivos específicos, identificar as atividades percussivas realizadas no espaço escolar e

compreender os sentidos atribuídos pelos sujeitos às práticas percussivas em coletivo no espaço escolar público.

1.1. A trama dos tambores

Para pensar tais questões, Charlot (2000), a partir da teoria da relação com o saber, coloca-se como autor importante na discussão sobre os sentidos produzidos pelos sujeitos em torno das práticas percussivas. Compreende-se que o conceito de saber representa o domínio do mundo no qual o ser humano vive, comunica-se e que partilha com outros seres. O saber é envolver-se em um conjunto de relação e processos que se constituem em um sistema de sentidos e, portanto, não há saber sem relação com o saber.

Desta afirmação – "não há saber sem relação com o saber" –, compreendemos o saber como algo relacionável e, segundo Charlot (2000), essa relação é existente dentro de três processos: as atividades, as mobilizações e os sentidos. Tais processos são imbricados em uma relação espaço-tempo partilhada entre os sujeitos e, assim, Charlot (2000) trabalha com a relação de saber baseado em três conceitos: saber epistêmico, saber de identidade e saber social, como as dimensões do saber produzido pelo ser humano.

Dadas as observações de campo, parto do pressuposto fundamentado nos conceitos teóricos de Charlot (2000), especificamente "saber", bem como de "práticas percussivas em coletivo" (SANTOS, 2013; SCHRADER, 2011), que saberes percussivos são mobilizados por sujeitos no contexto das escolas a partir da interação com maracatus e bandas marcial-show. Vale destacar que os maracatus e a banda marcial-show são agrupamentos musicais que se constituem por uma série de atividades para além da percussão, trazendo nos figurinos, nos adereços, nas danças, nas coreografias e nos enredos temáticos toda uma trama que se constrói nas dinâmicas desses grupos. O foco de maior interesse para essa pesquisa foi o desenvolvimento realizado pelos sujeitos através das práticas percussivas em grupo, ou seja, no naipe da percussão[5] ou, como também reconhecido, na ala do batuque[6].

Dessa forma, trago o argumento que os dois grupos de maracatus e a banda marcial-show se configuram como espaços de saber dentro de outros espaços, neste caso, a escola pública. Neles, a partir do conjunto de atividades musicais desenvolvidas pelos sujeitos, há a produção dos saberes percussivos.

No enfoque sobre os processos educativos através das práticas percussivas em coletivo acontecem, muitas vezes, as manifestações da cultura popular onde a percussão é a tônica da prática musical. Tanaka (2009) e Prass (2004), investigaram as práticas educativas inseridas em escolas de samba utilizando-se da etnografia para observação das rotinas de ensaio, configuração instrumental, os ritmistas, os mestres de bateria, os processos de ensino e aprendizagem e a representatividade dos valores e construções dos participantes.

Nessa vivência em espaços não institucionalizados educacionalmente, também se desenvolvem processos de compartilhamento e colaboração que, para a área de Educação Musical, nos ampliam a percepção de etapas formativas para o ensino de música. Os momentos de ensaios, os cortejos, as apresentações e a dinâmica dos encontros dos grupos como escolas de samba, maracatus, congadas, reisados etc. são inseridos na sonoridade dos diversos tipos de tambores, contemplando também a participação de várias pessoas que pertencem a uma comunidade, a uma agremiação, ou seja, a uma representatividade coletiva.

2. Práticas percussivas na cultura popular

A constituição da cultura percussiva no Brasil possui uma trama simbólica representada, principalmente, pelo instrumento tambor e as manifestações da cultura popular brasileira, assumindo, de acordo com a região, o período festivo e o estilo musical suas configurações sonoras, seus modelos e suas nomenclaturas específicas. Dentre essas representações, a configuração artística é baseada em um enredo pelas manifestações da cultura popular através de grupos percussivos como, por exemplo: as Escolas de Samba, os Maracatus, os Cabocolinhos, as Rodas de Capoeira, o Bumba meu boi, os Afoxés, os Grupos de Cocos, os Reisados, as Congadas, as Bandas de Fanfarra etc.

Para Coopat (2012), esses grupos se constituem como agentes do ativismo social e em instituições da cultura popular, adaptadas às formas de se manifestar a dinâmica sociocultural e em novos estilos da modernidade. Através desse contexto cultural representado por toques, figurinos e personagens, narram em um calendário festivo o entrelaçado simbólico das músicas em um fazer artístico.

Dessa forma, o calendário festivo brasileiro pode ser apresentado em três importantes ciclos: o carnavalesco (primeiro trimestre do ano), junino (junho) e natalino (novembro a janeiro). Para cada região brasileira, é possível identificar uma manifestação

popular a partir de seus costumes, heranças, tradições, instrumentos musicais e dinâmicas culturais. Conforme os estudos de Lucas (2014),

> os rituais do Reinado de Nossa Senhora, ou Congado, constituem uma das mais importantes expressões da religiosidade e da cultura afro-brasileira presentes em Minas Gerais. A cada ano, sob o comando dos tambores, das caixas e demais instrumentos, milhares de pessoas, das pequenas vilas à capital, cantam e dançam sua fé, prestando homenagens a Nossa Senhora do Rosário, aos seus antepassados e aos santos de sua devoção, sobretudo os negros, Santa Efigênia e São Benedito, reatualizando e recriando a memória ancestral (LUCAS, 2014, p. 15).

Nos estudos de Guerreiro (2000), as atividades percussivas são marcadas, geralmente, pelo aspecto popular e da coletividade, permeando uma transmissão de saber através da oralidade, da corporalidade e do improviso.

> Uma das principais características da linguagem percussiva popular é a oralidade, a transmissão oral de conhecimento, que lhe confere o status de música popular, deixando-a definitivamente fora do polo erudito. A linguagem percussiva é transmitida por observação e audição seguidas de imitação. Trabalha principalmente com a exploração do som e com a improvisação (GUERREIRO, 2000, p. 271).

Diante disso, Carvalho (2006, p. 287) chama a "atenção para a arte percussiva porque ela obviamente desafia uma sensibilidade auditiva colonizada pela estética musical eurocêntrica. Sua reivindicação significaria, nesse contexto, a afirmação de um espaço público de expressão musical africana no Brasil".

A partir desses dados da pesquisa, percebe-se claramente a escassez do ensino das práticas percussivas coletivas baseadas nas manifestações populares nos currículos acadêmicos universitários. Como constata Schrader (2011), não se observam atividades percussivas coletivas direcionadas para a formação de escolas de samba ou de grupos de maracatus. O enfoque que contribui para este trabalho apresenta-se na possibilidade de pensar as práticas percussivas como um mediador de formação nos processos educacionais, compreendendo essas experiências carregadas de conhecimentos culturais, artísticos e musicais envolvidos em uma trama inspirada nas manifestações da cultura popular brasileira.

3. Considerações finais

Este artigo apresenta um recorte da construção teórica da tese sobre os saberes percussivos nas escolas públicas da cidade de Fortaleza (SANTOS, 2017) através do conjunto de atividades e sentidos atribuídos pelos sujeitos integrantes dos grupos de maracatus e banda

marcial-show. Dessa forma, contribuiu diretamente aos estudos da área da Educação Musical e Práticas Percussivas em coletivo.

O pressuposto central de construção para esse trabalho é que as práticas percussivas em coletivo são realizadas dentro de um contexto escolar em condições que, mesmo configurando-se como espaços de saberes através dos grupos de maracatus e banda marcial-show, não há, por parte da escola, uma articulação efetiva às atividades curriculares. Foi perceptível que, mesmo com a presença de instrumentos percussivos, distribuições de "*kits* percussivos" e modalidades curriculares para percussão nas escolas públicas de Fortaleza, não há ainda profissionais direcionados à área e, principalmente, os grupos acabam por se utilizar do espaço da escola apenas como uma relação que possibilite o uso do espaço físico à guarda dos instrumentos e aos ensaios para o desfile carnavalesco, no caso dos maracatus, e às competições, no caso da banda marcial-show.

Nas concepções teóricas para embasar a construção da pesquisa, a teoria da relação do saber de Charlot (2000) trouxe o direcionamento necessário para as análises a partir das dimensões dos saberes epistêmico, de identidade e social que emergiram das atividades (práticas percussivas em coletivo) e dos sentidos atribuídos pelos sujeitos dos grupos.

Diante da realidade dos grupos nas escolas selecionadas, constatou-se que os três grupos se apresentam como atividades artísticas independentes do currículo formal do ensino de música na escola, ao contrário do que prevê a Lei 11.679/2008 sobre a obrigatoriedade do conteúdo de música na escola. Além disso, as produções, a constituição, o funcionamento e a manutenção dos grupos são realizados pelos próprios líderes, a comunidade, estudantes da escola e, em determinado momento, contam com o acolhimento e o auxílio da direção da escola. A comunidade do bairro e os estudantes da escola são os principais pilares de sustentação dos grupos.

É notório que, para os integrantes, os grupos representam uma "escola". Esta que não é a instituição formal de ensino (inclusive, a maioria do elenco é matriculada na escola formal), mas, sim, traz o sentido de uma escola que envolve a percussão através do ensino dos instrumentos, ensaios e produções artísticas. Uma "escola" que convive com os desafios constantes da música no espaço escolar. Desafios que ainda são entraves e problemas sérios que muitas vezes fogem ao alcance de resolução desses grupos.

Nesse percurso, propõe-se, a partir da concepção das epistemologias do Sul por Santos e Meneses (2010), a necessidade de repensar esse conjunto de atividades como saberes produzidos efetivados por relações sociais legítimas e válidas e que, a partir dos conhecimentos gerados por esses grupos desenvolvidos nos espaços escolares, constituem-se como saberes existentes na contextualização epistemológica do Sul. Assim, o recorte desses embasamentos teóricos da tese é apresentado como saberes que se expressam musicalmente através da arte percussiva, batucando nos aprendizados de si mesmo (saber de identidade), da escola (saber epistêmico) e da Vida (saber social).

4. Referências bibliográficas

CARVALHO, J. J. A tradição musical ioruba no Brasil: um cristal que se oculta e revela. In: TUGNY, R.; QUEIROZ, R. (Orgs.). *Músicas africanas e indígenas no Brasil.* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006. p. 265-292

CHARLOT, B. *Da relação com o saber:* elementos para uma teoria. Porto Alegre: Artmed, 2000.

CHARLOT, B. *Da relação com o saber às práticas educativas.* São Paulo: Cortez, 2013.

COOPAT, C. M. S.; MATTOS, M. *Agrupamentos da música tradicional do cariri cearense.* Juazeiro do Norte: Quadricolor, 2012.

CRUZ, D. M. Fortaleza em tempo de carnaval: blocos, maracatus e a política de editais. 245f. Tese (Doutorado em Sociologia). Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2013.

CRUZ, D. M.; RODRIGUES, L. C. Tempo de Carnaval: políticas culturais e formulações identitárias em Fortaleza. *PROA – Revista de Antropologia e Arte*, v. 1, n. 2, p. 1-30, 2010.

GUERREIRO, G. *A trama dos tambores:* a música afro-pop de Salvador. São Paulo: Ed. 34, 2000.

LIMA, M. A. *A banda estudantil em um toque além da música.* São Paulo: Annablume; Fapesp, 2007.

LUCAS, G. *Os sons do rosário:* o congado mineiro do Arturos e Jatobá. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

PRASS, L. *Saberes musicais em uma bateria de escola de samba:* uma etnografia entre os Bambas da Orgia. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004.

SANTOS, B. S.; MENESES, M. P. (Orgs.). *Epistemologias do Sul.* São Paulo: Editora Cortez, 2010.

SANTOS, C. F. Casa Caiada: formação humana e musical em práticas percussivas colaborativas. 173f. Dissertação (Mestrado em Educação), Programa de Pós-Graduação em Educação Brasileira, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2013.

SANTOS, C. F. Saberes percussivos nas escolas públicas da cidade de Fortaleza. Tese (Doutorado em Educação). Programa de Pós-Graduação em Educação Brasileira, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2017.

SCHRADER, E. Expressão musical e musicalização através de práticas percussivas coletivas na Universidade Federal do Ceará. 397f. Tese (Doutorado em Educação). Programa de Pós-Graduação em Educação Brasileira, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2011.

SILVA, T. B. Banda Marcial Augusto dos Anjos: processos de ensino-aprendizagem musical. 154f. Dissertação (Mestrado em Educação Musical), Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2012.

TANAKA, H. *Diário de uma ritmista aprendiz.* João Pessoa: Editora Universitária da UFPB, 2009.

Notas

[1] Maracatus cearenses: são manifestações que dramatizam a coroação de reis negros através de cortejos. Na cidade de Fortaleza, os maracatus ganham destaque nos desfiles carnavalescos na Avenida Domingos Olímpio. Ver Cruz e Rodrigues (2010) para maiores informações sobre maracatus cearenses.

[2] Banda marcial-show: modalidade de Banda Marcial influenciada pela cultura de bandas escolares e de competições esportivas dos Estados Unidos em sua constituição e funcionalidade conhecida como "marching band". Ver Silva (2012) para maiores informações sobre banda marcial-show.

[3] Percussionistas ou batuqueiros: para alguns instrumentistas da área percussiva, há uma diferença entre percussionista e batuqueiro. O primeiro termo é mais utilizado para os músicos de banda (conjuntos musicais) e batuqueiro, para os integrantes que tocam tambor nos grupos populares. Adiante, os termos serão explicados com as devidas particularidades.

[4] Aponto o termo forma escolar tradicional consequente da obra de Charlot (2013) que se refere às práticas pedagógicas, principalmente, do século XIX, baseadas no rigor da disciplina, da norma, do controle do corpo e no triunfo do intelecto. Tais valores, ainda hoje, são apontados pelo autor como padrões tradicionais que se impõem pela própria estrutura de organização da escola, do seu espaço físico, da segmentação de conteúdos e da avaliação individual.

[5] Naipe de percussão: conjunto de instrumentos percussivos organizados no mesmo grupo.

[6] Ala do batuque: conjunto musical constituído de instrumentos de percussão que acompanha um cortejo de maracatu. Ver em Lima (2007).

A batucada enquanto experiência[1]

Chico Santana[2]
Universidade Federal da Paraíba
santanachico@gmail.com

Resumo: Este artigo aborda o fenômeno da batucada, propondo uma visão ampla sobre esse tipo de fazer musical e seu contexto cultural. A multiplicidade de definições para o conceito de batucada permite a compreensão desse fenômeno como uma experiência, isto é, um conjunto de ações que extrapolam o âmbito da música em si, abarcando outros aspectos inerentes a essa prática. Partindo de uma discussão sobre o que seria a batucada, o presente trabalho propõe uma reflexão sobre a experiência de batucar, suas reminiscências históricas e as relações que tais aspectos possuem com os processos de ensino e aprendizagem em baterias e seu caráter coletivo. Busca-se a transversalidade entre referências da área da etnomusicologia, educação e educação musical, tangenciadas pelo conceito de "*musicking*" (SMALL, 1998).

Palavras-chave: Batucada. Experiência. Aprendizagem coletiva.

***Batucada* as Experience**

Abstract: This work approaches the phenomena of the *batucada*, proposing a broad view on this kind of musical making and its cultural context. The multiplicity of definitions for the concept of *batucada* allows the understanding of this phenomenon as an experience, that is, a set of actions that extrapolate the scope of music itself, encompassing other aspects inherent in this practice. Starting from a discussion about what would be the *batucada*, the present work proposes a reflection on the experience of "batucar" (to play *batucada*), its historical reminiscences and the relations that these aspects have with the teaching and learning processes in samba groups and their collective character. The cross-referencing between ethnomusicology, education and music education is sought, tangled by the concept of "musicking" (SMALL, 1998).

Keywords: *Batucada*. Experience. Collective learning.

1. Do batuque à batucada

Inicialmente, apresento uma breve reflexão sobre o que seria a batucada. Ela pode ser entendida como uma prática coletiva de percussão associada diretamente ao samba. O ritmo tocado pelas baterias de escolas de samba e blocos carnavalescos, bem como variados grupos em diferentes partes do Brasil (e outros países), é chamado de batucada. Ao circular em diferentes escolas de samba, escuta-se "batucada" como um sinônimo de "batuque", ou seja, ambas as palavras são utilizadas para designar o ritmo tocado pelas baterias. É bastante claro que os termos se referem à ação de batucar. "Batuque" pode designar, ainda, diferentes danças afro-brasileiras e é o nome de culto religioso afro-gaúcho (LOPES, 2012, p. 47). Esse autor indica a etimologia controversa do termo "batuque", apontando que o mesmo pode ser sinônimo de "batucada" (ibidem).

Ao analisar diferentes fontes bibliográficas, nota-se que "batuque" é um termo utilizado de forma genérica para descrever uma série de manifestações musicais de ascendência africana e afro-brasileira, que acabam se confundindo com o próprio samba. Andrade (1989, p. 53) define o batuque como uma manifestação proveniente de Angola ou do Congo, normalmente praticada em roda, com dançarinos se alternando no centro. O autor explica que "a palavra batuque deixou de designar uma dança particular, tornando-se, como o samba, *nome genérico de determinadas coreografias ou danças apoiadas em forte instrumental de percussão*" (ibidem; grifo meu).

Outros pesquisadores apresentam definições similares para o "batuque", tratando-o como um termo genérico associado a diversas danças e ao samba. Sodré (1979, p. 12) sugere que "o encontrão, dado geralmente com o umbigo (*semba* em dialeto angolano), mas também com a perna, serviria para caracterizar esse rito de dança e batuque, e mais tarde dar-lhe o nome genérico: samba". Muniz Jr. (1976, p. 45) ao revisar teorias, concepções e registros sobre a origem dos batuques e do samba, conclui que existe uma ligação direta dessas "danças sagradas e profanas" com o continente africano, e que no Brasil se alastraram por todo o território, adquirindo "feições variadas". Kubik (1979, p. 18) também aponta o termo "batuque" como um nome genérico usado no Brasil para danças de origem angolana, citando ainda que em São Paulo, no ambiente rural, o termo seria análogo ao de samba.

Osvaldinho da Cuíca, pesquisador e sambista, explica que "antes da consagração do samba carioca nos anos 30, o termo 'samba' em São Paulo (como no resto do Brasil) não designava um gênero musical específico, mas apenas uma *forma de lazer popular*" (CUÍCA; DOMINGUES, 2009, p. 21; grifo meu). Cuíca afirma que, mais do que danças e tipos de coreografias, ou músicas com determinadas características, batuque e samba eram eventos festivos. Pinto (2014) confirma que as descrições de viajantes que visitaram o Brasil no século XIX já indicavam como a música era sempre parte de outros contextos simbólicos, não existindo independentemente, mas sim vinculada a danças e eventos: "As *práticas musicais* dos trópicos estão sempre ligadas a uma dimensão mais ampla, representando parte de uma visão de mundo que deve ser considerada a fim de entendê-las; sua lógica está baseada na relação de vários fatores que atuam conjuntamente na constituição destas práticas" (p. 181; tradução minha; grifo do original)[3].

No contexto atual das rodas e escolas de samba, bem como de outros grupos carnavalescos – como os blocos –, "batucada" está associada ao toque de instrumentos de percussão. Entretanto, na explicação de alguns pesquisadores, o termo é utilizado majoritariamente, assim como "batuque", associado à dança. Em seu didático livro *Sambeabá*, Nei Lopes (2003, p. 25) classifica a "batucada carioca" como uma das "diversas expressões de canto e dança derivadas do batuque africano e agrupadas como samba", caracterizadas como "danças de umbigada executadas ao som de instrumentos de percussão", quando observada dentro do contexto dos sambas rurais. O mesmo autor, em seu dicionário banto, define "batucada" como (i) ato ou efeito de batucar, (ii) ritmo ou canção do batuque, (iii) reunião onde se faz batucada e (iv) jogo de pernada carioca (idem, 2012). Ou seja, a batucada costuma se referir mais especificamente à prática da percussão, mas pode ser vista como uma experiência, ligada ao amplo contexto cultural do samba. Esse fenômeno extrapola aspectos musicais – no sentido acústico e estético –, mostrando-se parte da cultura afro-brasileira.

2. A batucada enquanto experiência

Para uma compreensão mais profunda da batucada, é importante considerar a centralidade do corpo, levando em conta a estreita ligação entre percussão, dança e canto, elementos concatenados nesse fenômeno e mediados pela estrutura física. "Fazer batucada" extrapola a ação de tocar percussão, embora esta seja o eixo central desse tipo de prática. A batucada constitui uma *experiência corporal*, isto é, um conjunto de ações com significados diversos vivenciados de forma sensorial, vinculados à cultura afro-brasileira de maneira ampla. Nesse sentido, batucada pode se referir a: (i) ação: "vamos fazer uma batucada hoje", (ii) evento/lugar: "fomos a uma batucada boa ontem", (iii) música: "a batucada da Nenê de Vila Matilde é diferente".

Fazer uma batucada significa se juntar com outras pessoas, tocar instrumentos de percussão, normalmente dançar e cantar, eventualmente comer e beber. Essas ações interativas acabam por configurar um evento, um lugar aberto à participação das pessoas. A batucada, ainda, pode se mover e ocupar fluidamente diferentes espaços, tornando-se uma manifestação em movimento – como num desfile carnavalesco de um bloco de rua. Nessas ocupações espaciais, a batucada apresenta sua sonoridade, com diferentes elementos estéticos

e expressividade musical. Há um constante e contínuo movimento, uma fluidez que aponta a batucada como uma experiência pela eminente integração de diferentes esferas: batucar consiste numa ação múltipla que cria eventos e espaços, e os ocupa com música.

Enquanto experiência, a batucada é uma forma expressiva que apresenta *reverberações* simultâneas de diferentes ordens: sonoras, corporais, de saberes, simbólicas (SANTANA, 2018). Ela se mostra um fenômeno dinâmico que mobiliza dezenas de corpos através de uma prática coletiva. Assim, mais do que definir a "batucada", é relevante entender o "batucar". A batucada, enquanto experiência, cria uma rede flexível de interações que conjuga as dimensões individual e coletiva no âmbito musical e corporal. Através do corpo, o ritmo ganha contornos emocionais, numa ação dinâmica em que o som e os movimentos fazem parte da mesma ação; o corpo se move e produz o som, o som reverbera e move o corpo, simultaneamente. Na intersecção entre a corporeidade e a sonoridade da batucada está o ponto-chave que caracteriza esse tipo de fenômeno. Por uma perspectiva fenomenológica, os próprios corpos se tornam a batucada. Batucar significa experimentar o ritmo, mover o corpo em consonância com o som dos instrumentos, escutar, ver e sentir sua própria ação e a dos pares ao redor, a reação das pessoas que assistem e interagem. A batucada é uma experiência em movimento, ou seja, se constitui enquanto performance ao estabelecer diferentes relações interativas entre seus praticantes, ao ocupar lugares com corpos e música, de maneira integrada.

A batucada pode ser compreendida como uma experiência permeada por várias ações, que constituem esse tipo de fazer musical. Small explica que "música não é em absoluto uma coisa, mas sim uma atividade, algo que as pessoas fazem. A aparente coisa 'música' é uma invenção, uma abstração da ação cuja realidade desaparece assim que a examinamos de perto" (1998, p. 2, tradução minha[4]). Assim como Small propõe o estudo do "musicar" (*musicking*), a batucada pode ser compreendida através do "batucar", que extrapola a ação performática de tocar um instrumento de percussão, transitando pelas dimensões simbólicas do sagrado, lúdico e espetacular (SANTANA, 2018, p. 47) concatenadas no universo cultural do samba.

Segundo Bondía (2002, p. 21), "a experiência é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. Não o que se passa, não o que acontece, ou o que toca". Nesse sentido, a experiência de batucar é bastante pessoal e depende da vivência prática em cada

contexto (escola de samba, bloco etc.) dentro de um olhar amplo para esse fenômeno. Essa mirada aponta para os processos de ensino e aprendizagem inerentes à prática da batucada, isto é, ao "batucar". O fazer musical coletivo indica aspectos miméticos da aprendizagem cultural, possibilitada pela interação corporal (sensorial) entre os batuqueiros que participam de uma batucada.

3. Reverberações de saberes

As diversas estratégias e condutas envolvidas no ato de aprender e ensinar a batucar podem variar, são flexíveis. "Sobremaneira, existem *formas,* dentro de cada *contexto*, que criam *espaços de aprendizagem*" (SANTANA, 2018, p. 202; grifo do original). Essas formas são inerentes à experiência da batucada, vinculadas ao fazer musical coletivo e suas características sonoras. Luciana Prass (1999 e 2004) aponta alguns aspectos centrais nos processos de "transmissão de saberes" dentro de uma bateria de escola de samba: a "invenção" pessoal de "técnicas" de acordo com a necessidade de cada um, a aplicação dessas técnicas no ato de ensinar e a associação do "saber individual" ao "saber do grupo". Concordo com a autora ao afirmar que "erros e acertos são realizações coletivas" e "o saber individual só faz sentido associado ao saber do grupo" (idem, 1999, p. 13). "Saberes" são mais do que conteúdos isolados, indicam formas de articulação entre diferentes conhecimentos durante a participação em atividades coletivas. Mais do que "transmitidos", os saberes reverberam nos espaços de aprendizagem que se configuram durante a prática, se transformam na interação entre as pessoas, são apreendidos e ressignificados de diferentes maneiras, com vários sentidos.

Assim, aprender a batucar se apoia fundamentalmente na participação em uma bateria, no envolvimento com a cultura do samba. Minha observação de diversos processos de ensino e aprendizagem em grupos de batucada aponta três formas fundamentais: (i) aprendizagem pela prática – *aprender fazendo/tocando;* (ii) integração dos papéis de aprendiz e tutor – *aprender* ensinando; (iii) desenvolvimento primordial da habilidade de interação – *aprender interagindo.* Esses aspectos são fluidos, estão interligados e se apoiam na mediação corporal durante a prática da batucada. Eles indicam o caráter relacional do aprendizado, ou seja, a relação com o instrumento – direta desde o início – e a relação entre os ritmistas[5].

Nos grupos dos quais participo (e os quais pesquisei[6]), desde o primeiro momento, as pessoas têm contato com o instrumento musical, ou seja, desde o início já tocam – aprendem fazendo. Os ritmistas, mesmo quando iniciantes, tornam-se referência para os demais participantes e enquanto estão aprendendo a tocar, indiretamente, participam do aprendizado de outros ritmistas – aprendem ensinando. Essa dinâmica colabora para o desenvolvimento de uma capacidade de interagir que se torna primordial à capacidade técnica, isto é, ao estabelecimento de parâmetros rígidos do que seria "certo" ou "errado" – tanto na execução musical, quanto nos próprios processos de aprendizagem. Na batucada, a interação entre os participantes flexibiliza os conceitos de "certo" e "errado" – o mais importante é tocar "junto".

Participar e observar os processos de aprendizagem em grupos de batucada traz à tona o dinamismo da aprendizagem coletiva. Embora em uma bateria haja um mestre – teoricamente o detentor máximo do conhecimento –, os participantes desse tipo de grupo aprendem muito mais uns com os outros, durante a prática, do que em momentos pontuais e intencionais de ensino. De fato, a prática coletiva conjuga estas duas ações – ensinar e aprender ao batucar. A figura do mestre faz parte de uma estrutura organizacional que age globalmente no desenvolvimento dos ritmistas; ele atua mais como um mediador da dimensão individual e coletiva na prática da batucada, coordenando/regendo o ritmo do conjunto e mantendo o funcionamento da engrenagem rítmica à qual se integram os ritmistas. Nessa interação dinâmica, indivíduo-coletivo, se estabelecem relações de aprendizagem – reverberam os saberes musicais.

Pesquisas na área da educação musical apontam o trânsito entre as funções de ensinar e aprender, através de processos fluidos vinculados a diferentes momentos da prática. Paulo Freire (2003), em suas reflexões sobre a educação, afirma que há uma relação de aprendizado mútuo entre o educador e o educando, ou seja, um aprende com o outro. Na batucada, ao aprender também se está ensinando: aprender e ensinar são ações integradas. Aprende-se ensinando, ensina-se aprendendo, em um ciclo contínuo. Mesmo que um ritmista não perceba, sua ação performática está apoiando o aprendizado de seus pares por meio de processos miméticos.

Segundo Wulf (2016, p. 557), a aprendizagem mimética está fundamentada no corpo e nos sentidos e "permite a aprendizagem das imagens, dos esquemas, dos movimentos

que dizem respeito à ação prática". O autor explica que a abordagem mimética permite apreender características do "agir social", indicando uma "aprendizagem cultural" (ibidem). Arroyo (2000, p. 19) afirma que "educação musical deve ser muito mais do que aquisição de competência técnica; ela deve ser considerada como *prática cultural* que cria e recria significados que conferem sentido à realidade" (grifo meu). Assim, as formas de aprendizagem da batucada devem ser observadas como parte da cultura.

Nesse sentido, a aprendizagem na batucada pode ser compreendida como uma "aprendizagem situada" (*situated learning*), onde "o conhecimento está, geralmente, em estado de fluxo, não estagnado, e transcorre dentro de sistemas de atividade que se desenvolvem social, cultural e historicamente, envolvendo pessoas que a eles se vinculam de maneiras múltiplas e heterogêneas" (LAVE, 2001, p. 29; tradução minha[7]). Os processos de aprender *fazendo-ensinando-interagindo* apoiam-se no compartilhamento das diferentes experiências dos participantes de uma bateria. Segundo Lave e Wenger (1991, p. 20), a aprendizagem pela prática é parte integrante da atividade "no" e "com" o mundo, o conhecimento sempre "se constrói" e "se transforma" ao ser usado – mostrando-se, assim, flexível. A aprendizagem não se reduz a uma questão de "absorver conhecimento", mas sim a "compreensão e participação na atividade" (ibidem). O conhecimento e a aprendizagem se encontram distribuídos ao longo de uma complexa estrutura de atuação das pessoas em diversos ambientes, isto é, não há uma uniformidade do conhecimento, mas sim uma *relação* entre as tarefas, as ferramentas utilizadas e o meio (ibidem, p. 21-27).

Vygotsky e Cole (2008, p. 98), ao propor o conceito de "zona de desenvolvimento proximal" (ZDP), explica que "aquilo que uma criança pode fazer com assistência hoje, […] será capaz de fazer sozinha amanhã". Esse conceito, amplamente debatido na área da educação e da psicologia, indica como os processos de aprendizagem coletivos permitem que uma pessoa desenvolva suas habilidades individuais através da interação com os colegas, dentro de um contexto social. Na batucada, um ritmista desenvolve suas habilidades inserido no conjunto: tocar com a bateria lhe permite fazer algo que sozinho muitas vezes não conseguiria.

Seguindo essa linha de pensamento dialético, pela minha perspectiva os processos de aprendizagem na batucada se constituem através de reverberações de saberes. Os conteúdos e as formas presentes nos processos de aprendizagem na batucada

“reverberam” durante a experiência de batucar, através da própria prática: os variados tipos de conhecimentos, habilidades e conteúdos (musicais e culturais) estabelecem uma relação dinâmica, afetando-se continuamente, inseridos em um contexto e um espaço de aprendizagem. Nesse sentido, os processos de aprendizagem coletiva na batucada seguem a fluidez da própria estrutura musical característica desse fenômeno, através de relações entre padrões rítmicos flexíveis com suas características sonoras, gestos e movimentos corporais, de maneira integrada. Nesses processos, reverberam, ainda, a própria cultura inerente ao samba e suas reminiscências dos batuques ancestrais.

4. Considerações finais

Considerar a batucada como um tipo de experiência permite uma reflexão sobre os processos de ensino e aprendizagem característicos desse fenômeno. Há que se atentar para as reminiscências e reverberações históricas da batucada e suas características de ascendência africana a fim de compreender o dinamismo dessa prática. Small (1998) sugere o estudo do “musicar” (*musicking*) e neste sucinto trabalho proponho uma reflexão sobre o “batucar”, isto é, o fazer musical de baterias, que integra a dimensão individual e coletiva durante a ação performática. Ao se tocar junto, cria-se uma rede de interações e reverberações de saberes, configurando formas e processos de ensino e aprendizagem flexíveis e dinâmicos. Através da experiência de batucar, é possível um fazer musical significativo (MESTRINEL, 2015).

5. Referências bibliográficas

ANDRADE, M. *Dicionário Musical Brasileiro.* Brasília: Ministério da Cultura; Belo Horizonte: Itatiaia, 1989.

ARROYO, M. Um olhar antropológico sobre práticas de ensino e aprendizagem musical. *Revista da ABEM*, Porto Alegre, n. 5, p. 13-20, set. 2000.

BONDÍA, J. L. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. *Revista Brasileira de Educação,* n. 19, p. 20-28, jan./fev./mar./abr. 2002.

CUÍCA, O.; DOMINGUES, A. *Batuqueiros da Paulicéia.* São Paulo: Barcarolla, 2009.

FREIRE, P. *Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa.* 28. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2003.

KUBIK, G. *Angolan traits in black music, games and dances of Brazil: a study of African cultural extensions overseas.* Lisboa: J.I.U, 1979.

LAVE, J. La práctica del aprendizaje. In: CHAIKLIN, S.; LAVE, J. (Orgs.). *Estudiar las prácticas: perspectivas sobre actividad y contexto.* Buenos Aires: Amorrurtu Editores, 2001.

LAVE, J.; WENGER, E. *Situated learning: legitimate peripheral participation.* Cambridge: Cambridge University Press, 1991.

LOPES, N. *Sambeabá: o samba que não se aprende na escola*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra/Folha Seca, 2003.

LOPES, N. *Novo Dicionário Banto do Brasil.* Rio de Janeiro: Pallas, 2012.

MESTRINEL, F. A. S. A batucada como experiência significativa: a Bateria Alcalina. *ANAIS. 22º Congresso Nacional da ABEM*, Natal/RN, 2015. Disponível em: <http://abemeducacaomusical.com.br/conferencias/index.php/xxiicongresso/xxiicongresso/paper/view/1169>. Acesso: 10/01/2019.

MUNIZ JR., J. *Do batuque à escola de samba.* São Paulo: Símbolo, 1976.

PINTO, T. O. Um foco transcultural na música: migrações de estruturas sonoras através do Atlântico (Noises, Timbres, Scales and Rhythms as Transcultural Issue: is there a Tropical Sound?). In: REIS, E. (Org.) *Museus e Transculturalidade: novas práticas contemporâneas.* Niterói: COFECUB, 2014. p. 174-186.

PRASS, L. Saberes musicais em uma bateria de escola de samba (ou, por que não se aprende samba no colégio). *Em Pauta,* Porto Alegre, v. 14/15, p. 5-18, 1999.

PRASS, L. *Saberes musicais em uma bateria escola de samba: uma etnografia entre os Bambas da Orgia.* Porto Alegre: UFRGS, 2004.

SANTANA, C. *Batucada: experiência em movimento*. Campinas, 2018. 333f. Tese (Doutorado em Música), Departamento de Música, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2018.

SMALL, C. *Musicking: the meanings of performing and listening.* Hanover & London: Wesleyan University Press, 1998.

SODRÉ, M. *Samba, o dono do corpo.* Rio de Janeiro: Codecri, 1979.

VYGOTSKY, L. S.; COLE, M. *A formação social da mente: o desenvolvimento dos processos psicológicos superiores.* 8. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

WULF, C. Aprendizagem cultural e mimese: jogos, rituais e gestos. *Revista Brasileira de Educação*, v. 21, n. 66, p. 553-568, 2016.

Notas

[1] Texto extraído e adaptado da tese de doutoramento em música "Batucada: experiência em movimento" (SANTANA, 2018).

[2] Professor substituto do Departamento de Educação Musical da Universidade Federal da Paraíba, doutor em música pela Unicamp, pesquisador, educador e *performer*. Mestre da Bateria Alcalina e ritmista da Bateria de Bamba.

[3] Musical practice *in the tropics is always linked with a wider dimension, representing part of a worldview, and in order to understand it, this wider dimension must be considered. Its logic is based in the relations of various factors that work together and constitute the musical practice.*

[4] *Music is not a thing at all but an activity, something that people do. The apparent thing 'music' is a figment, an abstraction of the action, whose reality vanishes as soon as we examine it at all closely.*

[5] "Ritmista" é o termo utilizado para designar um percussionista que atua em uma bateria.

[6] Pesquisei especialmente os grupos Bateria Alcalina (Campinas/SP) e Bateria de Bamba, da escola de samba Nenê de Vila Matilde (São Paulo/SP). Ambos os grupos utilizam os instrumentos típicos de bateria de samba: surdos, caixas, repiniques, tamborins, agogôs de quatro bocas, chocalhos e cuícas (estas, no caso da Bateria de Bamba).

[7] *El conocimiento está por lo general en un estado de cambio y no de estancamiento y transcurre dentro de sistemas de actividad que se desenvuelven social, cultural e históricamente, involucrando a personas que se vinculan de maneras múltiples y heterogéneas.*

A prática de arranjo coletivo: relato de experiência com os integrantes do Coro Infantojuvenil Vale Música em Belém, Pará

Ediel Rocha de Sousa
Universidade Federal do Pará
edielsousa@gmail.com

Resumo: Diversos autores, como Rodrigues (2015), Beineke (2015) e França e Swanwick (2002) defendem que a composição musical é fundamental no processo de educação musical. Este artigo tem como objetivo relatar a experiência da construção de arranjos coletivos elaborados pelos alunos do Coro Infantojuvenil Vale Música. Este coro pertence ao Projeto Vale Música, desenvolvido pela Fundação Amazônica de Música em parceria com a Fundação Vale e atende diversas crianças e adolescentes com o objetivo de ensinar música e fornecer acesso a outros ambientes musicais e à futura profissionalização.

Palavras-chave: Arranjo coletivo. Composição musical. Coro infantojuvenil.

The practice of collective arrangement: experience report with the members of the Infantojuvenil Vale Música Choir in Belém, Pará

Abstract: Several authors such as Rodrigues (2015), Beineke (2015) and France and Swanwick (2002) argue that musical composition is fundamental in the process of musical education. This article has as objective to report the experience of the construction of collective arrangements elaborated by the students of the Infantojuvenil Vale Música Choir. This choir belongs to the Vale Música Project, developed by the Fundação Amazônica de Música in partnership with the Fundação Vale and serves several children and teenagers with the goal of teaching music, and providing access to other musical environments and future professionalism.
Keywords: Collective arrangement. Musical composition. Infantojuvenil choir.

1. A composição na formação musical

Ao organizar elementos sonoros com intenção de ser música, se obtém o que podemos chamar de composição musical, que consiste em um processo musical fundamental em muitas culturas, uma vez que para se escutar e estudar música houve um processo inicial de criação, independente do nível de complexidade, contexto ou estilo (MADALOZZO, 2015; FRANÇA; SWANWICK, 2002).

Quando se trabalha a composição como ferramenta no processo de educação musical, em nenhum momento há a pretensão de transformar os alunos em compositores profissionais, mas fornecer a experiência de se sentirem integrantes da música, trabalhando não apenas o desenvolvimento musical, mas também o cognitivo e afetivo dos mesmos (CERNEV; JARDIM, 2008). Rodrigues (2015) expõe que a prática da composição musical

é fundamental para que os alunos se tornem autônomos, lapidando seu discurso musical, os motivando a pensar musicalmente de forma crítica e construtiva.

Quando o processo composicional ocorre de forma colaborativa, além de trabalhar objetivos musicais específicos – como leitura e escrita musical, melodia, harmonia e ritmo –, essa atividade de aprendizagem criativa contribui na formação social através das relações interpessoais, nas quais há a necessidade de ouvir o outro, valorizar e reconhecer as diferenças, além de fornecer um ambiente de confiança, permitindo que ideias e posicionamentos sejam manifestados (FRANÇA; SWANWICK, 2002).

Para Beineke (2015), além de contribuir musicalmente, as atividades composicionais representam um momento de reconhecimento para os alunos, pois, ao ter seu trabalho reconhecido e valorizado perante os outros, confere credibilidade às atividades de composição, aumentando o engajamento na realização de novas composições.

2. Projeto Vale Música

Partindo de uma iniciativa da Fundação Vale (FV) em parceria com a Fundação Amazônica de Música (FAM), em dezembro de 2003 foi criado o Projeto Vale Música, na cidade de Belém/PA, coordenado pela professora Glória Caputo, voltado inteiramente para o desenvolvimento social, tendo a música como veículo para tal realização e como objetivo buscar a profissionalização na área da música. Atualmente, diversos egressos do projeto são músicos profissionais em orquestras sinfônicas e bandas militares, além de compor o quadro de docentes que atuam nas atividades desenvolvidas pela FAM.

Totalmente gratuito, o projeto oferta aula de instrumentos musicais e uniformes, abrangendo cerca de 200 alunos com faixa etária de 7 a 23 anos, distribuídos nos cursos de musicalização (flauta doce e coro infantojuvenil), violino, viola, violoncelo, contrabaixo, flauta transversal, oboé, fagote, clarinete, saxofone, trompete, trompa, trombone, eufônio, tuba, piano e percussão.

São coordenadas diversas formações artístico-musicais que consistem em: Coro Infantojuvenil Vale Música, Banda Sinfônica, Big Band, Grupo de Percussão de Câmera, Orquestra de Violinos e a Orquestra Jovem Vale Música (OJVM), estágio mais avançado do projeto que, além da prática musical, proporciona aos alunos a oportunidade de tocar em

diversos espaços, como nas salas de concerto mais importantes de Brasília, Belo Horizonte, Rio de Janeiro, São Paulo, Manaus, Recife, São Luís e Fortaleza.

Como o projeto fornece uma ajuda de custo para o transporte aos alunos iniciantes e bolsa para os integrantes da OJVM, o número de vagas é limitado, sendo necessário um teste de seleção para ingresso de novos alunos. O teste consiste em avaliar a afinação, coordenação motora e percepção rítmico-melódica. Após a aprovação, todos participam das aulas de flauta doce e canto coral, ingressando posteriormente no Coro Vale Música. Assim, conforme seu desenvolvimento, são indicados para as aulas de instrumento específico, que podem ser realizadas de forma coletiva ou individual.

3. Coro Infantojuvenil Vale Música

Sendo um dos grandes grupos do projeto, o Coro Infantojuvenil Vale Música no ano de 2018 tem como responsáveis a regente profa. Eliane Fonseca, que também atua como preparadora vocal e educadora musical, e Ediel Sousa, como pianista. Os ensaios ocorrem três vezes por semana com quatro turmas, duas em cada turno (matutino e vespertino), às terças e quintas no contraturno escolar das crianças e aos sábados pela manhã, quando é possível reunir todos os alunos para um ensaio geral.

A rotina dos ensaios consiste em iniciar com alongamento corporal, uma vez que cantar exige energia física e emocional (MELLO; SILVA, 2008), vindo em seguida o aquecimento vocal, que consiste em exercícios respiratórios e vocais com a finalidade de aquecer a musculatura das pregas vocais, evitando a fadiga vocal (MOTA, 1998). Esse é um momento importante e delicado, principalmente com um coro infantojuvenil, pois os integrantes estão com seus organismos em pleno desenvolvimento, necessitando de cuidados específicos, principalmente com os meninos que estão na puberdade e período de muda vocal. Carnassale (1995) orienta que os *vocalises* devem estar de acordo com a *tessitura* dos coralistas, sendo iniciados em tonalidade média indo para o agudo; em diversos momentos, trechos das músicas a serem ensaiadas são transformados em pequenos exercícios vocais para facilitar a aprendizagem do repertório.

O repertório do coro consiste em sua maioria de composições e arranjos a duas vozes, sendo a primeira voz cantada pela maioria do coro, que comporta as crianças menores, e a segunda voz pelos alunos mais velhos (10 a 14 anos). Todo último sábado do mês ocorre

a Aula Concerto, na qual os familiares podem prestigiar diversos alunos em apresentações individuais ou coletivas. A Aula Concerto é um evento para que os estudantes possam ter a experiência do contato com o público desde cedo, contribuindo em sua formação artística. A regente sempre escolhe uma temática a ser trabalhada durante um mês, resultando em uma apresentação final.

4. O processo do arranjo coletivo

Em maio de 2018, o repertório escolhido teve como tema o "Dia das Mães" e cinco músicas foram escolhidas. *Ave Maria nº 1*, de Wilson Fonseca; *Ao pôr do Sol*[1], de Dino Souza e Firmo Cardoso, com formação a duas vozes; *Como é Grande o meu Amor por Você*, de Roberto Carlos; *Aos olhos do Pai*, de Ana Paula Valadão, que já haviam sido aprendidas no ano anterior (2017), e *Obrigado Mãe*, de Cristina Mel, foram ensinadas em uníssono.

Todos os integrantes da segunda voz, além de tocarem flauta doce (soprano e contralto), já iniciaram os estudos em algum instrumento específico de corda, madeira, metal ou percussão. Sendo assim, com uma vivência musical mais aprofundada que os outros coristas, a regente propôs para que os mesmos elaborassem a segunda voz de duas músicas do repertório mensal, participando da produção do arranjo, que consistiu em adaptar obras já existentes a determinada formação (MADALOZZO, 2015).

Para iniciar o processo criativo, foi solicitado que a primeira voz cantasse algumas vezes o trecho a ser arranjado, com intuito de que a melodia principal soasse enquanto os primeiros motivos eram criados. Em outras experiências, algumas crianças cantaram em terças o trecho musical solicitado, então foi dado o comando para que elas utilizassem outras sílabas e/ou palavras isoladas para cantar simultaneamente.

Após a primeira voz cantar a melodia a ser trabalhada, o pianista continuou repetindo a progressão harmônica, enquanto a regente auxiliou o processo de criação, dando apenas pequenas sugestões, conduzindo a atividade, cuidando também para que haja o máximo de participação. Logo após, as frases criadas foram anotadas e posteriormente ajustadas pelo pianista, que fez alguns ajustes por motivos harmônicos ou melódicos.

5. Resultados e discussões

Os integrantes da segunda voz de cada turno ficaram responsáveis por criar o contracanto de uma música que seria ensinada para os alunos do turno oposto. A turma da manhã ficou responsável pela música *Como é Grande o Meu Amor por Você.*

Tendo uma estrutura rítmica pré-estabelecida pela regente e pianista, consequentemente as divisões silábicas acompanharam o que estava sendo tocado. Uma possível razão para que eles tenham utilizado a sequência "papapara" deve-se ao fato de que na música anterior, *Carinhoso*, de Pixinguinha, os arranjadores utilizaram essas mesmas sílabas, influenciando o resultado da música.

Apenas duas alterações foram necessárias para um resultado sonoro mais adequado. No compasso quatro, a nota Ré foi alterada para Mi e Mi bemol, acompanhando a progressão harmônica, evitando uma dissonância inexistente nos acordes (Am^7 e Ab^7). A nota final cantada pelos alunos foi o Lá, criando um intervalo de sexta menor com a melodia (Lá2 – Fá3), porém, mesmo sendo em sua maioria pré-adolescentes, essa nota soou muito grave, e então foi alterada pelo Dó3, compondo um intervalo de quarta justa (Dó3 – F3) que acabou por soar em uniformidade com o timbre da primeira voz.

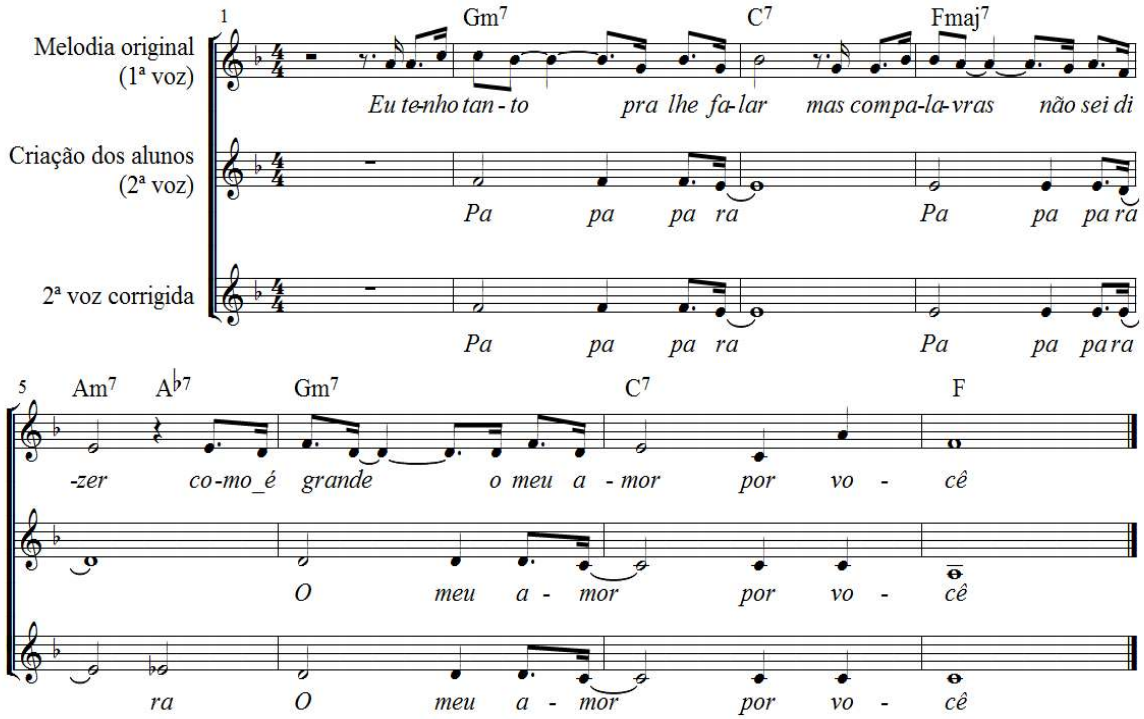
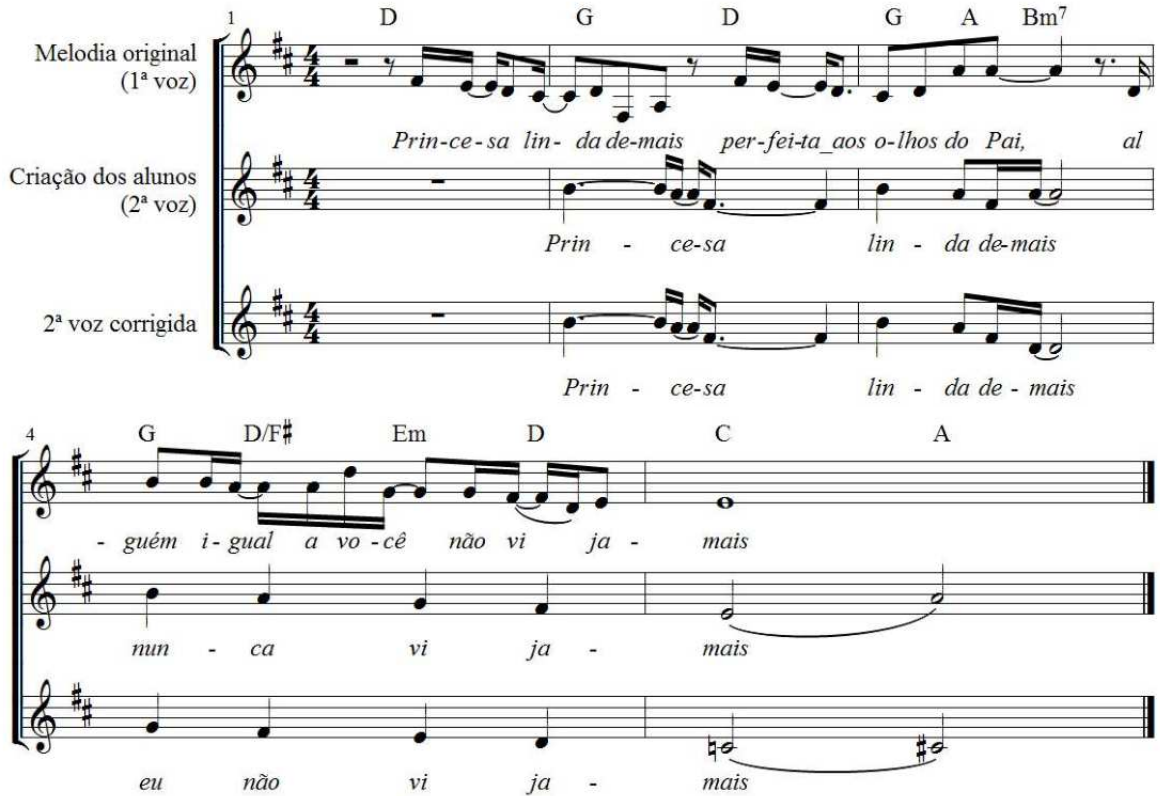


Figura 1: Arranjo da música *Como é Grande o Meu Amor por Você*, de Roberto Carlos.

Os alunos da tarde criaram a segunda voz para o refrão da música *Aos olhos do Pai*. Com certa tendência a cantar sempre em uma tessitura mais grave que a primeira voz, a regente pediu para que o contracanto fosse criado na região médio-aguda. Para evitar redundância, a letra no terceiro compasso foi alterada de *"nunca vi jamais"* para *"eu não vi jamais"*. Em relação à melodia, todas as notas desde a mínima Lá do terceiro compasso até o Mi no quinto compasso, por serem exatamente as mesmas notas que a melodia principal repousa em cada tempo, foram alteradas, primeiro para uma quinta abaixo, e depois em terças, para que não soasse em uníssono com a primeira voz, que canta a melodia principal, tendo assim uma resultante harmônica durante a execução das duas melodias.



6. Considerações finais

Trabalhar o processo criativo com os alunos do projeto durante as atividades de arranjo no canto coral, além de enriquecer o repertório, mostrou-se um momento no qual os alunos puderam ser estimulados a pensar musicalmente, trazendo material das suas vivências individuais para um ambiente coletivo, contribuindo efetivamente na construção de um repertório.

O mercado de trabalho atual não está limitado apenas a bandas e orquestras sinfônicas, e muitos músicos trabalham em eventos nos quais é utilizado repertório da música popular em geral. Necessitam, assim, de habilidades como arranjo, visto que em inúmeras situações é inexistente o uso de partituras e nem todos os instrumentistas tocam a melodia principal, carecendo então de uma criatividade que pode ser estimulada desde cedo.

Nas duas turmas, as crianças que frequentam instituições religiosas conseguiram criar uma segunda voz com mais facilidade, sobrepondo a melodia em terças ou sextas, porém, para criar um contracanto em que era sustentada alguma palavra ou utilizando apenas sílabas de forma rítmica, foi necessária a intervenção da professora/regente.

Sem dúvida, o trabalho de construção de arranjos coletivos continuará sendo uma realidade no Coro Infantojuvenil Vale Música, tendo como objetivo não apenas a produção do arranjo em si, mas a contribuição dessa prática na educação musical dessas crianças e adolescentes.

7. Referências bibliográficas

BEINEKE, V. Ensino musical criativo em atividades de composição na escola básica. *Revista da ABEM*, Londrina, v. 23, n. 34, p. 42-57, jan./jun. 2015.

CARNASSALE, G. J. O ensino de canto para crianças e adolescentes. 183f. Dissertação (Mestrado em Artes), Instituto de Artes, UNICAMP, Campinas, 1995.

CERNEV, F. K.; JARDIM, T. M. S. Composição musical na educação infantil: uma experiência possível. XVI Encontro Nacional da ABEM. São Paulo, 2008.

FRANÇA, C. C.; SWANWICK, K. Composição, apreciação e performance na educação musical: teoria, pesquisa e prática. *Em pauta*, Porto Alegre, v. 13, n. 21, p. 5-41, 2002.
MADALOZZO, T. Composição Musical. Unicentro, Paraná, 2015.

MELLO, E. L.; SILVA, M. A. A. O corpo do cantor: alongar, relaxar ou aquecer? *CEFAC*, v. 10, n. 4, São Paulo, 2008. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/S1516-18462008000400015>. Acesso: 12/1/2018.

MOTA, A. C. G. Aquecimento e desaquecimento vocal. 18f. Monografia (Especialização), CEFAC – Centro de Especialização em Fonoaudiologia Clínica. Salvador, 1998.

RODRIGUES, V. P. Atividade de composição musical coletiva no ensino fundamental municipal da cidade do Rio de Janeiro: um relato de experiência. XXII Congresso Nacional da ABEM, Natal, 2015.

Nota

[1] Escolhida por voto popular como a música que representou os 400 anos de Belém (2016).

Vem sentir essa emoção[1]: aspectos da transmissão musical no bumba meu boi *Bumbá Alagoano*

Felipe de Burgos Rocha
Colégio Contato
burgosfeliper@gmail.com

Augusto Moralez
Universidade Federal de Alagoas
augustomoralez@gmail.com

Ziliane Teixeira
Universidade Federal de Alagoas
ziliane.teixeira@ichca.ufal.br

Resumo: A transmissão musical tem sido um dos assuntos mais relevantes em pesquisas etnomusicológicas. De tal maneira, o objetivo deste artigo é apresentar um relato de um ensaio do grupo *Bumbá Alagoano*, grupo de bumba meu boi de Maceió, a fim de apresentar e discutir algumas dinâmicas de transmissão musical observadas durante a prática. Concluímos, por fim, que uma variedade de dinâmicas de transmissão emergiu no ensaio, contribuindo para a organização e melhor compreensão da atividade musical do grupo.
Palavras-chave: Cultura popular. Transmissão musical. Bumba meu boi. Etnopedagogia.

Come feel this emotion: aspects of musical transmission in bumba meu boi *Bumbá Alagoano*

Abstract: Music transmission has been one of the most relevant subjects in ethnomusicological research. Thus, the purpose of this article is to present an account of an essay by the *Bumbá Alagoano* group, a bumba meu boi group from Maceió, in order to present and discuss some dynamics of musical transmission observed during the practice. Finally, we conclude that a variety of transmission dynamics emerged in the essay, contributing to the organization and better understanding of the group's musical activity.
Keywords: Popular culture. Musical transmission. Bumba meu boi. Ethnopedagogy.

1. Introdução

O processo de ensino e aprendizagem é um tema de interesse intrínseco à educação musical e amplamente abordado em pesquisas no campo da etnomusicologia, tornando-se um ponto de ligação entre as duas áreas. Pode-se aferir, contudo, a dimensão cultural e social presente nas pesquisas etnomusicológicas, pois não se concebe o entendimento dos processos de ensino e aprendizagem desconectado dos significados atrelados às práticas realizadas por indivíduos que fazem parte de determinado grupo (QUEIROZ, 2010).

Esse tipo de pesquisa revela características específicas de cada cultura, apresentando as perspectivas de seus agentes. Isso nos leva a uma percepção ampliada do

fazer musical prático em diversos contextos. Assim, em relação aos processos de transmissão musical, teremos as etnopedagogias que, segundo Lucas et al. (2003, p. 4), são "processos nativos de ensino e aprendizagem musical". Nesse mesmo sentido, Prass (1998/1999, p. 7) explica etnopedagogias citando Alain Coulon (1995, p. 30), que descreve etnometodologia como "o estudo das atividades cotidianas, das soluções que os atores constroem para resolver seus problemas de todos os dias".

A transmissão musical faz parte da enculturação musical dos diversos contextos de formação musical. Enculturação musical pode ser entendida como "o conjunto de elementos que proporcionam aos indivíduos a aquisição de conhecimentos e saberes relacionados à música dentro de uma cultura" (QUEIROZ; MARINHO, 2017, p. 66).

Nesse sentido, considerando um grupo de cultura popular, poderão fazer parte desse processo: a vivência comunitária diária, os encontros para ensino de determinado instrumento, o aprendizado de repertório em ensaios, a compreensão da estrutura do grupo, estratégias para reforçar o sentimento de pertencimento, e a apreensão dos códigos diversos em suas práticas. Sendo assim, concordamos com Queiroz e Marinho (2017, p. 67) que a transmissão musical é "marca fundamental da enculturação de conhecimentos e saberes nas distintas culturas musicais".

Postas essas questões, este trabalho pretende apresentar aspectos da transmissão musical presentes em um ensaio do grupo de bumba meu boi *Bumbá Alagoano*, presente na cidade de Maceió. Na primeira parte, trataremos de explanar, sucintamente, como se configura o bumba meu boi de Maceió nos dias de hoje, considerando suas principais características musicais e contextos de performance. Em seguida, serão relatadas partes do ensaio, nas quais foram identificadas algumas dinâmicas de ensino e aprendizagem musical. Esse ensaio foi o primeiro de uma série preparatória para a apresentação no 26° Festival de Bumba Meu Boi de Maceió (2018), evento que reuniu aproximadamente 30 grupos em dois dias.

Como método de pesquisa recorremos a procedimentos da etnografia, "um método que utiliza um conjunto de técnicas específicas com o intuito de conhecer os significados das ações que constituem e são constituídas a partir da cultura do grupo em foco" (PRASS, 1998/1999, p. 6). Dentre os procedimentos, realizamos: observação participante, diário de campo e fotografia. A pesquisa etnográfica tem sido um dos pontos de intercessão

entre a educação musical e a etnomusicologia, pois "para a compreensão de práticas musicais em contexto, tem caracterizado significativos diálogos e interações entre as duas áreas" (QUEIROZ; MARINHO, 2017, p. 65).

2. O bumba meu boi em Maceió

O bumba meu boi é um dos folguedos presentes em várias partes do Brasil, sendo sua maior incidência no Nordeste e no Norte. Por existir em localidades distintas do país, o bumba meu boi adquiriu características diferentes em cada uma de suas manifestações. Em Alagoas, mais precisamente em Maceió, os grupos, apesar de serem do mesmo segmento, dispõem de formas singulares de constituir e dar significados a seus símbolos e suas práticas, como em suas estratégias de ensino e aprendizagem dos saberes musicais. Esse será o objetivo principal deste trabalho: identificar e analisar as dinâmicas de transmissão musical utilizados em um ensaio do grupo *Bumbá Alagoano*.

A história recente dos bois de Maceió tem um ponto marcante no ano de 1992, sendo o radialista Luiz de Barros um dos responsáveis por esse avanço, ao promover a apresentação de cinco grupos de bumba meu boi em frente à sua casa. Posteriormente, esse foi considerado o primeiro ano do Festival de Bumba Meu Boi de Maceió (BARBOSA, 2014; CHASAN, 2014).

A promoção do folguedo vem gerando a cada ano um número crescente de grupos que se apresentam nas ruas de alguns bairros de Maceió, sendo esse o contexto de performance de origem do boi. Os grupos também se preparam durante todo o ano para o Festival de Bumba Meu Boi de Maceió, num contexto de performance em que os bois assumem um formato de espetáculo semelhante às escolas de samba, além de outros eventos da prefeitura de Maceió e do governo do estado.

A partir do trabalho de Reis e Nogueira (2017), podemos entender que a rua é o contexto tradicional de performance dos bois de Maceió, já que "corresponde à localidade onde determinada manifestação das culturas populares originalmente se expressa" (ibidem, p. 3). Com as transformações ocorridas com o tempo, os bois passaram a ter um novo contexto de performance, a qual dispõe de uma ampla equipe, composta por membros da comunidade e demais voluntários ou por pessoas contratadas para realização da parte musical, teatral, da dança, do cenário e da confecção dos bois[2]. Na "arena"[3], os grupos

realizam performances nas quais, segundo Turino (2008, apud REIS; NOGUEIRA, 2017, p. 2), "o papel do público se resume em assistir a performance, [...]. Ao contrário do que ocorre na performance participativa, as habilidades (musicais, ou relacionadas a dança) dos participantes são consideradas primordiais [...]".

A partir dessa nova demanda, os grupos foram experienciando mudanças significativas. Segundo Barbosa (2014, p. 98) "a competição segue os moldes dos desfiles de escolas de samba, com uma comissão julgadora que avalia critérios como indumentária, evolução e tema, entre outras categorias".

Atualmente, a música desse boi é rápida e possui um grande peso em virtude da massa sonora advinda dos instrumentos de percussão. Dentre eles estão a caixa, o surdo e o repique, instrumentos estes que compõem a bateria. Os cantos, chamados de entoadas, possuem letras convergentes com o tema apresentado durante o festival e são compostos com linhas melódicas semelhantes a algumas músicas do carnaval da Bahia.

Entendendo parte das características que formam os grupos de bumba meu boi em Maceió, iremos nos ater a um ensaio do grupo *Bumbá Alagoano*, grupo que, apesar de ser formado por adultos jovens e adolescentes, carrega o título de "tradicional" entre os bois de Maceió.

3. O *Bumbá Alagoano*

O grupo *Bumbá Alagoano* existe desde os anos 2000, tendo sua sede no Bairro do Poço. Um importante membro dessa agremiação é Eto[4], diretor do *Bumbá Alagoano* e responsável pelas composições, pela confecção do boi, das roupas do grupo, dos instrumentos, e demais atividades artísticas e executivas. Apesar das muitas funções de Eto, o mesmo faz questão de dizer que "o *Bumbá* é uma família", referindo-se ao trabalho da comunidade em prol das constantes melhorias da agremiação, a fim de aperfeiçoar suas apresentações tanto nas ruas como na arena de competição.

O *Bumbá Alagoano* carrega o título de "tradicional", dado por eles mesmos e por integrantes de outros bois. Essa "tradição" está diretamente ligada à maneira como a bateria executa os padrões rítmicos do bumba meu boi, que, segundo Eto, possui "um molho mais swingado" no naipe das caixas e utiliza apenas uma baqueta para tocar os surdos[5], contrapondo-se ao uso de duas baquetas comumente encontrado em outros grupos. Também

são considerados tradicionais devido a algumas de suas práticas, advindas dos vários anos de convívio de Eto com Mestre Vevel[6], responsável pelo *Boi Paraná*. Everaldo Lins (Vevel) é extremamente respeitado entre os grupos, mas principalmente no *Bumbá Alagoano*, por "nunca ter se negado a ensinar tudo que sabia com qualquer um que lhe procurasse". Eto permanece com o mesmo tipo de prática, ensinando várias pessoas a tocar, confeccionar o boi, os instrumentos, as roupas e a fazer música, conhecimentos estes adquiridos nos anos de convívio com Vevel.



Figura 1: Logomarca do grupo *Bumbá Alagoano* desenvolvido por Eto. Possui símbolos que representam o sentimento de pertencimento, como as cores da bandeira de Alagoas por trás do boi, e de enaltecimento do boi, como a coroa e os lauréis.

4. O ensaio

De acordo com Prass (1998/1999, p. 9), em seu estudo sobre os saberes musicais na bateria da escola de samba *Bambas da Orgia*, "os depoimentos mais ricos para a pesquisa foram colhidos informalmente nas situações de 'ensaio', 'pré-ensaio' e 'pós-ensaio'". Esse tipo de constatação deve-se ao fato de os ensaios não serem apenas "espaços de aperfeiçoamento, prática, ensino e aprendizagem musical" (MARCELINO; BEINEKE, 2014, p. 13), mas sim o espaço familiar dos indivíduos que integram os grupos, no qual realizam e confirmam interações constituídas ao longo do convívio.

O ensaio do grupo *Bumbá Alagoano* realizado no dia 5 de julho de 2018 foi o primeiro de uma série de outros ensaios programados semanalmente como preparação para o 26° Festival de Bumba Meu Boi de Maceió, que aconteceria no final do mês seguinte. No

ensaio estavam presentes 17 integrantes, sendo 16 homens e uma mulher[7] – ela, assumindo o posto de cantora. Os homens todos pertenciam à bateria, formada por oito surdos, cinco caixas, dois repiques e uma zabumba – instrumento peculiar na bateria dos grupos de bumba meu boi de Maceió.

Nesse ensaio foi possível perceber, a partir da observação e de conversas com os integrantes em momentos de intervalo, dinâmicas de transmissão musical como: o uso da tecnologia como preparação através da escuta, a observação e a imitação como aprendizagem, e o uso de sinais com as mãos, para delimitar partes do arranjo. Ao longo do relato serão citados a cantora Beatriz, apresentada como Bia, e os mestres de bateria, Eto e Emerson, que nos serviram de fundamental fonte de informações em nossos diálogos no pré-ensaio, ensaio e pós-ensaio.



Figura 2: Músicos do grupo tocando surdos e caixa.

5. Observação e imitação

O processo de observar e imitar é comum para a realização das práticas humanas. Na aprendizagem musical não é diferente, já que "é nas trocas, na observação do *outro*, que se aprende" (PRASS, 1998/1999, p. 13). É observando que os sujeitos envolvidos percebem com mais detalhes os movimentos favoráveis à execução musical e realizam uma escuta intencional (GREEN, 2002, apud MARCELINO; BEINEKE, 2014), passando assim para a imitação, outra dinâmica de transmissão comumente presente em ambientes informais e não formais de ensino e aprendizagem. Cabe lembrar:

> A imitação, muitas vezes ligada à repetição, é um dos recursos principais para o aprendizado, comportando tanto o processo de mostrar por parte dos ensaiadores

> ou dos ritmistas mais experientes, quanto o de observar com atenção sonora e cineticamente alguém que é tido como modelo (PRASS, 1998/1999, p. 14).

No bumba meu boi de Maceió, os grupos contam com a presença de mestres de bateria, sujeitos que atuam como referência musical para os percussionistas dessas agremiações. Em um dado momento do ensaio, antes de o grupo repetir por mais uma vez a música-enredo, um dos mestres de bateria, Emerson, solicitou a um dos integrantes que trocasse de lugar com ele, ou seja, o mestre iria para a bateria tocar a caixa e o músico ficaria diante da bateria para apenas observar a execução. Após a execução, eles voltaram aos seus postos e tocaram a música mais uma vez. No final, Emerson perguntou ao integrante se havia percebido alguma diferença após a observação, recebendo do músico uma resposta positiva, demonstrando satisfação com a atividade realizada pelo mestre.

No ensaio do *Bumbá Alagoano,* músicos se observavam frequentemente, também atentos aos movimentos dos mestres. Paulatinamente, a sincronia no grupo se estabelecia muito claramente como resultado do processo individual de observação, expandindo para o coletivo. Mesmo havendo diferenças no nível técnico e de experiências entre os integrantes do grupo, eles se auxiliavam mutuamente.

6. A tecnologia como ferramenta de transmissão e aprendizagem pela escuta

O grupo *Bumbá Alagoano* utiliza a tecnologia não somente para se relacionar com seu público através das redes sociais, gerando conteúdo para estimular o sentimento de pertencimento e divulgação de suas atividades com seus seguidores, mas também como ferramenta de preparação dos músicos antes dos ensaios.

Segundo Emerson, o processo se dá da seguinte maneira: a diretoria se reúne para definir o tema a ser trabalhado naquele ano, e então a música é composta e gravada em estúdio[8]. Depois, esse áudio é enviado através do WhatsApp para os integrantes do *Bumbá Alagoano* escutarem e estudarem, não se apresentando, assim, para os ensaios despreparados ou, nas palavras de Emerson, para "não chegarem meio grego"[9] no primeiro ensaio. Aqui, aparece a prática de escutar e "tirar a música de ouvido", "prática associada a um momento solitário, em casa" (GREEN, 2002, apud MARCELINO, BEINEKE, 2014, p. 15), muito comum no âmbito da música popular e folclórica. A música também é enviada para a cantora,

Beatriz[10], que, antes do ensaio com a bateria, encontra-se com Eto algumas vezes para fazer ajustes e tirar algumas dúvidas quanto à melodia e à letra.

Todo esse processo descrito demonstra as "novas formas de experiência musical" fazendo com que "a circulação e a transmissão dos conhecimentos relacionados à música se estabeleçam por vias cada vez mais vinculadas aos formatos tecnológicos e midiáticos da atualidade" (QUEIROZ, 2011, p. 145).

7. Uso de sinais

Durante o ensaio, foram observadas as dinâmicas utilizadas por cada mestre de bateria para realizar sua comunicação. Uma dessas formas foi percebida na atuação de Eto que, por vezes, levantava a mão e indicava com os dedos os números 1, 2, 3 e 4.

Em entrevista, Eto esclareceu a função dessas sinalizações: indicar alguma mudança na batida ou lembrar alguma virada/convenção (pequenos padrões rítmicos realizados pela bateria que, feitos em uníssono, indicam alguma mudança de seção na música). Por ser um grupo grande, esse tipo de estratégia se mostrou muito eficaz, considerando que os músicos da bateria já realizam comumente atividades simultâneas, como tocar o instrumento, escutar a si mesmo, os demais integrantes, possíveis interações verbais dos mestres e a própria música, além de cantar durante toda a execução.

Ao definirmos essas três dinâmicas e analisarmos cada uma delas, entendemos que são resultados de um processo de experiências cotidianas do grupo. Nelas, os agentes envolvidos compreendem suas necessidades considerando fatores como o tamanho do grupo e necessidades individuais. Assim, podem-se compreender essas três dinâmicas de transmissão, entre várias outras não citadas aqui por falta de espaço, identificadas no ensaio do *Bumbá Alagoano* como singulares dentro do seu contexto.



Figura 3: Eto faz uso do sinal com a mão. Sinaliza com o número 1 (um) para indicar virada.

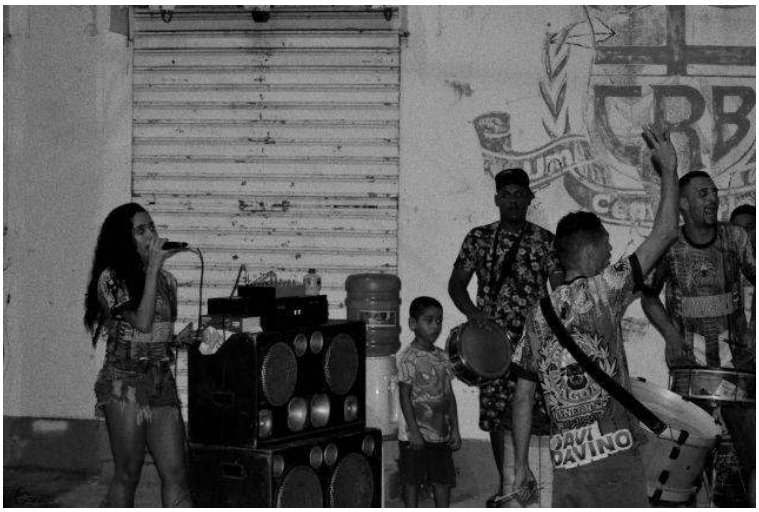


Figura 4: Eto faz sinal com os dedos representando o número 3 (três).

8. Considerações finais

Este trabalho teve como finalidade a apresentação de algumas dinâmicas de transmissão musical presentes em um ensaio do grupo *Bumbá Alagoano*, sendo discutidas a partir de outras pesquisas na área. As articulações do relato com o referencial teórico nos permitiram confirmar que o *Bumbá Alagoano* possui singularidades no processo de enculturação musical, pois as pessoas que pretendem se integrar ao grupo passam por um processo de assimilação dos significados, códigos, estratégias e práticas, peculiares àquele contexto. Por fim, consideramos que as dinâmicas constatadas no ensaio são etnopedagógicas, porquanto apresentam-se como estratégias para melhor comunicação e

aprendizagem provenientes de observações diárias, feitas por eles mesmos, das demandas e particularidades do grupo.

9. Referências bibliográficas

BARBOSA, R. Dança da Vida. *Graciliano – Revista da imprensa oficial Graciliano Ramos*, Maceió, ano 7, n. 20, p. 96-103, 2014.

CHASAN, F. B. Grupos de Bumba-Meu-Boi de Maceió. Salvador, 2014. 52f. Monografia (Curso de Formação de Gestores Culturais dos Estados do Nordeste), Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos, Universidade Federal da Bahia, em parceria com a Fundação Joaquim Nabuco e o Ministério da Cultura, Olinda. Salvador, 2014.

LUCAS, M. E. et al. Entre congadeiros e sambistas: etnopedagogias musicais em contextos populares de tradição afro-brasileira. *Revista da Fundarte*, Montenegro, v. 3, n. 5, p. 4-20, 2003.

MARCELINO, A.; BEINEKE, V. Aprendizagens musicais informais em uma comunidade de prática: um estudo no grupo de maracatu Arrasta Ilha. *Música em Perspectiva*, v. 7, n. 1, p. 7-29, 2014.

PRASS, L. Saberes musicais em uma bateria de escola de samba (ou por que "ninguém aprende samba no colégio"). *Em Pauta*, Porto Alegre, v. 14/15, p. 5-18, 1998-1999.

QUEIROZ, L. R. S. Educação musical e etnomusicologia: caminhos, fronteiras e diálogos. *Opus*, v. 16, n. 2, p. 113-130, dez. 2010.

QUEIROZ, L. R. S. Criação, circulação e transmissão musical: Inter-relações e (re)definições a partir dos cenários tecnológico e midiático contemporâneos. *Música Hodie*, v. 11, n. 1, p. 135-150, 2011.

QUEIROZ, L. R. S.; MARINHO, V. M. 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.

REIS, E. A.; NOGUEIRA, L. W. M. Performance participativa, novos contextos de performance e a tradição do Reinado do Rosário em Olímpia, São Paulo. *ANAIS.* 27º Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 2017, Unicamp. Campinas: UNICAMP, 2017. p. 1-11.

Notas

[1] Trecho inicial da música apresentada pelo grupo *Bumbá Alagoano* no 26° Festival de Bumba Meu Boi de Maceió (2018). "Vem sentir essa emoção e o calor do meu boi bumbá".

[2] No caso do *Bumbá Alagoano*, boi estudado neste trabalho, são os próprios integrantes do grupo que constroem os seus bois.

[3] Nome dado ao espaço onde os bois se apresentam no Festival de Bumba meu Boi de Maceió.

[4] Ewerton Alisson Vieira dos Santos, 30 anos, é conhecido como Eto.

[5] Com o passar dos anos, alguns grupos passaram a tocar os surdos com duas baquetas, proporcionando uma batida mais rápida e com outras possibilidades de viradas.

[6] Everaldo Lins, conhecido como Mestre Vevel, faleceu em 2014 de câncer de pulmão. Vevel foi declarado Patrimônio Vivo de Alagoas em 2012, e em 2013 foi homenageado no Festival de Bumba Meu Boi de Maceió.

[7] Os dados quanto à participação de homens e mulheres no grupo abrem margens para estudos quanto às questões de gênero. Mesmo não sendo esse o foco deste trabalho, é importante destacar um viés de estudo necessário acerca de tal prática.

[8] Nessa gravação vão apenas dois ou três integrantes, geralmente os mestres de bateria, e gravam apenas a voz, uma caixa, um repique e um surdo, diferenciando-se das performances do grupo, que tem aproximadamente 20 pessoas na bateria.

[9] Expressão utilizada por Emerson para dizer que alguém não está sabendo de nada do que vai acontecer na música.

[10] Esse ano foi o primeiro ano da cantora com o grupo *Bumbá Alagoano*.

Jogos musicais e leitura rítmica: uma experiência na aula de piano

Fernanda Peres Gilberti
Universidade Estadual de Campinas
fpgilberti@gmail.com

Resumo: Este artigo é um recorte da pesquisa de mestrado em andamento sobre o uso de jogos musicais no processo de aprendizagem da leitura rítmica. Com base na perspectiva teórica da psicologia histórico-cultural de Vigotski, buscamos compreender as contribuições que a atividade lúdica pode trazer no processo de apropriação da leitura rítmica a partir da análise dos jogos rítmicos do livro *Jogos pedagógicos para educação musical* (2005), de Mares Guia e França. Os estudos desenvolvidos até o momento demonstraram a influência exercida pelo jogo na aprendizagem e desenvolvimento da criança e como a sua inclusão em propostas pedagógicas de ensino de leitura musical pode ser significativa para além de um recurso recreativo.

Palavras-chave: Jogos. Educação musical. Leitura musical.

Musical games and rhythmic reading: an experience in piano class

Abstract: This paper is part of master research in progress about the use of musical games in the process of rhythmic reading learning. From the perspective of the cultural-historical psychology of Vigotski this research attempts to investigate the contributions of using games in the process of rhythmic reading learning starting from the analysis of the rhythmic games of Mares Guia and França's book *Jogos pedagógicos para educação musical* (2005). The studies developed revealed the influence of games in children's learning and development and how the inclusion of games in pedagogical purposes of music reading learning can be relevant beyond a recreational resource.

Keywords: Games. Music education. Musical reading.

1. Introdução

Neste trabalho apresentamos alguns dos resultados parciais da pesquisa de mestrado que vem sendo desenvolvida com o objetivo de investigar o uso de jogos como uma possibilidade metodológica no processo de apropriação da leitura rítmica. Com base nos questionamentos que surgiram através da discussão proposta, adotamos a perspectiva teórica da psicologia histórico-cultural de Vigotski por este referencial apresentar uma concepção do indivíduo como um ser constituído socioculturalmente e por abordar a importância da atividade lúdica nos processos de aprendizado e desenvolvimento da criança a partir de aspectos sociais e culturais. A etapa inicial deste estudo envolve a análise dos jogos rítmicos dos capítulos 3 e 4 do livro *Jogos pedagógicos para educação musical* (2005), de Mares Guia e França, para na etapa seguinte contrapor essa proposta pedagógica a outras propostas

de leitura rítmica, subsidiando a discussão final sobre o uso de jogos com base no referencial teórico adotado.

Este texto expõe uma análise preliminar da proposta pedagógica do "Jogo do Par de pulsações" – n. 7 do capítulo 3 do livro de Mares Guia e França (2005) – e a descrição de uma experiência com esse jogo em aula a partir de registros da pesquisadora. O jogo ocorreu durante uma aula em grupo dos alunos de piano de uma escola de música em São Paulo que adota o método Suzuki. Nessa proposta de ensino de instrumento, as crianças frequentavam semanalmente uma aula individual e uma aula em grupo de piano, que reunia alunos de diferentes faixas etárias e proficiência no instrumento musical. Participaram da aula descrita nesse trabalho os alunos[1] Paulo, de sete anos; Manuela, de nove anos; Andressa, de cinco anos; a irmã de Paulo, Ana, de oito anos, que nesse dia veio assistir à aula do irmão; e Mário, o pai de Manuela. A duração total da aula foi de 30 minutos.

Nesta publicação pretendemos destacar o papel da interação social e da mediação no processo de desenvolvimento da leitura rítmica a partir da perspectiva histórico-cultural de Vigotski.

2. Jogo e a perspectiva histórico-cultural

Vigotski (2007a) afirma que o homem é um ser que se constitui socioculturalmente, ou seja, através das relações que estabelece com outros indivíduos e com seu meio cultural em um processo histórico. Pontua também que essas relações não são diretas, mas mediadas por instrumentos e signos. Nesse contexto, a interação social é fundamental para o desenvolvimento, pois é através do contato com elementos da cultura mediado por outros indivíduos que ocorrem o aprendizado e a transmissão das formas de funcionamento e comportamento de um determinado grupo.

Com base nesses pressupostos, podemos pensar que o contato da criança com a música, assim como outros sistemas semióticos, como a linguagem, não é direto, mas essencialmente mediado por outros indivíduos. Seu processo de internalização é determinado pelas interações sociais, através das quais também serão transmitidos os valores sociais culturalmente partilhados atribuídos à música. Assim como a linguagem, de acordo com esse referencial o aprendizado musical ocorre através das interações cotidianas da criança com a música, além dos aprendizados sistematizados escolares.

O jogo, assim como a instrução escolar, é considerado na perspectiva histórico-cultural como um fator de grande influência no desenvolvimento da criança. Vigotski (2007b) pontua que a atividade lúdica contém sempre uma situação imaginária e regras, evoluindo da brincadeira na idade pré-escolar para o jogo na idade escolar. Ao longo de seu desenvolvimento, passa de uma situação imaginária às claras com regras ocultas para a brincadeira com regras às claras e uma situação imaginária oculta, invertendo a relação entre seus dois aspectos constitutivos. Esses diferentes momentos da brincadeira podem ser ilustrados por dois exemplos citados por Vigotski (2007b), o da criança que brinca de mãe e o jogo de xadrez. A criança, ao se imaginar como mãe e fazer da boneca seu bebê, está claramente agindo numa esfera imaginária, porém as regras estão presentes no fato de que a criança, nessa brincadeira, é submetida a agir de acordo com as regras do comportamento materno. O jogo de xadrez é claramente constituído por regras e, de acordo com Vigotski, o fato de cada peça – como o rei, o cavalo e a rainha – só poder se mover de um determinado modo, além de ser protegida ou comida ao longo do jogo, estabelece também a presença de uma situação imaginária. A situação imaginária e as regras possibilitam a atuação no campo imaginário, o autocontrole e criam uma zona de desenvolvimento proximal impulsionando o desenvolvimento da criança.

A zona de desenvolvimento proximal é um conceito da teoria de Vigotski que possibilita ao educador olhar para os processos de aprendizagem do aluno não somente a partir daquilo que já foi assimilado, mas também a partir do que está em fase de assimilação. Ela é definida como a distância entre o nível de desenvolvimento real e o nível de desenvolvimento potencial (VIGOTSKI, 2007a, p. 97). O nível de desenvolvimento real é denominado pela capacidade de realizar tarefas de forma independente e o nível de desenvolvimento potencial pela capacidade de desempenhar tarefas com a ajuda de adultos ou de companheiros mais capazes. Vigotski faz a seguinte colocação sobre a zona de desenvolvimento proximal:

> A zona de desenvolvimento proximal define aquelas funções que ainda não amadureceram, mas que estão em processo de maturação, funções que amadurecerão, mas que estão presentemente em estado embrionário. Essas funções poderiam ser chamadas “brotos” ou “flores” do desenvolvimento, em vez de “frutos” do desenvolvimento (VIGOTSKI, 2007a, p. 98).

A criação de zonas de desenvolvimento proximal no jogo, pelo fato de ser constituído por regras e uma situação imaginária, possibilita que a criança manifeste um comportamento mais avançado do que o habitual para a sua idade através das interações sociais com outros indivíduos em seu ambiente cultural. Nesse sentido, durante o jogo, as interações entre os alunos e o professor na situação de aprendizagem têm um papel fundamental, pois provocam avanços que não ocorreriam espontaneamente. A esse respeito, Vigotski (2007a) afirma:

> O aprendizado desperta vários processos internos de desenvolvimento, que são capazes de operar somente quando a criança interage com pessoas em seu ambiente e quando em cooperação com seus companheiros. Uma vez internalizados, esses processos tornam-se parte das aquisições do desenvolvimento independente da criança (VIGOTSKI, 2007a, p. 103).

A mediação de outros indivíduos é fundamental no processo de apropriação da linguagem musical. Podemos concluir, a partir das ideias de Vigotski (2007a), que a exposição de um indivíduo à linguagem musical ou sua imersão em um ambiente musical por si só não gera condições suficientes para que se desencadeie um processo espontâneo de aprendizagem dessa linguagem. Para que isso ocorra, é imprescindível a intervenção de outros indivíduos através da mediação entre a linguagem musical e o indivíduo.

Com base nessas ideias, o jogo pode ser destacado como um espaço propício para a promoção de processos de apropriação da música por meio das interações sociais envolvidas na atividade coletiva e da criação de possibilidades de mediação entre os indivíduos e a linguagem musical.

3. A proposta pedagógica do "Jogo do Par de Pulsações"

O livro *Jogos pedagógicos para educação musical* (MARES GUIA; FRANÇA, 2005) foi escolhido para esta discussão em virtude da experiência da pesquisadora de utilização desse material em sala de aula e também por abordar o ensino dos elementos da linguagem musical através de jogos de forma organizada e sistematizada. Esta proposta se destaca por explorar o uso de jogos como um recurso educativo, indo além de uma abordagem superficial da atividade lúdica. As autoras Cecília Cavalieri França, Ph.D. em Educação Musical pela Universidade de Londres, e a educadora musical Rosa Lúcia dos Mares Guia desenvolveram esse trabalho a partir de pesquisas e da experiência pedagógica em sala de aula e disciplinas da Escola de Música da UFMG em Belo Horizonte desde 1972.

O livro traz 85 jogos musicais distribuídos em sete capítulos temáticos que organizam e sistematizam os conteúdos em uma sequência progressiva de abordagem, elaborados a partir das etapas do processo de aprendizagem e do desenvolvimento cognitivo da criança, segundo a perspectiva das autoras. Os jogos são destinados a crianças a partir de seis ou sete anos de idade e envolvem diversas modalidades, como memória, dominó, bingo, trilhas, jogos com dados e formação de pares, entre outras. Para cada jogo, é apresentada uma classificação de acordo com a idade e o tipo de habilidade cognitiva envolvida e também é sugerido um programa dividido em três níveis de acordo com a idade.



Figura 1: “Jogo do Par de Pulsações” (MARES GUIA; FRANÇA, 2005, p. 119).

O jogo n. 7 do capítulo 3, intitulado “Jogo do Par de Pulsações”, trabalha o reconhecimento da quantidade de pulsos em estruturas rítmicas e é composto por cartões com estruturas rítmicas, apresentando de uma a cinco pulsações por cartão. O jogo é iniciado após os cartões serem embaralhados sobre a mesa e a cada rodada um jogador escolhe dois cartões e verifica se ambos contêm o mesmo número de pulsações formando um par. Caso não formem um par, os cartões são devolvidos e ficam expostos na mesa para que nas próximas rodadas os outros jogadores possam pegá-los para formar pares. O jogo termina quando todos os pares forem formados.

4. A experiência em sala de aula

Após a prática de atividades com música no piano é proposto que a aula prossiga com um jogo. Enquanto a professora e os alunos arrumam a sala para o jogo os alunos comentam sobre o jogo da aula anterior e animados convidam Ana e Mário, que assistiam a aula, para participar do jogo. São formadas três duplas, a professora e Ana, Paula e Mário e Andressa e Manuela, e os cartões são organizados sobre a mesa. A professora relembra a todos o modo de jogar mostrando um cartão e como contar a pulsação como exemplo. O jogo começa e cada dupla vai tirando um cartão por rodada. Cada jogador que tira um cartão vai acompanhando com o dedo a leitura do ritmo enquanto todos cantam juntos, contando ao final o número de pulsações e procurando o cartão que pode formar par com o seu. A cada rodada os alunos acompanham com entusiasmo a contagem do número de pares de cada dupla e comemoram a cada novo par formado. Os jogadores com mais dificuldade em diversos momentos observam e imitam os outros na leitura rítmica e na contagem da pulsação. O jogo termina quando todos completam os pares e os alunos verificam a ordem de término das duplas. Todos ajudam a guardar o jogo, dando gritos de alegria e esbarrando propositalmente no piano. A aula se encerra. O jogo teve a duração de aproximadamente 10 minutos.

5. Considerações finais

O "Jogo do Par de Pulsações" trabalha pela primeira vez dentro da sequência dos jogos proposta no capítulo 3 do livro de Mares Guia e França (2005), o reconhecimento da quantidade de pulsos em uma estrutura rítmica, representada pelos cartões do jogo. Além da tarefa inicial de identificação do número de pulsações dos cartões, estes devem ser associados entre si pela quantidade de pulsos, formando pares. No decorrer do jogo, podemos observar aspectos da cooperação entre os jogadores através da mediação da resposta pronta e do fornecimento de pistas.

Uma ideia fundamental na teoria de Vigotski que pode ser relacionada à mediação é a importância e a total cumplicidade das relações entre o indivíduo e seu ambiente sociocultural no desenvolvimento e aprendizado. O contato entre o indivíduo e o mundo se dá de forma mediada através das relações que este estabelece com outros indivíduos e com

os sistemas simbólicos importantes em seu contexto cultural, ou seja, através da mediação social e da mediação semiótica. No episódio narrado, podemos perceber como a participação de jogadores com diferentes níveis de desenvoltura da leitura rítmica podem cooperar entre si ou em duplas e como a participação de todos, inclusive os convidados, permite que a linguagem musical possa ser acessível e compartilhada por todos durante o jogo.

Em um primeiro momento deste jogo, quando alguns jogadores realizam pela primeira vez o reconhecimento da quantidade de pulsos de um cartão, aqueles que apresentam dificuldades poderão solucionar a tarefa em cooperação com o professor ou com outros alunos que a dominam. Desta forma podemos perceber a mediação da resposta pelos outros participantes, que pode acontecer através do fornecimento de pistas para que se encontre a solução ou em outros momentos através da resposta pronta que os outros jogadores podem dar. Fornecendo pistas buscamos explicitar as etapas do pensamento que nos levam a uma dada resposta, tentando reconstruí-lo com o outro jogador. Com a solução pronta este raciocínio não é explicitado diretamente pelo mediador, mas acreditamos que esta também se constitui como uma alternativa positiva por suscitar a reflexão a respeito de quais características podem ser determinantes para a escolha de um cartão e qual raciocínio poderia auxiliar a encontrar esta solução. Dentre os processos de mediação, a cooperação entre os jogadores pode ser considerada um aspecto da atividade lúdica de enorme contribuição para o processo de aprendizagem. Vigotski (1991, p. 129) afirma, a esse respeito: “O que a criança é capaz de fazer hoje em cooperação será capaz de fazer sozinha amanhã”.

Em um segundo momento, destinado à formação de pares de cartões com o mesmo número de pulsações, já estão envolvidas a percepção da relação proporcional entre as estruturas rítmicas e a sua associação por quantidade de pulsos. Quando um cartão é descartado por não formar um par com os cartões de um jogador, este ou os outros jogadores já podem fornecer a pista de quantas pulsações tem o cartão descartado, muitas vezes indicando também quando há algum colega que possui um cartão para formar um par. Percebemos nesse momento como a cooperação entre os jogadores é um aspecto presente tanto no auxílio da percepção das relações entre as estruturas rítmicas quanto na associação dos cartões.

Destacamos também a importância da imitação no momento de execução de um ritmo e da contagem de pulsações. Vigotski (2007a) reavalia a imitação no processo de

aprendizagem para além de uma atividade puramente mecânica, colocando-a como uma reelaboração individual do que é observado nos outros. Afirma também que um indivíduo só é capaz de imitar uma ação que está dentro de sua zona de desenvolvimento proximal. Assim, através da imitação e da observação, os jogadores conseguem realizar ações que estão além de suas capacidades, contribuindo para o aprendizado e interferindo nas zonas de desenvolvimento proximal entre si. A esse respeito, Vigotski afirma que "numa atividade coletiva ou sob orientação de adultos, usando a imitação, as crianças são capazes de fazer muito mais coisas" (VIGOTSKI, 2007a, p. 101).

Podemos concluir, a partir dos pressupostos teóricos de Vigotski (2007a), que a exposição de um indivíduo à linguagem musical ou sua imersão em um ambiente musical por si só não gera condições suficientes para que se desencadeie um processo espontâneo de aprendizagem dessa linguagem. Para que isso ocorra é imprescindível a intervenção de outros indivíduos através da mediação entre a linguagem musical e o indivíduo. Os elementos da música estão presentes no material dos jogos musicais, como cartões e fichas, e também no decorrer do jogo em si através do uso de um vocabulário específico musical, da exposição a símbolos e conceitos musicais que são exercitados nas atividades de reconhecimento, execução e interpretação dos elementos da linguagem envolvidos de acordo com cada jogo. O jogo configura-se, então, como um espaço propício para a promoção de processos de apropriação da linguagem musical através das interações sociais envolvidas na atividade coletiva e para a criação de possibilidades de mediação entre os indivíduos e essa forma de linguagem nesse contexto social. Acreditamos, assim, que a atividade lúdica pode ser amplamente explorada pelo educador musical como um recurso de contribuição no processo de aprendizagem da leitura rítmica.

6. Referências bibliográficas

MARES GUIA, R. L.; FRANÇA, C. C. *Jogos pedagógicos para educação musical*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

VIGOTSKI, L. S. *Pensamento e linguagem*. Tradução de J. L. Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

VIGOTSKI, L. S. *Formação social da mente:* o desenvolvimento dos processos psicológicos superiores. Tradução de J. C. Neto, L. S. M. Barreto, S. C. Afeche. São Paulo: Martins Fontes, 2007a.

VIGOTSKI, L. S. *A brincadeira e o seu papel no desenvolvimento psíquico da criança.* Tradução de Zoia Prestes. *Revista Virtual de Gestão de Iniciativas Sociais*, n. 8, p. 22-36, abril 2007b.

Nota

[1] Os nomes usados neste relato são fictícios.

Repertório e arranjo pedagógico para banda de música: reflexões e críticas

Fernando Vieira da Cruz
Universidade Estadual de Campinas
fvccruz@hotmail.com

Resumo: Apresentamos aqui um artigo que dá continuidade, ou complementa, o trabalho intitulado "O material didático para bandas de música: reflexões e possibilidades de uso" publicado em 2018 na XI edição do Encontro de Educação Musical da Unicamp. Ambos os artigos são desdobramentos e reflexões de nossa pesquisa de mestrado realizada em 2017 e 2018 na qual versamos sobre o processo de ensino musical nas bandas. Após refletirmos sobre o uso dos métodos coletivos para bandas de música, trazemos neste artigo uma discussão sobre um material que acompanha tais métodos que são os arranjos e repertório pedagógico para bandas de música.

Palavras-chave: Banda de música. Ensino musical. Métodos coletivos. Repertório.

Pedagogical arrangement for music bands as teaching tool

Abstract: Here we present an article that gives continuity, or complements, the work entitled "The didactic material for music bands: reflections and possibilities of use" published in 2018 in the XI edition of the Meeting of Musical Education of Unicamp. Both articles are developments and reflections of our master's research carried out in 2017 and 2018 in which we talked about the musical teaching process in the bands. After reflecting on the use of collective methods for music bands, we bring in this article a discussion about a material that accompanies such methods, which are the arrangements and pedagogical repertoire for music bands.

Keywords: Band of music. Music teaching. Collective methods. Repertoire.

1. Introdução[1]

A banda de música brasileira tem se mostrado como relevante espaço de ensino musical (PEREIRA, 1999). O próprio desenvolvimento das bandas como uma forma de representação cultural está fortemente atrelado às atividades de ensino de música no grupo. Não obstante, é esse desenvolvimento que demanda, dos componentes da banda, habilidades e conhecimentos musicais específicos. Sobretudo, a execução instrumental e a leitura de partituras destacam-se como as principais demandas para atuação, manutenção e desenvolvimento das bandas. Dessa forma, as empreitadas de ensino musical fomentadas nas bandas objetivam suprir as próprias necessidades dos grupos, e estão sempre ligadas ao desenvolvimento da habilidade de execução instrumental e leitura de partituras (BENEDITO, 2011; BARBOSA, 2009; BINDER 2006).

Essa demanda de ensino torna-se ainda mais ampla e complexa diante da variedade de gêneros musicais e situações com as quais a banda de música está historicamente envolvida. Durante festas cívicas, bailes, eventos esportivos, inaugurações governamentais, festas e liturgias religiosas, a banda toca desde as tradicionais marchas, dobrados, valsas, maxixes, quadrilhas e tango brasileiro até música erudita, temas de filmes, músicas advindas da indústria de massa etc. (DUPRAT, 2009). Essa atuação coloca os músicos da banda em contato com diversas técnicas e linguagens musicais diferentes (PEREIRA, 1999). Diante de tão ampla demanda e o pouco tempo que muitas vezes os maestros têm para mostrar o "resultado" do trabalho com os grupos, as aulas de música nas bandas estiveram, durante muito tempo, ligadas a procedimentos tradicionais que se tornaram inviáveis para a dinâmica de atuação do grupo. Na busca de procedimentos de ensino mais rápidos e igualmente eficientes aos métodos tradicionais, surgem diversas pesquisas e métodos coletivos de ensino para banda desde o início do século XX (BARBOSA, 1996 e 2009).

Contrapondo o ensino inicial da leitura métrica e da teoria musical como pré-requisitos para as atividades de execução instrumental, os métodos coletivos passam a desenvolver as habilidades de leitura e execução quase que simultaneamente através de melodias simples e conhecidas pelos alunos. O uso de melodias conhecidas também contrapõe a ideia da execução instrumental feita exclusivamente por exercícios técnicos como pré-requisito para a execução de músicas. A prática coletiva figura também como um diferencial na vivência musical à qual o aluno é exposto desde o início do processo, sendo que, no ensino tradicional, a maioria das aulas ocorria individualmente, e o aluno só passava a ter uma vivência musical coletiva após alguns anos de estudos técnicos e teóricos (BARBOSA, 1996). Acompanhando a ideia de um ensino mais próximo da realidade musical (contrapondo procedimentos estritamente tecnicistas do ensino tradicional), as bandas passam a dispor também de arranjos e composições de cunho pedagógico.

Apesar de representar um largo avanço para o ensino de música nas bandas, o ensino pelos métodos coletivos ainda se assenta em alguns pressupostos do ensino tradicional, o qual veio contrapor[2]. Mesmo que em diferentes escalas e proporções temporais, os métodos coletivos acabam repetindo alguns procedimentos de ensino desenvolvidos no ensino tradicional. O desenvolvimento gradual de estruturas musicais simples em direção a

estruturas mais amplas e complexas é um exemplo desses procedimentos. Tal pressuposto cria o entrave de o grupo estar limitado a executar o repertório pedagógico, arranjado de acordo com determinado nível de complexidade de conteúdos técnicos musicais. Dessa forma, a prática pedagógica e musical na banda volta a acontecer com pré-requisitos técnicos antecedendo uma vivência musical mais ampla quanto à diversidade de gêneros musicais.

Apoiados [3] nas experiências observadas em trabalho de campo em recente pesquisa de mestrado (2017-2018) apresentaremos, a partir de agora, uma breve discussão acerca da utilização dos arranjos e do repertório pedagógico para bandas. Ressaltamos que um recente contato com esse tipo de material para bandas de música durante o II LAMUSOM – Laboratório Musical Sol Maior[4], realizado em Pinheiros/ES, me despertou e forneceu material "palpável" para a discussão apresentada a seguir. Buscaremos discutir de maneira crítica quais os desdobramentos e possibilidades da utilização dos arranjos e repertório pedagógico no processo de ensino nas bandas de música.

2. Arranjos pedagógicos para bandas de música

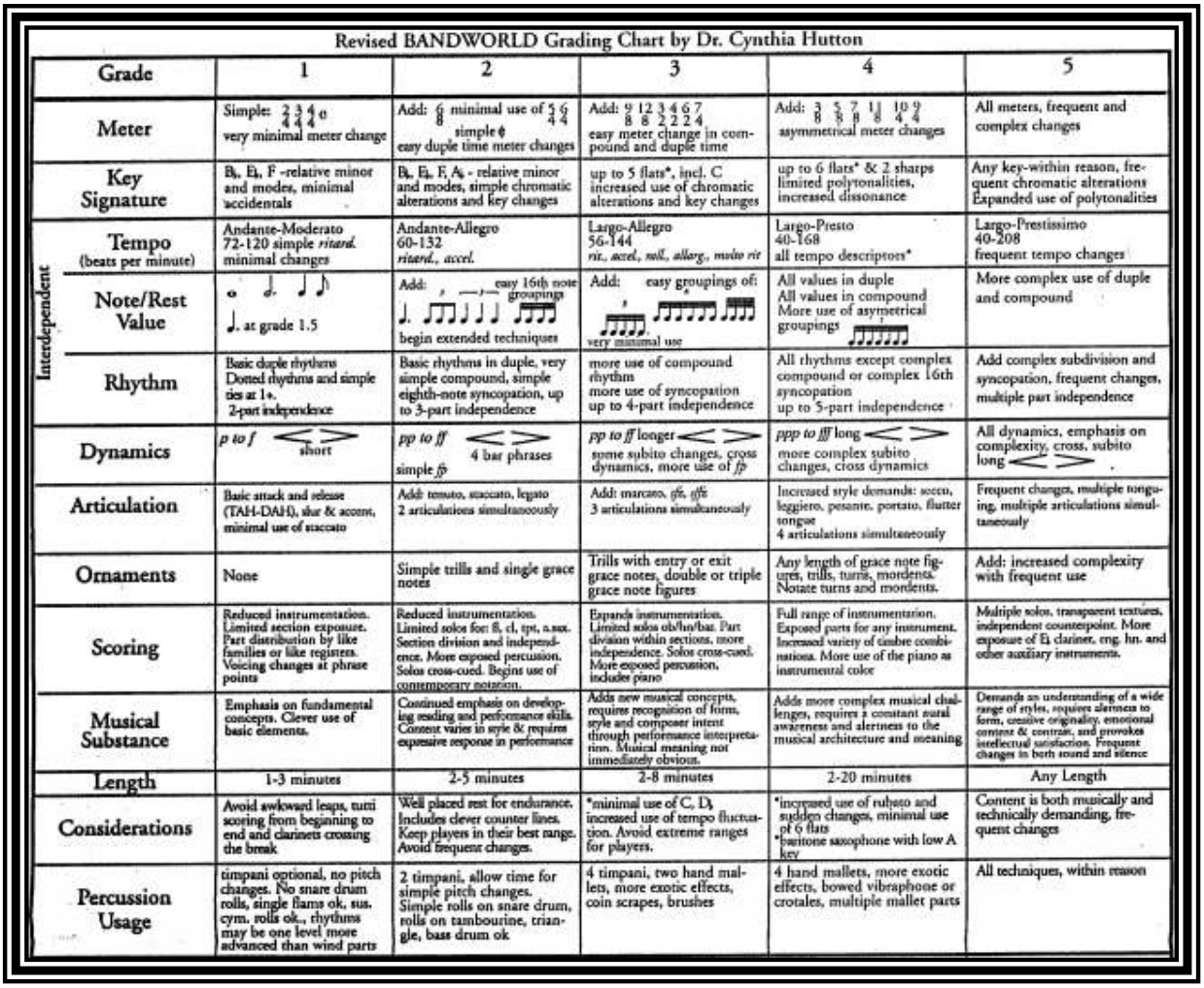
Em nossa pesquisa de mestrado observamos que o mestre da Banda do Carmo do município de Itu/SP utiliza um método coletivo para banda de música. Sua abordagem, no entanto, não ficou restrita a seguir as lições e melodias na mesma disposição apresentada no mesmo. Como discutido em publicação anterior, o maestro parecia sempre buscar adequar à realidade da banda o uso do material pedagógico de que dispunha. Para isso, o maestro lançava mão de referências sonoras como principal forma de compreensão daquilo que se pretendia tocar. Da mesma forma, o maestro buscava apresentar o repertório que pretendia introduzir no grupo através de gravações. Tais atitudes colocavam sempre a leitura da partitura em segundo plano e davam prioridade à realidade sonora da música. Essas estratégias convergem à nossa postura, assumida a partir de nossos pressupostos teóricos que nos permitem afirmar que a música por sua realidade sonora, estética e discursiva é que deve servir de referência para o seu próprio aprendizado (SCHROEDER, 2005 e 2009; SCHROEDER; SCHROEDER, 2011).

Durante a minha participação no II LAMUSOM, me deparei com outra situação que me desperta para essa discussão. Participando e tocando no concerto da banda na praça central da cidade, observei que os alunos do naipe saxofone não estavam executando o tema

principal da música tema do filme *Star Wars* de maneira literal como estava escrita na partitura. *A priori*, meu impulso foi de tentar tocar exatamente como estava grafado na partitura, e após um relance percebi que a execução dos alunos (diferente da escrita) parecia ser a maneira correta de se tocar aquele trecho[5].

As situações descritas acima apresentam certo distanciamento entre a realidade musical (sonora, estética e discursiva) e sua representação simbólica grafada em partituras. Esse distanciamento é visto por nós como um entrave para o processo de ensino musical que, porventura, tome a leitura como pré-requisito para a experiência musical como no caso do ensino tradicional. Também vemos um entrave quando a leitura de partitura é tomada como principal fonte de referência para aquilo que se pretende tocar em vez da música em si, caso mais próximo da realidade dos métodos coletivos e de arranjos e repertório pedagógicos.

Estamos "amarrando" os pressupostos compartilhados pelo ensino tradicional e por métodos coletivos com os episódios apresentados. O ensino por métodos coletivos passa a beber da fonte do repertório e arranjos pedagógicos, classificados por tabelas de níveis técnicos.



Revised BANDWORLD Grading Chart by Dr. Cynthia Hutton

	Grade	1	2	3	4	5
	Meter	Simple: 2/4 3/4 4/4 ¢ very minimal meter change	Add: 6/8 minimal use of 5/4 6/4 simple ¢ easy duple time meter changes	Add: 9/8 12/8 3/4 6/8 7/8 2/2 2/4 easy meter change in compound and duple time	Add: 3/8 5/8 7/8 11/8 10/8 9/4 4/4 asymmetrical meter changes	All meters, frequent and complex changes
	Key Signature	B♭, E♭, F -relative minor and modes, minimal accidentals	B♭, E♭, F, A♭ - relative minor and modes, simple chromatic alterations and key changes	up to 5 flats*, incl. C increased use of chromatic alterations and key changes	up to 6 flats* & 2 sharps limited polytonalities, increased dissonance	Any key-within reason, frequent chromatic alterations Expanded use of polytonalities
Interdependent	Tempo (beats per minute)	Andante-Moderato 72-120 simple *ritard.* minimal changes	Andante-Allegro 60-132 *ritard., accel.*	Largo-Allegro 56-144 *rit., accel., rall., allarg., molto rit*	Largo-Presto 40-168 all tempo descriptors*	Largo-Prestissimo 40-208 frequent tempo changes
	Note/Rest Value	𝅗𝅥 𝅗𝅥. ♩♪ ♩. at grade 1.5	Add: easy 16th note groupings ♩. ♫♩♩♩ ♬ begin extended techniques	Add: easy groupings of: very minimal use	All values in duple All values in compound More use of asymetrical groupings	More complex use of duple and compound
	Rhythm	Basic duple rhythms Dotted rhythms and simple ties at 1+. 2-part independence	Basic rhythms in duple, very simple compound, simple eighth-note syncopation, up to 3-part independence	more use of compound rhythm more use of syncopation up to 4-part independence	All rhythms except complex compound or complex 16th syncopation up to 5-part independence	Add complex subdivision and syncopation, frequent changes, multiple part independence
	Dynamics	*p to f* short	*pp to ff* 4 bar phrases simple *fp*	*pp to ff* longer some subito changes, cross dynamics, more use of *fp*	*ppp to fff* long more complex subito changes, cross dynamics	All dynamics, emphasis on complexity, cross, subito long
	Articulation	Basic attack and release (TAH-DAH), slur & accent, minimal use of staccato	Add: tenuto, staccato, legato 2 articulations simultaneously	Add: marcato, *sfz*, *sffz* 3 articulations simultaneously	Increased style demands: accen, leggiero, pesante, portato, flutter tongue 4 articulations simultaneously	Frequent changes, multiple tonguing, multiple articulations simultaneously
	Ornaments	None	Simple trills and single grace notes	Trills with entry or exit grace notes, double or triple grace note figures	Any length of grace note figures, trills, turns, mordents. Notate turns and mordents.	Add: increased complexity with frequent use
	Scoring	Reduced instrumentation. Limited section exposure. Part distribution by like families or like registers. Voicing changes at phrase points	Reduced instrumentation. Limited solos for: fl, cl, tpt, a.sax. Section division and independence. More exposed percussion. Solos cross-cued. Begins use of contemporary notation.	Expands instrumentation. Limited solos ob/hn/bar. Part division within sections, more independence. Solos cross-cued. More exposed percussion, includes piano	Full range of instrumentation. Exposed parts for any instrument. Increased variety of timbre combinations. More use of the piano as instrumental color	Multiple solos, transparent textures, independent counterpoint. More exposure of E♭ clarinet, eng. hn. and other auxiliary instruments.
	Musical Substance	Emphasis on fundamental concepts. Clever use of basic elements.	Continued emphasis on developing reading and performance skills. Content varies in style & requires expressive response in performance	Adds new musical concepts, requires recognition of form, style and composer intent through performance interpretations. Musical meaning not immediately obvious.	Adds more complex musical challenges, requires a constant aural awareness and alertness to the musical architecture and meaning	Demands an understanding of a wide range of styles, requires alertness to form, creative originality, emotional content & contrast, and provokes intellectual satisfaction. Frequent changes in both sound and silence
	Length	1-3 minutes	2-5 minutes	2-8 minutes	2-20 minutes	Any Length
	Considerations	Avoid awkward leaps, tutti scoring from beginning to end and clarinets crossing the break	Well placed rest for endurance. Includes clever counter lines. Keep players in their best range. Avoid frequent changes.	*minimal use of C, D♭ increased use of tempo fluctuation. Avoid extreme ranges for players.	*increased use of rubato and sudden changes, minimal use of 6 flats *baritone saxophone with low A key	Content is both musically and technically demanding, frequent changes
	Percussion Usage	timpani optional, no pitch changes. No snare drum rolls, single flams ok, sus. cym. rolls ok., rhythms may be one level more advanced than wind parts	2 timpani, allow time for simple pitch changes. Simple rolls on snare drum, rolls on tambourine, triangle, bass drum ok	4 timpani, two hand mallets, more exotic effects, coin scrapes, brushes	4 hand mallets, more exotic effects, bowed vibraphone or crotales, multiple mallet parts	All techniques, within reason

Figura 1: Tabela de parâmetros técnicos para banda[6].
Fonte: Hutton (2001).

A figura acima é um exemplo das tradicionais tabelas de parâmetros técnicos para bandas de música. Esse documento serve de guia para arranjadores que limitarão os arranjos musicais dentro de um determinado nível. Na figura acima, a tabela apresenta cinco níveis de complexidade (1, 2, 3, 4 e 5). Assim, um arranjo para uma banda mais iniciante deve se ater aos conteúdos descritos no quadro de nível um, por exemplo. Cada nível determina a métrica, armaduras de clave, andamentos, figuras, complexidades rítmicas, dinâmicas, articulações, ornamentos, distribuição da instrumentação, acentuação, duração da música, além de algumas considerações adicionais sobre cada naipe de instrumentos.

Vemos alguns desdobramentos e entraves (além dos já citados) no uso de tais tabelas como parâmetro para elaboração de arranjos pedagógicos. No uso de uma tabela dessa natureza vimos três possibilidades: a possibilidade de buscar um alinhamento entre os

conteúdos de uma obra musical a um determinado nível (que nos parece um trabalho mais moroso e sem garantias de conseguir enquadrar obras em todos os níveis); a possibilidade de criar obras pedagógicas adequadas a cada nível de complexidade; e, por fim, a possibilidade de modificar trechos de obras musicais para adequá-las a um determinado nível.

A primeira possibilidade nos parece a mais inviável; consideramos que em diferentes culturas, países e regiões, os conteúdos técnicos presentes nos gêneros musicais predominantes em cada local podem variar consideravelmente. Um exemplo muito comum (para nos atermos a apenas um) é o de comparar a produção da música de tradição ocidental (música erudita) com a música brasileira que difere daquela por uso abundante de síncopes e contratempos, por exemplo.

A segunda possibilidade citada é muito comum e desenvolvida por diversos compositores especializados em obras pedagógicas, como Rob Grice, por exemplo, que disponibiliza um compêndio de obras pedagógicas para serem comercializadas em um sítio na internet[7]. Consideramos que as obras pedagógicas buscam reproduzir diferentes estilos e/ou gêneros musicais determinados por um compêndio de conteúdos técnicos, neste caso, desprovidos da experiência social da produção de tais gêneros musicais produzidos em determinadas épocas e lugares específicos, em situações que não podem mais ser reproduzidas. Como discutimos em publicação anterior, é pela significação social da música que entendemos ter ela seu valor em uma sociedade. É pelo fluxo dialógico que se tem acesso ao real significado do discurso (BAKHTIN, 2016), como ponderamos a respeito do discurso musical. Essa construção coletiva de significado da obra se dá nas situações específicas citadas acima, pelas quais consideramos ser necessário que se tenha contato com a produção original de cada estilo e gênero musical de cada época e lugar onde foi produzida. Por isso, ainda que as obras pedagógicas possam se aproximar, ou dar uma perspectiva aproximada de determinados gêneros musicais, consideramos necessário ainda buscar formas mais diretas em contato com esse significado social da música no processo de aprendizado.

A terceira possibilidade, a de adequar trechos de obras já existentes a um determinado nível da tabela é sobre a qual nos debruçaremos com maior afinco. Esse foi o caso observado no II LAMUSOM, descrito acima.

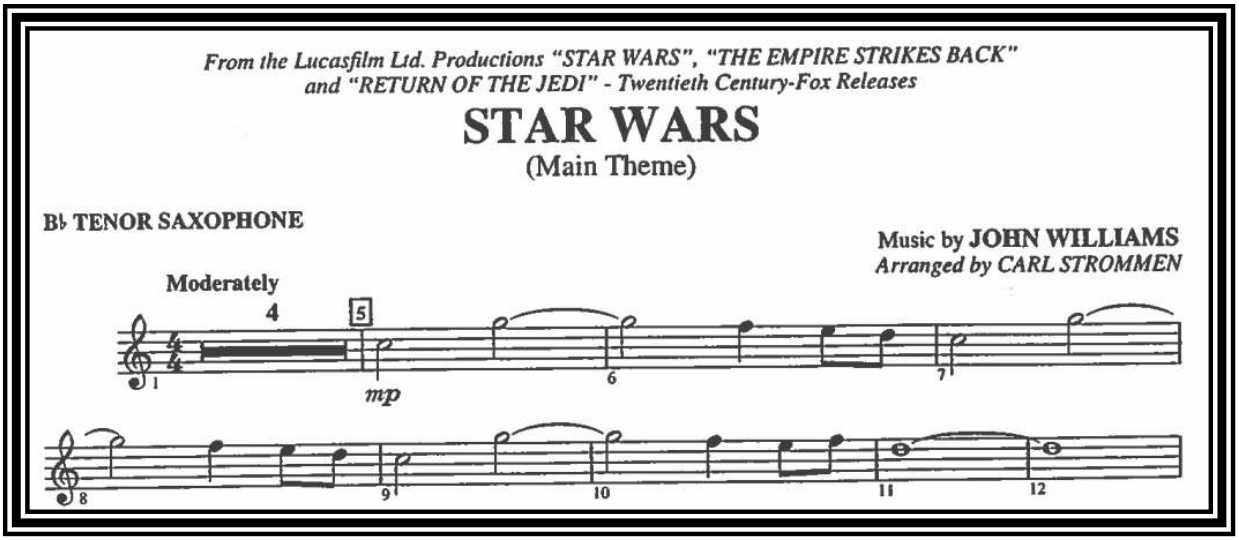


Figura 2: Trecho do arranjo do tema do filme *Star Wars*.
Fonte: Carl Strommen (1997).

A figura acima foi retirada da partitura que estava sendo utilizada pelos alunos durante o concerto no episódio citado. O arranjo de Carl Strommen apresenta uma modificação do tema principal da obra a partir do compasso cinco. O mesmo tema é grafado de maneira diferente no arranjo de Michael Story.

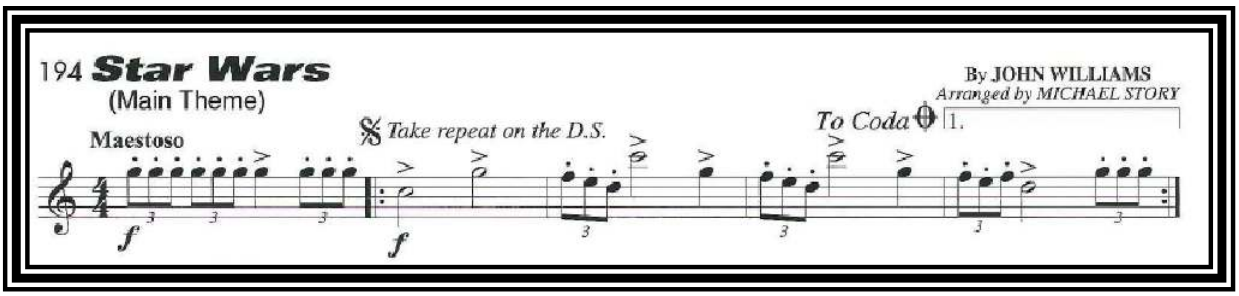


Figura 3: Trecho do arranjo do tema do filme *Star Wars* B.
Fonte: Michael Story (2005).

A execução dos alunos durante o concerto era mais próxima desse exemplo do arranjo de Michael Story, como também o tema é mais comumente executado e conhecido. Talvez essa execução, diferente da escrita, tenha se dado pela, a nosso ver acertada, orientação dada durante os ensaios, ou pelo conhecimento prévio do tema por parte dos alunos. O que é certo é que a leitura naquele momento não era a principal referência que os alunos estavam tomando para executar o trecho da obra.

O que consideramos é que, talvez, para evitar o uso de quiálteras em tercinas, Carl Strommen tenha modificado consideravelmente o tema principal da obra em questão. Colocando uma semínima e duas colcheias no lugar de três colcheias em tercina, o arranjador ocupou o dobro do valor de tempo musical que deveria (notas DO, SI e LA do arranjo de Carl Strommen). Por isso, foi preciso ainda outras modificações como se percebe nas notas RÉ em semínimas nos compassos 5 e 6 e novamente nos compassos 7 e 8. Apesar de Carl Strommen utilizar oito compassos para grafar o tema que foi grafado em quatro compassos por Michael Story, não houve um equilíbrio de proporção durante todo o tema, sendo que o mesmo acabou ficando grafado de maneira muito modificada de como se executa usualmente esse tema.

No caso da execução que descrevemos, os alunos estariam talvez considerando as notas por sua entonação e desconsiderando-as por seu valor de tempo (apenas nas três notas que deveriam estar grafadas em tercina). As referências tomadas pelo conhecimento prévio do tema (considerando que é um tema mundialmente conhecido) foram sobrepostas às informações dadas pela partitura, o que tornou o esforço de enquadrar o tema em um determinado padrão de complexidade que não abrange a execução de tercinas nulo. Deformar um trecho da obra para adequá-lo a um padrão de complexidade de conteúdos técnicos pode alinhar o repertório com os conteúdos trabalhados previamente com os alunos através de exercícios técnicos, mas ao mesmo tempo os priva de um contato mais próximo da realidade da obra. Pode, ainda, confundir o entendimento da mesma, ou até o desenvolvimento da habilidade de leitura dos alunos. Como discutido em publicação anterior, a partitura como símbolo grafado não carrega em si o significado de um som ou ainda mais distante de uma obra, a ela é que se atribui um significado musical já existente em sua realidade concreta (sonora) e socialmente construído (estético) num fluxo dialógico, coletivo.

Ao final da pesquisa de mestrado da qual recortamos este artigo, pudemos vislumbrar que o repertório cumpre importante papel no processo de aprendizado musical. É nele e através dele que vemos ocorrer o fluxo dialógico dos discursos musicais, dotados de significação concreta e social. Muitos educadores têm discutido a importância de que o aprendizado musical se dê por seu caráter discursivo, como Schroeder (2005 e 2009) e Penna (2008). Para essas autoras, é notório que a leitura musical deve ser inserida após a experiência prática em contato com a realidade sonora da música. Swanwick (2003) também considera

que a experiência prática deve ser anterior à experiência sistematizada e teórica no aprendizado musical. É dessa forma que vemos a possibilidade de se atribuir significado de ordem abstrata (grafia de partitura) a algo já existente no mundo concreto (sonoro). Ou seja, alcançar a habilidade da leitura através do conhecimento musical por sua realidade sonora, discursiva e estética.

3. Considerações finais

A nosso ver, quando uma obra musical apresenta um conteúdo técnico ou teórico ainda novo para os alunos, é uma oportunidade de trabalhar tal conhecimento teórico através de uma realidade musical já existente na obra. Apresentar a obra em atividades de apreciação por vídeos, áudios, concerto ou apresentações informais (como as apresentações de professor para aluno que podem ocorrer na própria sala de aula) seriam formas de colocar o aluno em contato com tal conhecimento de maneira mais palpável e real; por essa realidade sonora, discursiva e estética seria atribuído significado aos símbolos grafados no sistema de partituras.

É claro que consideramos que também não é viável ignorar o vasto material de métodos coletivos e arranjos pedagógicos já produzidos e disponíveis atualmente. Porém, além de uma atitude mais seletiva quanto aos materiais a serem utilizados, outras atitudes podem contribuir para um ensino mais significativo nas bandas. Possibilitar que o aluno faça música de ouvido, por intuição, percebendo os sons e eventos sonoros a sua volta, facilita sua inserção no processo de diálogo musical durante a performance. Essa habilidade pode lhe servir de uma experiência musical mais próxima da realidade musical do que se estivesse atento à tentativa de leitura e alheio ao universo sonoro à sua volta.

4. Referências bibliográficas

BAKHTIN, M. *Os gêneros do discurso.* Rio de Janeiro: Editora 34, 2016.

BAKHTIN, M.; VOLOCHINOV, V. N. *Marxismo e Filosofia da Linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem.* 13. ed. Tradução de M. Lahud e Y. F. Vieira. São Paulo: Hucitec, 2006.

BARBOSA, J. L. Considerando a viabilidade de inserir música instrumental no ensino de primeiro grau. *Revista da Associação Brasileira de Educação Musical*, v. 3, n. 3, p. 39-49, 1996.

BARBOSA, J. L. Tradição e inovação em bandas de música. *ANAIS.* I Seminário de Música do Museu da Inconfidência – Bandas de Música no Brasil. Org. Mary Ângela Biason. Ouro Preto: Museu da Inconfidência, 2009.

BINDER, F. P. *Bandas militares no Brasil:* difusão e organização entre 1808-1889. Vol. I. São Paulo: Unesp, 2006.

DUPRAT, R. Música na matriz de São Paulo colonial. *Revista de História da Universidade de São Paulo*, v. 37, n. 75, p. 85-103, 1968.

DUPRAT, R. Uma pesquisa sobre a música popular brasileira. *ANAIS.* I Seminário de Música do Museu da Inconfidência – Bandas de Música no Brasil. Org. Mary Ângela Biason. Ouro Preto: Museu da Inconfidência, 2009.

FONTERRADA, M. O. *De tramas e fios:* um ensaio sobre música e educação. São Paulo: UNESP, 2008.

HUTTON, C. Tabela. Revised BandWorld Grading Chart. Moonworks, 2001.

LANGE, F. C. Pesquisas esporádicas de musicologia no Rio de Janeiro. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 4, p. 99-142, 1968.

LANGE, F. C. Las bandas de música en el Brasil. *Revista Musical Chilena*, v. 51, n. 187, p. 27-36, 1998.

LAUTZENHEISER, T. et al. *Essential Elements 2000.* Book 1. Winona: Hal Leonard, 1999.

LIMA, M. A *A banda e seus desafios:* levantamento e análise das táticas que a mantém em cena. Campinas: Unicamp, 2000.

LIMA, N. C. Imagens de Teresina (PI) do século XIX-XX: sentimentos, desejos, tramas urbanas e práticas jornalísticas. *ANAIS.* XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH, jul. 2011.

MANICA, S. S.; MANICA, M. I. S.; FAN, E. L. A educação musical: perspectivas atuais da educação e o papel que as experiências do ensino das bandas de música podem ter nesse contexto. XXV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música. Vitória: ANPPOM, 2015.

MOREIRA, M. S. Aspectos históricos, sociais e pedagógicos nas filarmônicas do Divino e Nossa Senhora da Conceição, do estado do Sergipe. Dissertação (Mestrado), Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2007.

PATEO, M. L. F. D. *Bandas de música e cotidiano urbano.* Campinas: Unicamp, 1997.

PENNA, M. *Música(s) e seus ensinos.* 2. ed. Porto Alegre: Editora Sulina, 2008.

PEREIRA, J. A. *A banda de música:* retratos sonoros brasileiros*.* São Paulo: UNESP, 1999.

PEREIRA, V. L. S. "Caras mas boas": Música e poder simbólico (a partir da análise da Banda Armada Portuguesa)*.* Dissertação (Mestrado em Música), Universidade de Aveiro, Aveiro, 2008.

REILY, S. A. Bandas de música: um diálogo transcultural. *ANAIS.* I Seminário de Música do Museu da Inconfidência – Bandas de Música no Brasil. Org. Mary Ângela Biason. Ouro Preto: Museu da Inconfidência, 2009.

SCHROEDER, S. C. N. Reflexões sobre o conceito de musicalidade: em busca de novas perspectivas teóricas para a educação musical. Tese (Doutorado)*,* Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005.

SCHROEDER, S. C. N. A educação musical na perspectiva da linguagem: revendo concepções e procedimentos. *Revista da ABEM*, n. 21, p. 44-52, mar. 2009.

SCHROEDER, S. C. N.; SCHROEDER, J. L. Música como discurso: uma perspectiva a partir da filosofia do círculo de Bakhtin. *Música em perspectiva*, v. 4, n. 2, p. 127-153, set. 2011.

SCHWARCZ, L. M. *As barbas do Imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos.* São Paulo: Companhia das letras, 1998.

STORY, M. "Arranjo musical". *Star Wars, John Willians.* Warner Tamerlane e Bantha Music, 2005.

STROMMEN, C. "Arranjo musical". *Star Wars, John Willians.* Warner Tamerlane e Bantha Music, 1997.

SWANWICK, K. *A Basis For Music Education.* London: Routledge, 1979.

SWANWICK, K. *Ensinando música musicalmente.* Tradução de A. Oliveira e C. Tourinho. São Paulo: Moderna, 2003.

Notas

[1] Pelo caráter de continuidade e/ou complementação deste artigo, recomendamos a leitura do trabalho "O material didático para bandas de música: reflexões e possibilidades de uso", publicado nos anais do XI Encontro de Educação Musical da Unicamp. A leitura prévia do trabalho citado dará maior entendimento de nossa perspectiva teórica, de como analisamos a utilização dos métodos coletivos para banda, as principais diferenças entre o ensino tradicional e o ensino pelos métodos coletivos.

[2] Para uma compreensão mais aprofundada das diferenças entre o ensino tradicional e o ensino pelos métodos coletivos, recomendamos a leitura de Barbosa (1996).

[3] Esclarecemos que faremos uso da primeira pessoa do plural na escrita deste texto, que, apesar de escrita solo, traz consigo as vozes de todos os autores citados. Apenas em situações de ações isoladas faremos o uso da primeira pessoa do singular.

[4] O II LAMUSOM – Laboratório Musical Sol Maior, é um evento realizado pelo Conselho Pinheirense do Bem Estar do Menor, do município de Pinheiros/ES. O evento oferece, gratuitamente, oficinas de instrumentos musicais de banda, regência e corpo coreográfico para músicos de bandas dos estados do Espírito Santo, Bahia e Minas Gerais. Nesta segunda edição do evento eu participei ministrando as oficinas de saxofone e prática de conjunto, além de participar de ensaios e apresentações da banda que reuniu todos os participantes do evento.

[5] Devido às diversas atividades das quais participei durante todo o evento, não foi possível estar presente no ensaio específico desta música. O meu primeiro contato com aquela partitura foi durante o concerto.

[6] Informações da fonte do documento: Revised BandWorld Grading Chart by Dr. Cynthia Hutton. Chart input E layout – Angel McDonald, Moonworks, 2001.

[7] Disponível em: <https://robgrice.com>. Acesso: 31/1/2019.

A herança cultural e o desenvolvimento musical de alunos de graduação em Música: observações iniciais

Francieli Fernanda Moreira
Universidade Estadual de Campinas
ff.moreira05@gmail.com

Silvia Cordeiro Nassif
Universidade Estadual de Campinas–
scnassif@gmail.com

Resumo: Este trabalho constitui-se a partir de uma pesquisa em andamento de iniciação científica financiada pela FAPESP. O objetivo do artigo é apresentar uma primeira análise, à luz de conceitos elaborados pelos autores Vigotski e Bourdieu, de entrevistas feitas com alunos graduandos em Licenciatura em Música da Universidade Estadual de Campinas, a fim de investigar a relação entre seus desempenhos nas disciplinas relacionadas às práticas musicais e suas respectivas heranças culturais.

Palavras-chave: Herança cultural. Graduação em música. Desenvolvimento musical. Educação musical.

The cultural heritage and the musical development of undergraduate students in Music: opening remarks

Abstract: This work originates from an ongoing scientific initiation research funded by FAPESP. The article aims to present a preliminary analysis, in the light of Vigotski's and Bourdieu's concepts, of the interviews conducted with undergraduate students in Music Education at University of Campinas, to investigate the relationship between their performances in practical disciplines and their respective cultural heritages.

Keywords: Cultural heritage. Degree in music. Musical development. Musical education.

1. Introdução

A prática musical por muitas vezes tem sido entendida como uma atividade que depende de uma musicalidade inata, não apenas entre os que não estão dentro do campo musical, mas supreendentemente também entre os artistas e diversos conceituados educadores musicais (SCHROEDER, 2004).

O forte olhar para o músico como um ser sensível e inteligivelmente diferenciado, contudo, é relativamente recente na história da humanidade:

> A visão que temos hoje do artista como alguém peculiar, que recebeu um dom divino (para os mais místicos) ou uma carga genética diferenciada (para os mais cientificistas), é algo bastante recente em termos históricos. Em seu livro sobre Mozart, Norbert Elias (1995) nos mostra como a trajetória desse compositor ilustra

> de maneira paradigmática o início dessa visão, ou melhor, a transição entre a posição do artista como simples artesão para uma posição de artista tal como o concebemos na atualidade (SCHROEDER, 2004, p. 114).

Independentemente do momento histórico em que a mitificação da atividade musical passou a ser tão reforçada, algo que nos exaspera é que, apesar dos diversos estudos das áreas de psicologia, sociologia e antropologia, ainda é "senso comum" a visão do músico como um ser especialmente dotado (SCHROEDER, 2004), muitas vezes causando grande atraso no pensamento sobre educação musical.

Essa visão mitificada sobre a prática musical chega, através do corpo docente e das demais organizações internas, até as estruturas de ensino, como, por exemplo, às universidades – que, diferentemente do contexto da escola de ensino regular, dispõem de menos estudos em relação a esse assunto[1].

Além da escassez de pesquisas sobre o tema, em cursos de graduação em Música, por exemplo, dificilmente há reflexões acerca das razões das facilidades e dificuldades na aprendizagem musical, contribuindo para a perpetuação de um pensamento apenas voltado para explicações de cunho biológico e muitas vezes resultando numa difícil permanência dos alunos que tiveram menos oportunidades para desenvolver suas habilidades musicais.

O interesse por esta pesquisa, nesse sentido, surgiu de conversas informais com alunos do curso de Licenciatura em Música da Universidade Estadual de Campinas e da observação de que uma grande parcela deles passa por um período forte de insatisfação com o curso, por não conseguirem acompanhar de forma satisfatória as disciplinas mais relacionadas com a prática musical.

Com este artigo, pretendemos mostrar uma primeira análise geral, mas já com a possibilidade de apresentar, através de exposição direta e indireta das transcrições das entrevistas, que o interesse e objetivo principal da pesquisa nos levaram para caminhos e reflexões além do esperado.

2. Referencial teórico

Esta pesquisa se fundamenta nos conceitos de Pierre Bourdieu e Lev Vigotski, autores que contribuíram para uma nova forma, o primeiro pela ótica social e o segundo pela psicológica, de pensar a educação.

Bourdieu dedicou-se a pensar sobre a realidade social, elaborando, entre outros, o conceito de capital cultural, o qual nos ajuda a entender os caminhos que o autor trilhou para entender a educação e os seus problemas, mais especificamente o fracasso escolar.

Segundo Bourdieu, existem nos grupos sociais relações de hierarquização cultural, em outras palavras, uma cultura dominante e legitimada e outra dominada e tida como inferior. Os grupos que produzem as culturas legítimas teriam ganhado esse espaço por imposição histórica:

> Em primeiro lugar, as hierarquias culturais reforçariam as divisões sociais na medida em que elas são utilizadas para classificar os indivíduos segundo o tipo de bem cultural que eles produzem, apreciam e consomem. Os indivíduos que, de alguma forma, se envolvem com bens culturais considerados superiores ganham prestígio e poder, seja no interior de um campo específico, seja na escala da sociedade como um todo. Pode-se dizer que, por meio desses bens, eles se distinguem dos grupos socialmente inferiorizados. Para se referir a esse poder advindo da produção, da posse, da apreciação ou do consumo de bens culturais socialmente dominantes, Bourdieu utiliza, por analogia ao capital econômico, o termo *capital cultural* (NOGUEIRA; NOGUEIRA, 2004, p. 35; grifo nosso).

Bourdieu descreve a escola como um estabelecimento capaz de perpetuar a desigualdade, pois ela adotaria conteúdos culturais vistos como legítimos, que pertencem a uma classe dominante. Entra aqui um marco muito importante na obra de Bourdieu, que diz respeito à herança cultural familiar: os alunos que forem privilegiados com uma herança familiar específica chegam à escola com vantagens sobre aqueles que possuem uma herança não legitimada por esse estabelecimento de ensino.

Apesar de a visão desse importante autor tratar-se mais de um campo macrossocial, visto que existem nas relações entre os indivíduos inúmeras cadeias de relacionamentos que podem levá-los a distintos caminhos, podemos observar, dentro do campo musical, mais precisamente na trajetória da educação musical, como alguns estabelecimentos valorizam específicas vivências musicais. Exemplo disso é a relação dicotômica entre o ensino da música erudita e da popular, sendo a primeira reconhecida como música legítima.

No campo psicológico, nos embasamos nos conceitos elaborados por Vigotski. Esse autor dedicou-se ao estudo da constituição da psique humana e particularmente da plasticidade do cérebro. O autor afirma que é a partir do contato do indivíduo com uma determinada cultura que as estruturas cerebrais são formadas, podendo, dessa forma, o ser humano ter facilidades condizentes com o que foi transmitido para si através do ambiente em que está ou esteve inserido por um tempo significativo (VIGOTSKI, 1998, apud SCHROEDER, 2008). Os processos de aprendizagem, portanto, são fundamentais para o desenvolvimento e, dentre esses, o ensino escolar, pois fornece aos alunos a possibilidade, através da sistematização, de se interessar por aquilo que não está no âmbito de suas vivências e aprender.

Procuramos, então, neste estudo, entrelaçar o olhar sociológico de que Bourdieu lançou mão para pensar a educação com o viés da psicologia dos postulados de Vigotski, que a princípio parecem se contrapor, mas, ao contrário, são de certo modo extremamente complementares e enriquecedores.

3. Análise e considerações preliminares sobre as entrevistas

As entrevistas, realizadas com nove alunos matriculados no curso de Licenciatura em Música da Unicamp que estavam no último ano da graduação, tinham o objetivo de colher informações sobre o desempenho desses alunos nas disciplinas relacionadas à prática musical do curso em questão, bem como suas trajetórias musicais até o ingresso à universidade. Também fizeram parte dessas entrevistas questões sobre seu relacionamento com os professores; opinião sobre metodologia utilizada; didática do professor; as maneiras encontradas pelos estudantes de atenuar suas dificuldades ou potencializar facilidades; e sugestões de efetivas formas de se vivenciar a música dentro desse âmbito.

Para este presente trabalho, trazemos uma análise geral com reflexões que tomaram rumos diferentes ao esperado quando o estudo foi idealizado. Inicialmente, nossa hipótese era de que os alunos com forte experiência musical anterior teriam mais facilidade em relação àqueles com menos experiência, mas a questão mostrou-se mais complexa do que isso.

Com o intuito de gerar mais clareza na análise, dividiremos os nove alunos em grupos a serem analisados.

Grupo 1: três alunos que vivenciaram a música desde a mais tenra idade; desses, dois apresentaram dificuldades significativas nas disciplinas relacionadas à prática musical; grupo 2: quatro alunos que, apesar de não terem nascido em famílias de músicos, tiveram intensa vivência musical com amigos, tendo a oportunidade da prática coletiva; desses, três apresentaram dificuldades significativas nas mesmas disciplinas; grupo 3: um aluno que teve um estudo mais solo, sem prática coletiva no seu instrumento, e não apresentou dificuldade significativa; grupo 4: por último, um aluno com uma experiência mais conturbada em relação à maneira como foi conduzida sua aprendizagem e que, apesar de ter tido alguma prática em grupo, não teve intensa prática diária e apresentou dificuldade significativa.

No grupo 1, de alunos nascidos em família de músicos, o aluno que não apresentou dificuldade significativa não teve oportunidade de vivenciar a música em forma de prática coletiva. Seu estudo teve um direcionamento erudito, tendo aulas particulares. O aluno teve acesso a partituras e teoria musical. No grupo 2, de alunos que vivenciaram a música de forma intensa com amigos, o aluno que não apresentou dificuldade toca instrumento de sopro e participou, além de outras práticas com amigos, da orquestra da igreja. No grupo 3, o aluno que não apresentou dificuldade teve um estudo mais solo, sem prática coletiva no seu instrumento; teve, assim como o indivíduo do grupo 1, direcionamento erudito, com aulas particulares, acesso a partituras e teoria musical. No grupo 4, o aluno com dificuldade também teve um direcionamento erudito, no entanto, iniciou seus estudos em projeto social, com aulas, a princípio, coletivas, e apenas mais tarde teve acesso a aulas particulares.

Há nesse início de análise algo interessante a ser notado: apenas o aluno do grupo 4 talvez se aproxime de uma dificuldade que pode ser atribuída ao menor acesso à música, pois os outros alunos que apresentaram dificuldades alegaram forte contato com o fazer prático musical.

Pensando nessa análise geral através de alguns trechos de falas dos alunos que tiveram a música muito presente em suas trajetórias, seja através da família, ou de amigos, podemos observar uma possível problemática: todos os alunos abaixo apresentaram

dificuldades significativas principalmente nas disciplinas de rítmica e percepção, embora a disciplina de harmonia tenha sido citada algumas vezes.

1) Grupo 1 (alunos com dificuldade):

"[...] mas minha mãe ia cantar e desde pequena ela levava a gente [...] Geralmente eu chegava da escola e já ia escutar música, era o que eu mais fazia... escutava música a tarde inteira [...] tive várias bandas de tudo quanto foi estilo [...]". (Aluno A)

"[...] Elas são muito descoladas da realidade [as disciplinas] porque parece que quem escreve isso não tá no contato cotidiano com os músicos [...] eu tiro música de ouvido desde que eu toco, desde que eu me lembro como gente, e tinha muita dificuldade com a aula de percepção [...]". (Aluno B)

2) Grupo 2 (alunos com dificuldade):

"[...] eu sempre tive muita prática de tirar música de ouvido, que também tem a ver com percepção, né, mas eu digo que sou muito ruim em percepção [...]". (Aluno C)

"[...] mas tinha no cotidiano, eu pegava, eu tocava, tinha os desafios, músicas novas pra tirar, mas eu comecei a estudar mais [...] comecei a viver de música, só de música, faz uns cinco anos, acho, seis [...]". (Aluno D)

"[...] foi rítmica e percepção, o resto eu tirei de letra, porque na prática instrumental, por exemplo, já cantava há muito tempo, já tinha banda há muito tempo, já sabia a dinâmica, e era só tirar repertório novo, que pra mim também isso fazia parte do meu universo há muito tempo". (Aluno E)

Ao que parece, através desses recortes dos entrevistados, a percepção musical desenvolvida através de práticas coletivas musicais durante suas trajetórias não foi um elemento que impediu suas dificuldades em matérias mais ligadas à prática musical, mesmo a prática sendo considerada pelos estudantes de música o ponto final a se chegar: um real desenvolvimento musical, para que se possa executar música.

Esses alunos demonstraram, através das entrevistas, que essa forte aproximação com a música se deu por um contato coletivo, o que nos leva a pensar que o processo de

apropriação esteve presente em suas práticas, já que é através do contato com o outro que nossas aprendizagens potencializam nosso desenvolvimento:

> [...] segundo a teoria histórico-cultural, o indivíduo se constitui enquanto tal não somente devido aos processos de maturação orgânica, mas, principalmente, através de suas interações sociais, a partir das trocas estabelecidas com seus semelhantes [...]. Portanto, na perspectiva de Vygotsky, construir conhecimentos implica numa ação partilhada, já que é através dos outros que as relações entre sujeito e objeto de conhecimento são estabelecidas (REGO, 1995, p. 109-110).

Dessa forma, conseguimos detectar uma incompatibilidade entre as experiências práticas musicais dos alunos e as exigências das disciplinas ligadas à prática musical; faz-se, então, necessário para essa investigação um levantamento de hipóteses, a fim de compreender os elementos que permitem que alunos com esse perfil tenham dificuldades em acompanhar o percurso exigido.

Cruzando essa informação com os depoimentos que nos levam a entender que suas práticas musicais até antes do ingresso à universidade foram, em sua maioria, do âmbito da música popular, que tem como marca registrada a "oralidade" musical e, muitas vezes, a ausência de partituras, podemos entender que as disciplinas mais voltadas para a prática musical do curso em questão possam ter mais como exigência o material teórico do que o prático, em um sentido sonoro-sensorial.

Nesse sentido, parece-nos que as amplas experiências musicais dos estudantes não são, de certa forma, aproveitadas, e que esse fator, sem dúvida, além de gerar dificuldade – já que o aluno precisa manipular um material já conhecido através de caminhos dos quais sempre esteve distante –, contribui para certo desestímulo em vivenciar a música no âmbito acadêmico. Como bem apontam Benedetti e Kerr, ao discorrer sobre a importância da relação entre os conceitos cotidianos e sistematizados elaborados por Vigotski: "[...] nenhum processo de educação formal, institucionalizado, enquanto processo de socialização secundária, pode negligenciar o valor fundamental da aprendizagem cotidiana dos alunos" (BENEDETTI; KERR, 2008, p. 37).

Há dois trechos de diferentes entrevistados do grupo 2 que explicitam a ideia exposta sobre o pouco aproveitamento de suas experiências musicais anteriores, permitindo que suas trajetórias acadêmicas, mesmo que no âmbito musical, os distanciem das suas práticas musicais:

"[...] desde que eu tô na Unicamp, eu achei que apesar do meu rendimento acadêmico ser muito bom [...] eu acho que minha menor produção musical atual foi agora, assim... durante esse processo, o que é muito triste, né? Muito assustador." (Aluno E)

"[...] eu tive mais facilidade com as disciplinas que são voltadas para o desenvolvimento prático e que são explicadas com uma linguagem muito mais acessível a um mundo real, não tecnocrata, entende? [...] Eu mudei o meu desempenho musical depois que eu entrei aqui dentro e sinto que eu tô tocando muito menos do que eu tocava antes, porque eu não consigo praticar do jeito que eu praticava antes, isso às vezes é ruim… pensar que eu não tô numa capacidade técnica que eu sei que eu posso tá… tocando do jeito que eu sei que posso tocar, porque eu tive que diminuir a minha carga de tempo com o instrumento [...]". (Aluno B)

Agora que a hipótese de não aproveitamento das experiências musicais anteriores dos alunos foi levantada, podemos pensar a problemática por uma ótica sociológica, em que a desconsideração de uma bagagem e a adoção de um determinado veículo para o ensino podem significar, mesmo que nas entrelinhas, uma relação de hierarquia, que nesse caso se trata da qualidade da experiência musical; em outras palavras, pode tratar-se da conhecida dicotomia entre música popular e erudita, em que a segunda, junto que seus característicos elementos (uso de partitura, teoria musical etc.), é tida como legítima:

> Em primeiro lugar, a posse de capital cultural favoreceria o desempenho escolar na medida em que facilitaria a aprendizagem dos conteúdos e dos códigos (intelectuais, linguísticos, disciplinares) que a escola veicula e sanciona. [...] A educação escolar, no caso das crianças oriundas de meios culturalmente favorecidos, seria uma espécie de continuação da educação familiar, enquanto para as outras crianças significaria algo estranho, distante, ou mesmo, ameaçador (NOGUEIRA; NOGUEIRA, 2004, p 52).

Desse modo, os alunos que tiveram a oportunidade de um direcionamento musical onde os elementos utilizados nas disciplinas em questão estiveram presentes, certamente encontraram familiaridade e, consequentemente, mais facilidade; já os alunos que tiveram o contato musical por outro veículo, encontraram dificuldades em significar os conteúdos e, consequentemente, dificuldade na aprendizagem.

É importante salientar que a problemática se dá não pela disciplina oferecer ao aluno aquilo a que ele não teve acesso, mas, sim, por não tornar seus conhecimentos anteriores o veículo principal para a aprendizagem proposta.

A hipótese até aqui exposta foi constituída através de uma primeira análise das entrevistas. Talvez, em próximas análises, tenhamos outros fatores que colocarão em xeque essa primeira conclusão, mas, por enquanto, as informações não deixam dúvidas de que existe alguma incompatibilidade entre a bagagem musical dos alunos que apresentaram dificuldades e a exigência nas disciplinas relacionadas à prática musical do curso de Licenciatura em Música:

"Acho que essa questão de se preocupar muito com a teoria musical e técnica, né, estudo sozinho e tal, sem a prática... acho que isso pode ser perigoso pro desenvolvimento musical coletivo mesmo, né?". (Aluno D)

4. Referências bibliográficas

ARAÚJO, R. C.; CAVALCANTI, C. R. P.; FIGUEIREDO, E. Motivação para prática musical no ensino superior: três possibilidades de abordagens discursivas. *Revista da ABEM*, Porto Alegre, v. 18, n. 24, p. 34-44, 2010.

BENEDETTI, K. S.; KERR, D. M. O papel do conhecimento musical cotidiano na educação musical formal a partir de uma abordagem sócio-histórica. *Revista da ABEM*, Porto Alegre, v. 16, n. 20, p. 35-44, 2008.

DANTAS, T.; PALHEIROS, G. M. B. Tipos de motivação para a licenciatura em educação musical de estudantes brasileiros e portugueses. *Revista da ABEM*, Londrina, v. 21, n. 30, p. 63-76, 2013.

GONÇALVES, L. S.; ARAUJO, R. C. Um estudo sobre percepção musical e crenças de autoeficácia no contexto de uma instituição de ensino superior paranaense. *Revista da ABEM*, Londrina, v. 22, n. 33, p. 137-153, 2014.

NOGUEIRA, M. A.; NOGUEIRA, C. M. *Bourdieu & a educação*. 4. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

PEREIRA, M. V. M. Licenciatura em música e habitus conservatorial: analisando o currículo. *Revista da ABEM*, Londrina, v. 22, n. 32, p. 90-103, 2014.

REGO, T. C. *Vygotsky:* uma perspectiva histórico-cultural da educação. Petrópolis: Vozes, 1995.

SCHROEDER, S. C. N. O músico: desconstruindo mitos. *Revista da ABEM*, Porto Alegre, v. 10, n. 10, p. 109-118, 2004.

SCHROEDER, S. N. Musicalidade, desenvolvimento e educação: um olhar pela psicologia vigotskiana. *ANAIS.* 4º Simpósio Internacional de Cognição e Artes Musicais, 2008, São Paulo. São Paulo: Paulistana, 2008. p. 438-444.

Nota

[1] Entre os trabalhos encontrados relacionados ao curso superior em Música, destacamos: questionamentos dos currículos (PEREIRA, 2014); mais especificamente sobre disciplinas relacionadas à prática musical (GONÇALVES; ARAUJO, 2014); e tipos de motivação dos alunos (DANTAS; PALHEIROS, 2013; ARAÚJO; CAVALCANTI; FIGUEIREDO, 2010).

Imitação criativa:
processo de ensino/aprendizagem musical no fandango caiçara

Frederico Gonçalves Pedrosa[1]
Universidade Federal de Minas Gerais
fredericopedrosa@musica.ufmg.br

Resumo: O texto ora apresentado se trata de recorte de pesquisa realizada no Programa de Pós-Graduação em Música da UFPR, ampliado com novas discussões, e pretende discutir por qual processo se dá o ensino/aprendizagem do fandango caiçara. Para tanto, usou-se o arcabouço teórico da cognição musical (SLOBODA, 2008), de investigações realizadas por outros pesquisadores do fandango dentro das áreas de educação musical (GRAMANI, 2009) e ciências humanas (MARTINS, 2006; SILVEIRA, 2014), além de pesquisas de campo. O processo de transmissão recebeu o nome de "imitação criativa", termo cunhado por Ivan Vilela (2011), e foram debatidas as especificidades dentro do contexto caiçara.

Palavras-chave: Fandango caiçara. Educação musical. Imitação criativa.

Creative Imitation: Musical Teaching/Learning Processes in the fandango caiçara

Abstract: Extension of the discussion made in thesis held in Music Master's Program of the Federal University of Paraná – UFPR, this text discusses the process how teaching/learning of fandango caiçara happens. It was used the musical cognition framework (SLOBODA, 2008), texts made by other researchers of fandango within the areas of music education (GRAMANI, 2009) and human sciences (MARTINS, 2006; SILVEIRA, 2014). The process received the name "creative imitation", a term coined by Ivan Vilela (2011), and the specificities were discussed within the caiçara context.

Keywords: Fandango caiçara. Musical education. Creative imitation.

1. Introdução

O território nacional possui vasta gama de tradições culturais musicais não letradas e, portanto, de processos de ensino/aprendizagem musicais não formais. Muitos pesquisadores têm se dedicado a entender esses sons, que possuem lógicas outras em relação àquelas transmitidas nos conservatórios de tradição europeia. Entre esses autores, cita-se Glaura Lucas (2014), importante pesquisadora sobre o congado mineiro; Cássio Nobre (2008), que contribuiu com produção acadêmica sobre a musicalidade do samba de roda do recôncavo baiano; e Luciana Prass (2003), pesquisadora dos saberes musicais de uma escola de samba gaúcha.

Em meio às sonoridades gestadas em território brasileiro encontra-se o fandango caiçara, manifestação que hoje incide no litoral sul carioca – Paraty e Angra dos Reis –, litoral

paulista – Ubatuba, Ilhabela, Peruíbe, Iguape e Cananeia –, e na faixa litorânea norte do estado do Paraná – Guaraqueçaba e Paranaguá (PEDROSA, 2017). Em que pese serem agrupadas sob o mesmo nome, esse vasto território produz diferentes sonoridades denominadas fandango, feitas por diferentes sujeitos que se intitulam caiçaras (MARTINS, 2006; SILVEIRA, 2014).

Porém, de forma geral, define-se o fandango caiçara como um sistema sociocultural complexo que envolve aspectos musicais (coreográficos, poéticos e festivos), de território (envolvendo as cidades anteriormente mencionadas) e de hábitos de vida dos seus sujeitos: os caiçaras (MARTINS, 2006; SILVEIRA, 2014; PEDROSA, 2017). Apesar de existirem outras manifestações brasileiras chamadas fandango, o que singulariza a musicalidade aqui exposta pode ser resumido nos seguintes itens:

> a) Práticas que transitam pela fé, parentesco, trabalho e festa;
> b) Alternância de danças coreografadas e batidas com tamancos pelos homens, bem como danças de casais bailadas sem coreografia; e
> c) Universo musical e poético específico, com o uso de instrumentos como a viola fandangueira (ou viola branca, como é conhecida em Iguape/SP), com suas afinações e toques característicos, juntamente com adufos[2] e rabecas (IPHAN, 2011).

A palavra caiçara designa as comunidades litorâneas formadas pela mescla da contribuição étnico-cultural dos indígenas, dos colonizadores portugueses e, em menor grau, dos escravos africanos. Essas comunidades estão entre as primeiras regiões do país colonizadas por ibéricos, datando por volta de 1502 as primeiras povoações. Historicamente, o território caiçara experienciou diversos "ciclos econômicos" de apogeu e decadência, que propiciaram mobilidade espacial dos seus habitantes. Esse processo resultou na aculturação étnica e cultural daqueles que hoje são entendidos como caiçaras[3] (DIEGUES, 2006).

Dado o curto espaço para discussões aprofundadas sobre essa população e a importância de sua musicalidade, utilizaremos as palavras de José Muniz (2017, p. 17) – pesquisador caiçara – para sintetizar e indicar o que representa o fandango:

> Proibido no século XVI, tendo historicamente sofrido descaracterização frente a erudição cultural em séculos posteriores, depois mapeado como folclórico, o Fandango Caiçara no século XXI é reconhecido como Patrimônio Imaterial do Brasil, atuando como forte instrumento de reafirmação da identidade do Caiçara.

Dessa forma, a partir dos trabalhos de campo empreendidos pelo autor[4], pretende-se, neste trabalho, discutir por quais processos se dão o ensino/aprendizagem musical dos caiçaras. Para tanto, partiu-se de observação participante, de entrevistas, de participação enquanto músico em grupos musicais caiçaras e de aportes teóricos da Etnografia da Educação[5] (ROCKWELL, 2016) para se levar a cabo os intentos descritos.

A realização da pesquisa de campo foi focada na Ilha de Valadares, pertencente à cidade de Paranaguá/PR. Esse espaço é considerado um lugar privilegiado para tal intento por reunir mestres de todo o litoral paranaense e de algumas localidades paulistas. Além disso, Mestre Aorelio, um dos principais mestres ilhéus, se comunica com todos os outros locais descritos.

Laborde (2015) indica que é característica das pesquisas etnográficas a tensão entre casos específicos e as generalizações, sendo o caso um "fundamento de uma construção teórica que se organiza em torno do princípio heurístico de 'subida em generalidade', abrindo assim o trabalho de comparação à surpresa e ao inédito" (p. 19). Portanto, pretende-se, a partir do caso ilhéu, "subir" em direção à ampliação e à generalização para todo o contexto do fandango caiçara e, no limite, apontar para a recorrência em outras culturas tradicionais nacionais.

2. O ensino/aprendizagem do fandango

Ao se travar contato direto com o sistema cultural que envolve o fandango é possível perceber que a transmissão dos conhecimentos musicais quase nunca se dá, ou se deu, por via direta. Observou-se, nos depoimentos dos mestres caiçaras, que aprenderam tal musicalidade a partir de observação e imitação. Um dos versos recorrentes do fandango é uma anunciação de que os pais não ensinam e que não se sabe onde aprende a ser "violeiro e cantador".

No entanto, é possível notar algumas práticas hodiernas sistematizadas de transmissão desse conhecimento, bem como estratégias dos mestres para realizar tal intento (pois, mesmo na situação informal, existe prática de transmissão de conhecimento). Além

desses esforços, se encontram também trabalhos acadêmicos realizados por pesquisadores que procuram conservar e transmitir os conhecimentos musicais caiçaras[6].

Sloboda (2008) comenta que numa sociedade oral (iletrada) o ganho de conhecimento não pode estar divorciado da interação humana, já que o conhecimento é preservado pelos usos e costumes que unem a sociedade. O autor pontua que as transmissões de conhecimentos são eficazes justamente por possuírem um contexto de transmissão, em oposição ao que é recorrente nas culturas letradas, onde se exclui o contexto para notar apenas a informação.

Nesse sentido, indica-se a distinção que Jorge Bondía (2002) faz sobre informação e experiência: em linhas gerais, a experiência é aquilo que nos passa, acontece, o que nos toca. Dessa forma, a informação é o que impossibilita a experiência, porque estar informado faz com que nada nos aconteça. Boaventura Santos (2018) indica que a experiência é tanto individual quanto social[7] e que ela se dá com participação de todo o corpo; "a experiência é tanto a vida subjetiva da objetividade, quanto a vida objetiva da subjetividade" (p. 145).

John Sloboda (2008) destaca, ainda, a improbabilidade de que, em contexto oral, se tenha uma reprodução nota a nota, sendo comum que os músicos executem elementos curtos, repetidos, com variações musicalmente eficazes de estruturas com que já tenham prévia familiaridade. A partir de uma estrutura comum, cada músico de tradição oral cria variações que são reconhecidas no dado contexto como pertencentes àquela tradição. Isso faz com que se possa escutar dizeres como "o dondom do Mestre Zeca", ou "o dondom do Mestre Aorelio"[8], indicando que aquela produção sonora é reconhecida como uma produção musical específica (dondom), mas que tem particularidades de quem a executa (Mestre Aorelio ou Mestre Zeca)[9], ou, ainda, que as experiências dos mestres sejam diferentes, mas que façam sentido quando tocadas juntas.

Gramani (2009), ao estudar o ensino/aprendizagem da rabeca em outra ilha do lagamar, mas com sujeitos que se comunicam com a Ilha dos Valadares, concluiu alguns pontos importantes para esta discussão e que foram corroborados pela pesquisa de campo do presente autor. Primeiramente, a aprendizagem musical no fandango é também aprendizagem da identidade cultural. Isso porque tanto instrumentistas, quanto os batedores e dançarinos, sabem e se relacionam com toda a estrutura do baile.

"Não existe local nem hora exclusiva para se aprender fandango" (GRAMANI, 2009, p. 125) podendo ser utilizados inclusive CDs e vídeos para ensaiar. O auxílio de materiais audiovisuais é interessante porque, de forma geral, "a imitação dos sons e gestos corporais é uma das principais técnicas utilizadas pelos fandangueiros" (ibidem), corroborando a importância da experiência e do corpo no aprendizado do fandango. Uma forma lúdica desse aprendizado, encontrado pela referida autora, foi verificada na brincadeira das crianças caiçaras, quando em mutirão, imitando os mais velhos a fazer fandango.

A imitação, contudo, não é uma imitação completa, pressupõe um nível de experimentação, de forma que cada músico possui peculiaridades em suas execuções musicais (GRAMANI, 2009). Esse fato concorda com que diz Sloboda (2008) sobre as variações musicalmente eficazes.

As pessoas mais experientes, idosos e mestres, são importantes no processo de aprendizado musical por encarnarem o modelo a ser seguido pelos mais novos. Indica-se, por fim, o treino "através de um processo autoconsciente de aquisição de habilidades e conhecimentos musicais específicos" além de "estudo deliberado", "autorregulação", "memorização" e "representações mentais" enquanto partes importantes da transmissão de conhecimento (GRAMANI, 2009). Esse processo evidencia a necessidade do treino, além de da imitação de gestos e sons dos mestres, para se alcançar a *expertise*.

A ideia de "aprender sem mestre" pode ser nominada de várias formas, entre elas, mimeses (Aristóteles e Platão); experiências vicárias (ABRAHÃO; ARAÚJO, 2014); "vivência socializadora do bloco" (PRASS apud GRAMANI, 2009); educação difusa (PETITAT, 2011) e imitação criativa (VILELA, 2011).

Cada uma dessas terminologias carrega um campo semântico e, portanto, ideologias afiliadas. Para este trabalho escolheu-se o termo "imitação criativa" (VILELA, 2011) por entender que ele caracteriza, em maior medida, o processo que se dá no fandango caiçara. Ivan Vilela (2011) afirma que as classes menos favorecidas brasileiras, ao tentarem interpretar as músicas que aqui chegavam, o faziam de forma diversa do original, ou seja, essas musicalidades eram interpretadas a partir arcabouço de possibilidades e informações de quem as executava. Ao incorporar elementos exóticos, a absorção era tanto imitativa quanto criativa.

Com base na discussão aqui apresentada entende-se que a imitação criativa é o processo pelo qual o aprendiz adquire conhecimento musical a partir da imitação de elementos curtos, repetidos, com variações musicalmente eficazes de estruturas com que já tenham prévia familiaridade, levando em consideração a experiência, a corporeidade, o estudo deliberado, a autorregulação, a memorização e as representações mentais (SLOBODA, 2008; GRAMANI, 2009; VILELA; 2011, SANTOS, 2018).

3. Características da imitação criativa no contexto do fandango

Junto à discussão bibliográfica, corroborada a partir das pesquisas de campo, indica-se que ocorreram atualizações nos processos de transmissão musical dentro do contexto fandangueiro. De fato, cultura é um sistema de formas significativas de ação social, "o meio pelo qual um povo define e produz a si mesmo enquanto entidade social em relação à sua situação histórica em transformação" (TURNER, apud SAHLINS, 1997, p. 122); pode-se dizer, assim, que a continuidade da cultura caiçara (e dos fandangos nela imersos) se dá nos modos específicos pelos quais ela se transforma. Abaixo, apresentamos um resumo sobre peculiaridades e atualizações da imitação criativa no contexto atual do sistema cultural em questão:

a) A aprendizagem da musicalidade caiçara pressupõe uma apreensão de toda a identidade cultural;
b) Atualmente existem locais e horas exclusivos para se aprender fandango. No entanto, o aprendizado se dá também (e ainda) em momentos não formais (p.e. Folia do Divino);
c) É de suma importância a presença de um mestre que dê o modelo a ser imitado. Na sua ausência, os mestres têm incentivado a usar materiais audiovisuais de fandango – como músicas em CDs e videoaulas virtuais. Tanto Zé Pereira (GRAMANI, 2009) quanto José Martins Filho (2017) relataram essa prática;
d) No tempo dos sítios, as crianças se desenvolviam brincado, quando em mutirão, imitando os mais velhos a fazer fandango. Hoje as crianças são também alvo de atenção dos fandangueiros que têm se preocupado em realizar adaptações de instrumentos e tamancos reduzidos que se adaptem a elas;

e) A aprendizagem dos instrumentos musicais, dentro da cultura caiçara, é fruto de imersão nos conteúdos do fandango adquiridos desde a infância;
f) O treino, através de um processo consciente com intuito de adquirir habilidades e conhecimentos musicais específicos, é fundamental para o desenvolvimento no instrumento;
g) Atualmente existem práticas de ensino/aprendizagem além da imitação criativa e todos os mestres entrevistados foram professores em transmissão direta para alunos. Mestre Aorelio, por exemplo, realiza exercícios fragmentados dos toques de viola, evidenciando processos de didatização;
h) Algumas habilidades e conteúdos enumerados pelos mestres, em relação ao que constitui as atribuições de um violeiro, são: escutar fandango, saber reconhecer auditivamente as marcas batidas e as bailadas, saber afinar, saber montar os acordes, praticar repetidamente sozinho.

4. Considerações finais

Como discutido até aqui, os processos pelos quais se transmite a musicalidade do fandango caiçara tem características próprias. No entanto, retomamos as palavras de Laborde (2015) quando diz que faz parte do trabalho etnológico pensar sobre possíveis generalizações a partir dos achados etnográficos. De fato, ao cunhar o termo "imitação criativa", Ivan Vilela (2011) o chama, também, de Pedagogia do Congado. Isso aponta para a recorrência desses processos em contextos de diferentes tradições culturais brasileiras, indicando, assim, a necessidade de realização de pesquisas futuras ampliando esse tema.

Faz-se importante salientar que o aprendizado de uma musicalidade envolvida em uma cultura popular é também um aprendizado da própria cultura, em todas as suas dimensões e, justamente por atravessar essas várias dimensões de formas de aprendizado não hegemônicas, são atitudes políticas. Entender em qual contexto de lutas (luta pela identidade caiçara, por exemplo) é gerada a musicalidade torna-se condição importante para compreendê-la.

Por fim, aponta-se a importância de percepção do envolvimento de todo o corpo no processo de aprendizado. Segundo Boaventura Santos (2018), o aprendizado é também uma experiência profunda dos sentidos, já que "o conhecimento não é concebível sem a

experiência, e a experiência é inconcebível sem os sentidos e os sentimentos que acordam em nós" (p. 275).

5. Referências bibliográficas

ABRAHÃO, M.; ARAÚJO, R. C. Um estudo sobre experiências vicárias de músicos mediadas pela internet e sua relação com a construção das crenças de autoeficácia. *O Mosaico – R. Pesq. Artes*, Curitiba, n. 11, p. 1-123, ago./dez. 2014.

BONDÍA, *J. L. Notas sobre a experiência e o saber* de *experiência*. *Revista Brasileira de Educação* [online], n. 19, p. 20-28, 2002.

DIEGUES, A. C. Cultura e meio ambiente na região estuarina de Iguape-Cananéia-Paranaguá. In: CORRÊA, J.; GRAMANI, D.; PIMENTEL, A. (Orgs.). *Museu Vivo do Fandango*. Rio de Janeiro: Associação Cultural Caburé, 2006.

FERRES, B. S. Entrevista concedida a Frederico. Paranaguá, 2/8/2017.

GRAMANI, D. C. O aprendizado e a prática da rabeca no fandango caiçara: estudo de caso com os rabequistas da família Pereira da comunidade do Ariri. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em Música), UFPR, 2009.

IPHAN. Texto Descritivo Completo – Fandango Caiçara: expressões de um sistema cultural, elaborado pela Associação Cultural Caburé, dez. 2011.

LABORDE, D. Por uma ciência indisciplinada da música. Revista Brasileira de Música, Rio de Janeiro, v. 28, n. 1, p. 17-32, jan./jun. 2015.

LUCAS, *G. Os sons do Rosário*: o congado mineiro dos Arturos e Jatobá. 1. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

MARCHI, L.; SAENGER, J.; CORRÊA, R. (Orgs.). *Tocadores*: homem, terra, música e cordas. Curitiba: Olaria, 2002.

MARTINS, P. Um divertimento trabalhado: prestígios e rivalidades no fazer fandango da ilha dos Valadares. Dissertação, UFPR. Curitiba, 2006.

MARTINS FILHO, J. Entrevista concedida a Frederico Pedrosa. Paranaguá, 12/5/2017.

MUNIZ, J. C. "O meu pai não me deu mestre, minha mãe não me ensinô, não sei por quem eu puxei, violeiro e cantadô": memórias de um caiçara fandangueiro de Guaraqueçaba/PR. Dissertação, UFPR Litoral. Matinhos, 2017.

NOBRE, C. Viola nos sambas do recôncavo baiano. Dissertação, UFBA. Salvador, 2008.

PEDROSA, F. G. O processo de ensino/aprendizagem da viola caiçara na Ilha de Valadares: possibilidades e limites de sua didatização. Dissertação, UFPR. Curitiba, 2017.

PETITAT, A. Educação difusa e relação social. *Revista Educ. Real*., Porto Alegre, v. 36, n. 2, p. 365-377, maio/ago. 2011.

PRASS, L. *Saberes musicais em uma Bateria de Escola de Samba*: uma etnografia dos Bambas da Orgia. Porto Alegre: UFRGS Editora, 2003.

ROCKWELL, E. Etnografia e teoria na pesquisa educacional. In: EZPELETA, J.; ROCKWELL, E. *Pesquisa participante*. 2. ed. São Paulo: Cortez Editora, 1986. p. 31-49.

SAHLINS, M. O "pessimismo sentimental" e a experiência etnográfica, parte II. *Revista Mana*, v. 3, n. 2, p. 103-150, 1997.

SANTOS, B. S. *O fim do império cognitivo.* Coimbra: Edições Almedina, 2018.

SILVEIRA, C. E. Folclore, cultura e patrimônio: da produção social do(s) fandango(s). Dissertação, UFPR. Curitiba, 2014.

SLOBODA, J. A. *A mente musical*: a psicologia cognitiva da música. Tradução de B. Ilari e R. Ilari. Londrina: Eduel, 2008.

SOUZA, A. C. *Viola Instrumental Brasileira*. Rio de Janeiro: ARTVIVA, 2005.

VILELA, I. Cantando a própria história. Tese (Doutorado em Psicologia Social), Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

Notas

[1] Docente da Graduação em Música com Habilitação em Musicoterapia da Universidade Federal de Minas Gerais, Mestre em Música pela Universidade Federal do Paraná e Bacharel em Musicoterapia pela Faculdade de Artes do Paraná. Participa dos grupos de pesquisa Centro de Estudos em Musicoterapia, CEMT-CNPq, e do Núcleo de Estudos e Pesquisas Interdisciplinares em Musicoterapia, NEPIM-CNPq, além de possuir vínculo com o Núcleo de Pesquisas em Publicações Didáticas (NPPD/UFPR). Lattes: http://lattes.cnpq.br/9227138663195042.

[2] Instrumento de origem árabe, assemelhado ao pandeiro.

[3] Para maior revisão sobre a formação social e histórica dos caiçaras, ver capítulo 3 de Pedrosa (2017).

[4] Como se pode ver em Pedrosa (2017).
[5] Enquanto o foco de interesse dos etnógrafos é a descrição da cultura de um grupo social, a preocupação central dos estudiosos da educação é com os processos educativos.
[6] Revisados em Pedrosa (2017).
[7] Principalmente em experiências de luta – como é o caso do fandango, expresso nas palavras de Muniz (2017) já mencionadas.

[8] Essa característica é recorrente em outras culturas brasileiras. Souza (2005) se ocupou em transcrever toques tradicionais de violeiros nacionais, onde se encontra, por exemplo, o "Toque do Velho Nuno", executado por Zé Padre – ambos violeiros do norte do estado de Minas Gerais.

[9] A essas variações musicais reconhecidas pelo meio social como particulares a um indivíduo e, ainda sim, entendidas como pertencentes a uma tradição musical, nos referiremos quando, a seguir, indicarmos a criatividade como fator importante para a aprendizagem no fandango.

Ethno: um projeto intercultural para jovens músicos

Gabriel José Levy
gabriellevy@gmail.com

Resumo: Descrevemos uma experiência de liderança artística no Ethno Brazil – encontro de jovens músicos de várias nacionalidades que vivenciam uma imersão de trocas musicais horizontais, criando conjuntamente um espetáculo com músicas e danças de várias regiões do planeta. Analisamos resultados do projeto e o reflexo dessa experiência na vida musical dos participantes mostrando que projetos de pequeno porte e com custo reduzido podem gerar grandes trocas culturais.

Palavras-chave: Multiculturalismo. Educação musical não formal. Ethno Brazil. Jeunesses Musicales Internacionales.

Ethno: a intercultural project for young musicians

AbstractWe describe an experience of artistic leadership in Ethno Brazil – a meeting of young musicians of different nationalities who experience an immersion in musical exchanges, creating together a concert with music (and dances) from various regions of the planet. The author analyzes the results of the project and the importance of this experience in the musical life of the participants, showing that small and low cost projects can generate great cultural exchanges.

Keywords: Multiculturalism. Non-formal Musical education. Ethno. Jeunesses Musicales Internacionales.

Andei pensando
pra que parar pra pensar
se é possível pensar andando?

Tata Fernandes

1. A escuta multicultural de hoje

A maior parte dos estudantes de hoje pode ter acesso à diversidade musical do planeta das formas mais variadas: uma simples busca no celular a sites ou plataformas de *streaming* com repertório altamente diversificado; acesso *online* a rádios de países distantes; filmes, novelas, documentários que tratam de culturas do mundo; concertos de grupos musicais do mundo; contato com as comunidades de imigrantes; *samples* do repertório mundial são utilizados nas músicas de diversos artistas da cultura pop internacionalizada etc.

A prática composicional ocidental se alargou abrindo-se a diversas gramáticas musicais do mundo e os compositores da música de concerto ocidental da contemporaneidade se utilizam constantemente de procedimentos das músicas africana e asiática. Um dos mais

importantes prêmios de composição de 2018 foi dado ao compositor dinamarquês Joël Bons por uma obra que incluía instrumentos de várias partes da Ásia (COOPER, 2018). Mesmo um estudante de piano terá seu entendimento de música e análise comprometidos se não tiver uma amplitude de conhecimentos que permita compreender o que as obras da atualidade expressam, já que o repertório utiliza frequentemente referências de músicas do mundo (AXFORD, 1997).

Muito se tem falado sobre práticas multiculturais na educação em geral e na educação musical em particular. Vivemos o fenômeno da globalização de uma forma radical e, no entanto, a presença da diversidade cultural nas escolas não tem se ampliado significativamente.

> A escola como instituição está construída tendo por base a afirmação de conhecimentos considerados universais, uma universalidade muitas vezes formal que, se aprofundarmos um pouco, termina por estar assentada na cultura ocidental e europeia, considerada como portadora da universalidade (CANDAU, 2008, p. 33).

Nem sequer a diversidade musical do nosso próprio país (culturas indígenas, afro-brasileiras, manifestações populares em geral, música erudita brasileira) é suficientemente representada.

> Se verificarmos o que é realizado nas escolas na área de educação musical, vemos que a música brasileira abordada não possui seus elementos genuinamente brasileiros. Infelizmente, não é dado o devido espaço para particularidades regionais e étnicas (ALMEIDA; PUCCI, 2003).

Com o propósito de compreender quais são as dificuldades em se lidar com a diversidade musical do planeta na educação e vislumbrar possibilidades de superá-las, pretendemos analisar algumas experiências de processos educativos que se voltam radicalmente para a diversidade musical, focando aqueles que valorizam as *práticas* musicais e a aquisição de habilidades expressivas em diferentes "idiomas" musicais, deixando em segundo plano cursos voltados apenas para registro, apreciação ou análises etnomusicológicas.

As perguntas que temos como disparadoras da nossa análise são: a) como os atores dessas práticas educativas – alunos, professores, coordenadores e diretores – pensam essas práticas?; b) como se organizam os conteúdos e a partir de que critérios se elegem repertórios?; c) como se realizam os processos de aprendizagem idiomática?; d) como se

utilizam técnicas de transmissão oral e imitação, uso de leitura e escrita, práticas criativas (improvisação, composição)?; e) como os alunos sentem os reflexos dessas vivências após o término dessas práticas?

Como complemento da pesquisa, estou realizando um mapeamento global de instituições e cursos que atuam nessa direção.

2. Educação musical e músicas do mundo

Num passar de olhos sobre as teorias dos educadores musicais mais proeminentes do século XX, vemos que a presença das músicas do mundo e a valorização da diversidade vêm ganhando destaque significativo. Nos primórdios das transformações que a Educação Musical viveria durante o século, Jaques Dalcroze, precursor da educação musical ativa, considerava sua vivência com a música da Argélia como a gênese de sua rítmica:

> Minha curiosidade nas manifestações rítmicas nasceu durante uma temporada que passei na Argélia como regente. Eu encontrei muitas oportunidades de me ligar com os músicos árabes e de estudar a dissociação de seus instrumentos de percussão (BERCHTOLD, 2000, p. 31).

O mesmo pode-se dizer do alemão Carl Orff, que cria os xilofones de seu material didático influenciado pelos balafons africanos.

> A conexão entre Orff Schulwerk e a África Ocidental é profunda. Ela começou com um xilofone recebido de presente que inspirou a construção do instrumental Orff em 1920, continuou com a percepção comum de manter música, dança e canção intimamente unidas e em seguida foi ampliada pelo encontro de Carl Orff e Komla Amoaku na década de 60 (SFORFF, 2016).

Se nos primórdios da educação musical ativa as músicas do mundo eram importantes fontes de inspiração, na virada para o século XXI a valorização desse universo continuou destacada.

Nesse sentido, podemos citar o músico e esteta H. J. Koellreutter. Estudioso de músicas orientais e influenciado pelas estéticas das músicas japonesa e indiana, dizia que para o mundo contemporâneo era fundamental buscar uma cultura de paz e o "entendimento entre nós e o que nos é estranho" (KOELLREUTTER, 1993, p. 32). Em sua visão educacional, Koellreutter chama atenção para a importância das músicas tradicionais, ao apontar para o fato de que

> a mudança do conteúdo e dos programas de uma educação que tenda essencialmente ao questionamento crítico do sistema e à sua reprodução, que tenda ao despertar e ao desenvolvimento da criatividade e não à adaptação e à assimilação, exige:
> 1. que as culturas não-ocidentais tanto quanto as originárias, aborígenes ainda existentes neste planeta e, naturalmente, também no Brasil, sejam levadas em conta tanto quanto a ocidental [...] (KOELLREUTTER, 1997).

A diversidade musical é uma preocupação presente em muitos discursos sobre educação musical e uma preocupação entre os que lidam com formação de profissionais na área. A educadora Teca Alencar de Brito, uma das principais referências em educação musical no Brasil da atualidade, afirma:

> Os cursos de formação de professores devem desenvolver uma visão global e integradora do mundo, abordando o conhecimento de uma maneira abrangente contextualizada e relacional, atualizando conceitos e conteúdos musicais, que devem incluir a estética da música contemporânea e das músicas não-ocidentais, só para lembrar alguns pontos (BRITO, 2001, p. 50).

E é ainda mais enfática em uma frase bastante citada: “Tão importante quanto conhecer e preservar nossas tradições musicais é conhecer a produção musical de outros povos e culturas” (ibidem).

Parece, portanto, que há um consenso sobre a importância da presença do repertório multicultural, ao qual é atribuído um grande valor nos discursos educacionais. Porém, na prática pedagógica, poucas mudanças efetivas acontecem. Os professores não se sentem à vontade para se aventurar em repertórios menos conhecidos ou ficam intimidados para percorrer territórios musicais pelos quais não transitaram durante a sua formação.

Os materiais de qualidade sobre músicas do mundo disponíveis em português são exíguos. Frequentemente, músicos ou professores, muitas vezes partindo de uma demanda dos alunos, buscam repertórios para alimentar seu trabalho pedagógico ou musical, mas não sabem a que fontes recorrer. Isso mostra que há um hiato a ser preenchido nessa área de estudo, por isso há a necessidade de criar ferramentas que facilitem o acesso do professor a essas informações e sirvam de interface entre a escola e a infinidade de informações disponibilizadas *online* sobre músicas do mundo.

Dessa perspectiva, acreditamos que seria importante buscar dados que possam servir de base para fomentar o pensamento sobre os processos de educação musical

multicultural e avaliar como eles vêm se realizando, localizando suas principais questões, necessidades e dificuldades que possam servir de fundamento para a elaboração de ferramentas para os professores.

Neste artigo falaremos de uma experiência em particular: nossa experiência como líder artístico no Ethno Brazil, encontro promovido pela JMI (Jeunesses Musicales Internacionales), uma ONG criada na Bélgica em 1945 que promove música para jovens em diversas regiões do mundo e tem como missão "possibilitar o desenvolvimento de jovens por meio da música, atravessando todas as fronteiras".

Além do Ethno Festival que comentaremos aqui, o projeto Ethno inclui outras propostas, como oficinas em escolas, Ethno Crossroads, World Music Centers, Euro-arab Youth Music Center etc.

3. Ethno Festival

Ethno é um programa da JMI que desde 1990 se volta para jovens de 13 a 30 anos (cada local pode estabelecer a faixa etária que achar mais adequada), buscando a valorização das músicas populares tradicionais e as heranças culturais do mundo, tornando-se mais uma ferramenta de combate à xenofobia, à intolerância e ao racismo.

Esse formato de festival pode ter um custo bastante variável, dependendo da estrutura que se quer disponibilizar. Cada participante paga sua passagem e estadia à própria custa ou através de apoiadores e instituições de seu país. Cabe ao organizador oferecer local adequado para os ensaios e bons líderes musicais. Sendo assim, fica viável realizar um Ethno Festival utilizando-se de poucos recursos.

O formato já se espalhou por vários países de vários continentes e envolve mais de 500 jovens por ano. Países e ano em que começaram a realizar o Ethno: Suécia (1990), Estônia (1996), Bélgica (1999), Croácia (2006), Uganda (2009), França e Dinamarca (2010), Austrália (2011), Bósnia-Herzegovina (2013), Alemanha (2014), Inglaterra (2015), Catalunha e Finlândia (2016), Portugal, Índia, Noruega e Palestina (2017), Brasil (2018), Camboja e Nova Zelândia (2019).

A estrutura básica do Ethno Festival é razoavelmente simples: um grupo de jovens de origens diversas se reúne por alguns dias em um trabalho de imersão onde há troca de músicas tradicionais das diversas culturas trazidas por cada participante. Uma pedagogia

horizontal em que todas as culturas musicais são igualmente valorizadas num convívio intercultural.

As melodias e ritmos são ensinados por transmissão oral, sejam canções ou temas instrumentais. Um *flipchart* pode ser usado, quando necessário, para anotar letras, cifras e combinados sobre a forma musical. Esse repertório resulta num espetáculo que, em seguida, é apresentado em teatros e espaços culturais, e esse período de *tour* torna-se mais uma experiência de troca, convívio e estreitamento de amizades.

4. Ethno Brazil

Em São Paulo, a JMI realiza desde 2015 diversos projetos em parceria com a Associação Amigos do Projeto Guri, como Festival Imagine Brazil (competição que reúne jovens ligados aos mais diversos estilos musicais), MOVE (programa internacional para voluntários de até 25 anos, que realizam intercâmbios musicais entre Malawi, Moçambique e Noruega) e outros.

Participei como jurado de alguns Imagine, concurso para jovens músicos promovidos pela parceria JMI/AAPG. Em 2017, sabedores do meu envolvimento com as diversas estéticas musicais do mundo e do meu entusiasmo pelos encontros interculturais, fui convidado a liderar o que seria o Ethno Brazil 2018.

Apesar de ser a primeira vez que se realizava um Ethno no Brasil, conseguimos reunir músicos de Moçambique, Congo, Argélia, Alemanha, França, Chile, Argentina e Colômbia. Também participaram músicos brasileiros, alguns voltados para músicas de suas regiões e outros voltados para musicalidades de diferentes regiões do planeta.

Durante a imersão de cinco dias, além dos *workshops* em que se trabalhou o repertório, aconteceram várias outras atividades paralelas: *workshops* com professores visitantes, grupos para realizar atividades de criação, noite de danças, fogueira, passeios, jogos, rituais (por exemplo: a cada manhã uma dupla de músicos passava de quarto em quarto para despertar seus colegas com música) etc.

Como líderes artísticos, eu e Kathryn Doehner, violinista alemã convidada, tínhamos como função:

a) participar da escolha dos participantes, de modo que o grupo tivesse diversidade de culturas, de instrumentos e de gêneros para que a experiência fosse a mais rica possível;

b) funcionar como animadores do grupo, estimulando interações;

c) auxiliar os participantes na escolha do repertório mais adequado aos músicos participantes, tendo em vista o espetáculo final;

e) auxiliar nos arranjos, quando necessário;

f) auxiliar em questões técnicas para que os ensaios e espetáculos pudessem fluir da melhor maneira possível;

g) participar das apresentações como instrumentista e coordenador.

O músico Per Ekedhahl, um dos pioneiros do Ethno na Suécia, em entrevista, fala da importância de serem escolhidos líderes que não centralizem excessivamente o trabalho, deixando o protagonismo para os jovens participantes:

> "Escolher esses líderes com cuidado sempre foi a chave para o sucesso. Basicamente, eles têm que endossar profundamente todo o conceito educacional da proposta. Caso contrário não haverá o intercâmbio musical e cultural que é o coração do Ethno."

Um pouco do que se realizou no Ethno Brazil 2018 pode ser visto no vídeo <https://www.youtube.com/watch?v=xOhwOxWrrws>.

A partir das observações do festival, acompanhamento das conversas no grupo de WhatsApp e leituras das respostas dadas ao questionário que enviei aos participantes, pude fazer algumas observações que comento abaixo, utilizando algumas falas como exemplificação (todas as citações são falas de jovens participantes).

a) a maioria dos jovens tinha, antes do Ethno, pouco contato com músicas tradicionais do mundo ou, com algumas exceções, tinha contato somente pela escuta e muitos se surpreenderam com a possibilidade de tocar e cantar esse repertório:

> "Tive a oportunidade de ter contato com a música tradicional japonesa através da descendência da minha família, porém meu primeiro contato direto com as músicas do mundo foi através do Ethno Brazil 2018."

> "Estuve en contacto con música del mundo desde mi formación universitaria como musicóloga, sin embargo, es difícil llegar al nivel que Ethno da como oportunidad

> de conocer en directo y en vivo y de manera de intercambio cultural las músicas del mundo. Antes solo las conocía por grabaciones, videos y algún concierto esporádico al que pude tener acceso en Chile."

> "C'est une musique que je mixe régulièrement en djset. Cela dit, Ethno a été pour moi l'occasion de jouer cette musique, pas seulement de l'écouter, enregistrée ou en concert."

b) a grande maioria dos jovens acredita que a música é uma linguagem universal, e que podem se comunicar através dela com pessoas de outras culturas. Mesmo os que acreditam que ela não é uma linguagem universal veem possibilidades de encontro através dela:

> "Não acredito que seja uma linguagem universal, pois cada povo tem uma formação específica para ouvir determinadas subdivisões dos sons e determinadas abordagens rítmicas características, mas acredito que todo ser humano é capaz de se relacionar com a música de outro, mesmo desconhecendo a cultura desse povo, pois a música é, a priori, uma manifestação humana."

c) Todos acreditam que é possível uma educação musical multicultural, mas existem ressalvas:

> "Yes, it is absolutely possible! Because each music from each culture has lots of characteristics that allows to learn different musical elements in a really creative and beautiful way."

> "Um dos obstáculos que eu imaginaria pra essa ideia seria o possível preconceito que desestimula o interesse por culturas estrangeiras. Mas uma forma de quebrar isso é justamente também pela música."

> "O mais importante é a aprendizagem fazer sentido para quem está aprendendo. Não acredito na aprendizagem 'multicultural' só porque é multicultural, por princípio. Existem muitas culturas e todas são muito diferentes entre si. E nem todas tocam o coração de todos. Tem musica que toca meu coração que não toca a do meu colega, ou do meu aluno. Não posso forçá-lo a tocar somente em nome da aprendizagem multicultural. A não ser que ele esteja aberto a isso, como em contextos de festivais Ethno, cuja proposta é necessariamente essa troca."

d) as opiniões divergem sobre se a experiência do Ethno (com poucos temas de cada cultura) permite um entendimento da musicalidade desse povo. Alguns afirmam que a experiência foi importante, mas precisa ser aprofundada para que haja uma compreensão maior de cada universo cultural:

> "Yes, I believe it's a way to get to know a culture, and to get involved in new sounds and the musicality of that people. You can get in touch with the language, with the rhythm, melody, melismas, instruments, words, poetry, and way of feeling through the music."

> "Acho que essa experiência permite um entendimento superficial, pois para mim a musicalidade de cada povo tem a ver também com o seu próprio contexto (comida, geografia ... etc.)."

> "[...] acho que pode ser um começo, uma faísca que te induz a ouvir mais daquela manifestação, se te comunica. Um povo traz consigo muitos anos de carga cultural, é difícil absorver uma fração disso em apenas um encontro, mas te instiga a procurar mais sobre aquilo, isso por si só já vale o esforço."

e) Além de diversas manifestações de entusiasmo e de desejo de ampliar o conhecimento sobre músicas do mundo, há várias falas sobre uma compreensão e um interesse maior sobre as suas próprias tradições:

> "Now I am really interested in continuing to learn World Music. After Ethno I feel more open to learn new things, and to share more music with more people. I think that my way of learning and teaching music changed a lot for good!"

> "[...] sinto que compus e me debrucei mais sobre coisas novas para mim (como a improvisação modal) e sobre as coisas que eu gosto também, pois vi que há valor naquilo que faço. Me motivou a continuar a estudar."

> "Pude ter uma maior noção de melodias e ritmos. Graças ao canto de cada cultura pude também entender o canto de minha própria cultura."

> "J'ai beaucoup aimé la méthode d'apprentissage Ethno et elle m'a influencée dans la manière dont j'apprends ou fait apprendre la musique. J'ai aussi choisi de prendre des cours de cavaquinho et de continuer à jouer de la musique brésilienne. Je me suis aussi penchée de plus près sur la musique traditionnelle française, pour l'écouter ou la jouer, et organiser des concerts autour de ces musiques."

f) além das amizades e encontros constantes em visitas e viagens, que posso acompanhar pelo grupo de WhatsApp que existe desde a época do festival, formou-se um circuito de encontros musicais através dos diversos Ethnos que existem no planeta:

> "[...] depois dele eu vim para o Ethno França. E no Ethno França conheci músicos escandinavos que me falaram de um festival estilo Ethno focado em música tradicional escandinava, o ROD folk festival, e eu era o único latino no meio de 151 participantes. Então um ponto muito forte no Ethno são as portas que ele abre para conectar essas culturas, conectando seus músicos, expandindo os horizontes de cada um, pelo valor das amizades que se constrói em 10 dias de intensiva convivência."

> "I am so grateful and happy because of my Ethno experience. My first Ethno (Ethno Brazil) changed my life, and after that I went to Ethno Germany and Etno-Cahuil (Chile). I want to work for it to happen in Argentina, because I believe it's an amazing experience."

> "[...] después de Ethno se forman lazos de colaboración y de cooperatividad en el momento en que los músicos deciden ir de giras por sus proyectos personales, y en ese sentido, los contactos alrededor del mundo son una red de apoyo."

Vimos, através desses depoimentos, que esse encontro com a diversidade que o Ethno possibilitou tem grande potencial transformador. Em poucos dias, mas com grande intensidade de envolvimento, criaram-se laços musicais e de amizade que levaram os jovens a romper uma série de limites e barreiras culturais.

Poderíamos sintetizar o projeto de educação para a diversidade como baseado em uma proposta bastante simples: proporcionar encontros.

5. Referências bibliográficas

ALMEIDA, B.; PUCCI, M. *Outras terras, outros sons*. São Paulo: Callis, 2003.

AXFORD, E. C. *Traditional world music influences in contemporary solo piano literature:* a selected bibliographic survey and review. Michigan: Scarecrow Press, 1997.

BERCHTOLD, A. *Émile Jaques-Dalcroze et son temps*. Lausanne: Editions L'Âge d'Homme, 2000.

BRITO, T. A. *Koellreutter educador:* o humano como objetivo da educação musical. São Paulo: Editora Peirópolis, 2001.

BRITO, T. A. *Música na educação infantil:* propostas para a formação integral da criança. São Paulo: Editora Peirópolis, 2003.

CANDAU, V. M. Multiculturalismo e educação: desafios para a prática pedagógica. In: Antônio Flávio MOREIRA, A. F.; CANDAU, V. M. (Orgs.). *Multiculturalismo:* diferenças culturais e práticas pedagógicas. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 2008.

COOPER, M. A Border-crossing work wins one of music's biggest prizes, 2018. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2018/12/03/arts/music/grawemeyer-prize-joel-bons.html>.

DÖRING, K. Ouvindo a diversidade musical do mundo: para uma educação musical cognitiva “além das fronteiras”. *Rev. FAEEBA – Ed. e Contemp.*, Salvador, v. 26, n. 48, p. 27-46, jan./abr. 2017.

KOELLREUTTER, H.-J. Educação e cultura em um mundo aberto como contribuição para promover a paz. *Revista do CAP* – Centro de Ativação Pessoal, n. 4, p. 32-43, Tiradentes/MG, 1993.

KOELLREUTTER, H.-J. O espírito criador e o ensino pré-figurativo. In: KATER, C. (Org.). *Educação musical: Cadernos de Estudo n. 6.* Belo Horizonte: Atravez/EMUFMG/FEA/FAPEMIG, p. 53-57, 1997.

SFORFF. Orff Schulwerk and African Musical Traditions (material do curso Orff Master Class in Ghana), 2016.

Mulheres musicando em João Pessoa-PB

Harue Tanaka
Universidade Federal da Paraíba
hau-tanaka@hotmail.com

Resumo: O presente relato discute o ingresso, a forma de acolhimento e os modos de ensino e aprendizagem musical em grupos musicais femininos locais. A metodologia utilizada compõe-se de abordagens híbridas (baseadas nas pedagogias musicais abertas). Tal discussão envolve problematizações e ações fomentadas pelo grupo de pesquisa MUCGES cujo fim precípuo é discutir questões também sobre o empoderamento musical feminino através de seu fazer musical, envolvendo observações e estudos sobre grupos femininos de manifestação cultural dentro do musicar local.

Palavras-chave: Mulheres em performance. Musicar local. Música e gênero. Contextos não formais musicais. Pedagogias abertas.

Women Musicking at João Pessoa-PB

Abstract: The present report discusses the entrance, the form of reception and the ways of teaching and learning music in local female musical groups. The methodology used is composed of hybrid approaches (based on open musical pedagogies). This discussion involves problematizations and actions fostered by the MUCGES research group whose main purpose is to discuss issues also about female musical empowerment through their musical making, involving observations and studies on female groups of cultural manifestation within local musicking.

Keywords: Women in performance. Musicking local. Music and gender. Non-formal musical contexts. Open pedagogies.

1. Mulheres da cena local pessoense: uma breve introdução

Duas décadas de participação em grupos femininos musicais locais tornaram viáveis as análises sobre as práticas de mulheres que performatizam musicalmente, ora tocando instrumentos, ora liderando grupos de mulheres instrumentistas/cantoras, principalmente como participantes de grupos culturais (TANAKA; BARBOSA; OLIVEIRA, 2016; TANAKA, 2018). Tais performances marcam um *boom* local, na última década, dado o aparecimento de inúmeros grupos formados exclusivamente por mulheres, tornando, inclusive, o Baque Mulher de João Pessoa (PB) um dos braços do Movimento Feminista de Baque Virado (MFBV), um movimento de empoderamento feminino no maracatu, denominado Maracatu Baque Mulher (PE), liderado pela primeira mulher a ser reconhecida mestra de maracatu – Mestra Joana D'Arc Cavalcante.

Em 1999, fundamos um dos primeiros grupos de mulheres da cena musical local – As Bastianas –, cujo intuito era tocar, cantar e compor músicas baseadas em ritmos regionais nordestinos ("cantautoras"). O grupo musical foi, portanto, um dos pioneiros a inaugurar um movimento que teria sua efervescência anos mais tarde. Movimento de mulheres que busca através da música, principalmente, em relação aos instrumentos percussivos e ritmos da cultura musical nordestina (forró, maracatu, coco, ciranda etc.), uma forma de dar vazão às pretensões musicais e empoderamento através da performance musical (TANAKA; BARBOSA; OLIVEIRA, 2017). Contextualmente, entendemos ser um modo de desenvolver e testar a capacidade de tocar um instrumento (já que o canto sempre fora o mais aceito para mulheres), bem como de compor, uma vez que às mulheres, historicamente, dentro de uma sociedade patriarcal, muitos espaços foram negados, inclusive, em manifestações da cultura popular.

Ao longo dessa trajetória alguns propósitos presentes durante o relatório final do doutorado coadunaram-se com os objetivos que perseguimos:

> Só mais recentemente, nos anos 80, a área da educação musical encampou trabalhos que *discutem as diversas pedagogias musicais, bem como abordagens que trabalham com a ideia de integração e trânsito entre os universos formais e não formais da aprendizagem musical*: Revista Em Pauta (1998/1999); os encontros do SPEM (2000), da ABEM (2001), além da ABET (2002), até o surgimento de novos GTs, que a ABEM, inclusive, vem procurando contemplar no intuito de reestruturar as categorias que estão sendo constantemente abarcadas pela educação musical, tamanho é o volume de pesquisas empíricas, naturalistas e dos objetos de pesquisa que surgem a cada encontro (TANAKA SORRENTINO, 2012, p. 192; grifo nosso).

Na presente versão, a ABET passa a recepcionar trabalhos de duas subáreas da música, fomentando relatos de pesquisas e experiências de uma temática que se tornou cara à educação musical, dentre outras, inaugurada por volta de meados da década de 1980.

O período em questão demarcou um interesse comum pelo estudo de contextos de ensino-aprendizagem musical não formais (ao que preferimos chamar não escolares/não institucionais) – comunidades musicais urbanas, grupos da cultura popular e estudos de caso de músicos(as) –, e que se encontram espraiados por todo o país, representando a valorização e a divulgação do fazer musical que se estendeu a análises inclusive de cunho intra e intercultural (de matrizes afro, indígena ou até de outras culturas). As interfaces entre etnomusicologia e educação musical é uma realidade discutida principalmente por pesquisadores que têm por foco tais contextos como objeto de análise. Merriam (1964, p.

145), inclusive, dedicou um capítulo de *The Anthropology of Music* intitulado "Aprendizagem" em que afirma que "falar sobre um processo completo de acumulação do conhecimento musical é patentemente impossível, pois para tal deveria se envolver uma compreensão sobre todos os mecanismos de aprendizagem em todas as sociedades"[1].

Durante a defesa da tese desta pesquisadora, foi indagado pela banca examinadora sobre a real possibilidade da proposta do trânsito ou a adoção de metodologias alternativas com aquelas consideradas mais tradicionais presentes nos contextos de ensino-aprendizagem musical não institucional e institucional. Assim, ao longo de década e meia, vimos dando formato a tal projeto que acreditamos ter identidade com a chamada pedagogia musical aberta (BRITO, 2012, p. 114-116) que passamos definitivamente a adotar quando, então, nos associamos ao Fórum Latinoamericano de Educação Musical (FLADEM). Esse conceito passou a ser aventado, portanto, durante a criação do grupo de pesquisa em Estudos Interdisciplinares de Música, Corpo, Gênero, Educação e Saúde (MUCGES). Um espaço de iniciação científica de trocas e experiências em pesquisas que têm nos estudos e interfaces entre música e gênero uma de suas prioridades, dadas as contínuas observações sobre a participação das mulheres no âmbito musical com destaque para a performance (execução instrumental). Essa trajetória foi detalhada no artigo "Mulheres na música: uma trajetória de luta e invisibilidade através da lente de uma pesquisadora" (TANAKA, 2018) em que fizemos um panorama sobre a atuação local de mulheres performers.

> Mulheres representadas por um movimento confluente no sentido de dar visibilidade às compositoras quer seja através, também, das músicas de denúncia e protesto como o Projeto Iáras, *rappers* do grupo de hip-hop/ *rap* – Sinta a Liga Crew –, do Coco das Manas (coletivo feminista), quer sobre as músicas de coquistas como Dona Teta (Cabedelo-PB), Ana do Gurugi e Vó Mera; além da aparição de grupos femininos As Marias, As Gatunas, "As Batucas" (TANAKA; BARBOSA; OLIVEIRA, 2016, 2017), bem como a valorização das mulheres no universo do forró como o Fulô Mimosa.

1. Pedagogia musical aberta

Conforme Brito (2012, p. 107), o FLADEM "surge com o propósito de abrir espaços alternativos de expressão pedagógica para os educadores e educadoras musicais". Para a educadora musical argentina Violeta Gainza, o panorama pedagógico implantado foi

> [...] marcado por políticas neoliberais gerou o desenvolvimento de propostas marcadas pelo conduti[vi]smo [*sic*] pelo modelo curricular que já se instalavam nos territórios da educação desde a realização dos cursos de planejamento pedagógico

> sob os auspícios da UNESCO. Se de um lado era esse o panorama, por outro lado outra tendência emergiu, de modo que, nas últimas décadas do século XX, duas tendências colocaram-se, uma em oposição à outra: (a) o modelo didático ou curricular, fundamentado nos princípios teóricos da pedagogia geral defendida pelo neoliberalismo educativo e (b) o modelo artístico ou musical, apoiado nos aspectos práticos e ativos da pedagogia artística. (GAINZA, 2011 apud BRITO, 2012, p. 114).

Concebemos o pensamento de que o futuro de uma educação musical voltada a uma pedagogia aberta está na reflexividade e criatividade de seus educadores(as). Propugnar por uma formação a partir da educação de um profissional reflexivo significa dizer em outras palavras que,

> mais do que programas que visam a resultados precisos e imediatos, é preciso contar com princípios metodológicos que favoreçam o relacionamento entre o conhecimento (em suas diversas áreas), a sociedade, o indivíduo, estimulando, e não tolhendo, o ser criativo que habita em cada um de nós. "É preciso aprender a apreender do aluno o que ensinar", repetia sempre Koellreutter (BRITO, 2001, p. 33 apud BRITO, 2012, p. 116).

Nas últimas décadas, na cidade de João Pessoa-PB, pudemos detectar uma efervescência no aparecimento de grupos de mulheres compositoras (Projeto Iáras), de cunho ativista ou não, artivista (arte mais ativismo), também, marcando um crescimento no movimento de luta pelas causas inclusivas e feministas, contra o machismo, a LGBTQIfobia, a misoginia e o racismo. Grupos musicais que se tornaram paritários e em alguns casos onde pessoas marcadas por identidade de gênero como mulher superaram em matéria de envolvimento com os propósitos de alguns grupos e quantitativamente pessoas marcadas por identidade de gênero como homem.

Para além desses exemplos, se quer com isso que se detecte qual(is) proposta(s) podemos considerar dentro de um rol de mulheres atuantes artística e musicalmente e o que depreender de suas pedagogias abertas. Afirma Simonovich (2009, p. 19, apud BRITO, 2012, p. 114-115):

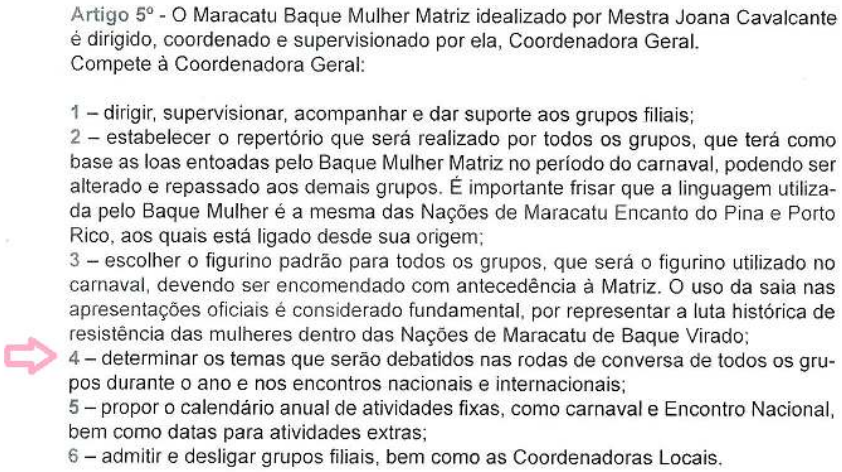
> Abertura é eliminar preconceitos, arrogâncias e dogmatismos, aceitando outros modos de organização do ensino. Mas […] a real abertura é mental, é a aceitação, a compreensão e o aproveitamento da diversidade estética, filosófica, pedagógica, ideológica e musical. É também a predisposição para agregar, para experimentar novas propostas e manter-se atento ao que emerge.

2. Musicando localmente

Utilizamos para relacionar questões que tratam do corpo, por exemplo, como categoria analítica diferencial ao lado da de gênero, textos como de Heilborn (1997, p. 48) que afirma não existir nada natural no nosso corpo, dado que antes de qualquer coisa existe "uma dimensão produzida pelos imperativos/efeitos da cultura". Assim, o trabalho com mulheres nos supracitados meios musicais tem por fulcro observar aspectos relevantes à performance, transmutados, também, para os gestos e o corpo a musicar, para problematizar questões como a autoestima das mulheres, além de congregá-las e conscientizá-las a um pensamento político de empoderamento social, musical, inclusive de aprendizagem e até mesmo de consciência corporal. Todas essas dimensões são consideradas em um sentido do musicar local conforme proposto pelo Projeto Musicar Local (coordenado por Suzel Reily, Unicamp) que considera o termo musicar (*musicking*, de Christopher Small) como o ato de "engajar-se num processo interativo ligado à produção e vivência da música. Ao atrelarmos o musicar ao local, buscamos investigar como o musicar constrói a localidade e como é construído por ela" (PROJETO MUSICAR LOCAL, 2016).

Os grupos inicialmente mapeados possuem aspectos comunais. As reuniões de planejamento são um desses aspectos. As reuniões são lideradas por um grupo de "coordenadoras", de forma coletiva, onde não há pretensão de hierarquizar as relações, mas de manter a condução dos encontros através de rodas de conversas e dinâmicas de grupo (Figura 1). Tais rodas acontecem periodicamente com pauta definida, como propostas de empoderamento feminino, discussões e até mesmo votação nos pontos discutidos; partes, portanto, do direcionamento da produção, da criação até a execução dos espetáculos a que chamamos nos moldes institucionais da educação musical de performance (momento final e objetivo maior dentro da metodologia do ensino e aprendizagem musical instrumental/vocal). As questões, geralmente, circundam em torno de concepções estéticas, estilísticas, de repertório, sobre a condução dos ensaios, propostas pedagógicas, produção executiva e divulgação, eventuais choques de opiniões e ideologias divergentes, cronograma de apresentações, aquisição de instrumentos, aceite de propostas para apresentações públicas, compartilhamento de experiências em relação ao papel da mulher na sociedade etc. Para contemplar a resolução dessa extensa pauta, parte-se para uma postura dialógica onde a votação através da defesa do voto torna-se a condição *sine qua non*, primeira, para o sucesso do processo de ensino e aprendizagem em amplo espectro. Destarte, para a obtenção de um

êxito pedagógico-artístico-musical, os grupos dependem das reuniões e do planejamento. Mas o musicar que se traduz largamente no fazer, no compor, no tocar, no cantar, na luta através das canções (loas, *raps*, etc.) e palavras de ordem localmente produzidas tem modificado a estrutura em torno das comunidades de conhecimento situado ("*situated learning*"[2]). Observamos, inclusive, que a pedagogia e a inserção de mulheres no fazer musical (que, muitas vezes, nunca tiveram a oportunidade sequer de tocar um instrumento) se torna fator elementar para a manutenção e o estímulo à prática musical. Por esse musicar local entende-se a forma de articulação pedagógica com as futuras músicas (feminino de músicos) e/ou cantoras que se torna ponto principal no acolhimento de forma motivacional, bem como política. O modo de realização dentro do ponto de vista pedagógico da musicalização para mulheres (de todas as idades) e de como se dá o acolhimento acaba por determinar a permanência delas nos grupos. Portanto, quão melhores a forma de abordagem, o acolhimento e as propostas inclusivas pedagógico-artístico-musicais, maior será o tempo de permanência/adesão e envolvimento com seus respectivos grupos.



Artigo 5º - O Maracatu Baque Mulher Matriz idealizado por Mestra Joana Cavalcante é dirigido, coordenado e supervisionado por ela, Coordenadora Geral.
Compete à Coordenadora Geral:

1 – dirigir, supervisionar, acompanhar e dar suporte aos grupos filiais;
2 – estabelecer o repertório que será realizado por todos os grupos, que terá como base as loas entoadas pelo Baque Mulher Matriz no período do carnaval, podendo ser alterado e repassado aos demais grupos. É importante frisar que a linguagem utilizada pelo Baque Mulher é a mesma das Nações de Maracatu Encanto do Pina e Porto Rico, aos quais está ligado desde sua origem;
3 – escolher o figurino padrão para todos os grupos, que será o figurino utilizado no carnaval, devendo ser encomendado com antecedência à Matriz. O uso da saia nas apresentações oficiais é considerado fundamental, por representar a luta histórica de resistência das mulheres dentro das Nações de Maracatu de Baque Virado;
4 – determinar os temas que serão debatidos nas rodas de conversa de todos os grupos durante o ano e nos encontros nacionais e internacionais;
5 – propor o calendário anual de atividades fixas, como carnaval e Encontro Nacional, bem como datas para atividades extras;
6 – admitir e desligar grupos filiais, bem como as Coordenadoras Locais.

Figura 1: Regimento Interno do Baque Mulher (2016).

Outro aspecto a ser destacado são os objetivos dos conteúdos a serem apreendidos, aliados à finalidade artística, além do desenvolvimento do senso crítico sobre a performance. Significa dizer que todas as ações devem ter clareza e estar coadunadas à proposta do grupo e ao feitio/estilo ("rótulo artístico") das proposições musicais. As discórdias e conflitos, inerentes aos coletivos, partem muitas vezes da falta de entendimento e precisão sobre os fundamentos da própria criação do grupo feminino e suas diretrizes.

Divergências frequentes nesse tocante podem levar, por vezes, à extinção do grupo ou, no mínimo, à suspensão temporária de suas atividades. Outro aspecto bastante tangenciado em vários grupos foi a questão da sororidade, através do combate e da resistência ao machismo, ao racismo, às LGBTQIfobias, à violência contra a mulher e da própria situação sociopolítica da mulher. Em comum, os grupos, alguns emergentes, veem no repertório e nas composições próprias um fundo político, de luta e representatividade cotidianas pelas lutas enfrentadas pelas mulheres e as causas que vêm sendo abraçadas por todas, respeitando as diferenças de credo, orientação sexual etc.

Salientamos, finalmente, que a sabedoria popular está em evidência, bem como parte do conhecimento do senso comum e de suas histórias que inexoravelmente estão no cerne da questão educativa. Esse aspecto está relacionado à manutenção das próprias manifestações de tradição oral e com elas se coaduna na dinâmica da própria cultura e na qual não é possível a interferência de agentes externos às manifestações, visto que é inerente a cada grupo/família que performatiza artística e musicalmente.

3. Planos de ação, atividades de pesquisa e extensão: recentes diretrizes do MUCGES

O MUCGES teve em suas bases alguns desafios iniciais como a promoção de uma formação para suas integrantes sobre a categoria analítica Gênero. Destarte, passamos a preparar o grupo para a pesquisa de campo cujo objeto de estudo é representado pelas coquistas (brincantes de roda de coco) que lideram seus respectivos grupos, inclusive, influenciando político-social e educativamente suas comunidades de atuação e entornos. Tais manifestações têm impactado também a economia criativa local [3], construindo suas localidades.

Baseado, também, nas pedagogias supracitadas, iniciamos um projeto a fim de testar a eficácia da ação conjunta de pedagogias abertas com as ditas tradicionais, num processo de adaptabilidade e flexibilização dos conteúdos musicais e de sua forma de apresentação. A ideia é oferecer, inicialmente, um curso apenas para mulheres, visto que entendemos que há questões a serem desmitificadas e discutidas concernentes ao próprio empoderamento das mulheres nos meios musicais (envolvendo inclusive rodas de conversa), através do seu musicar, começando pelas dinâmicas que trabalharão o corpo que performatiza e aprende musicando.

Faz bastante sentido a afirmação de Blacking quando diz que a música pode "expressar atitudes sociais e processos cognitivos, mas só será útil e efetiva quando for escutada por ouvidos que estejam receptivamente preparados, que compartilhem ou que possam compartilhar, de algum modo, das experiências culturais e individuais de seus criadores"[4] (BLACKING, 2000 [1973], p. 54). Em outras palavras, só podemos nos apropriar do fazer musical e nos espelharmos, através de uma absorção consciente e vivenciada; daí termos optado por um processo de imersão cultural dentro dos grupos femininos de fazer musical local.

4. Considerações finais

A situação das mulheres no âmbito da música, principalmente instrumental, nesse relato, ainda é permeada por muito descrédito quanto à competência e à maestria ou até mesmo vem permeada de misoginia (desvalorização, preconceito e ódio contra as mulheres). Sendo assim, o nosso papel é fomentar estudos que promovam visibilidade sobre tais práticas, promovendo um exercício da verdadeira sororidade. Nesse esteio, a aplicabilidade de ações dentro de processos de empoderamento feminino na música, além da eliminação do discurso de incapacidade e inferioridade de gênero, que diz respeito a um discurso que se implantou no imaginário inclusive das próprias mulheres, procura dar lugar a um exercício de alteridade.

Há ainda muito desconhecimento sobre o fazer musical de modo amplo, o que faz gerar mitos e falsas ideias de que a música seja para alguns privilegiados, levando à crença de que é "difícil" ou que "isso não é pra mim". Ou, ainda, a ideia de que instrumentos fazem parte de uma ordem sexista (instrumentos para homens e mulheres) (TANAKA; BARBOSA; OLIVEIRA, 2016, p. 130-131). Na verdade, como afirma Gainza (2011, p. 15):

> A música para todos, em uma verdadeira democracia educativa, só poderá ser uma realidade quando ela for ensinada nas escolas, conservatórios e universidades assim como se ensina as línguas estrangeiras, as artes plásticas e do espetáculo, [...] na atualidade; digamos de uma maneira natural, prática, direta e acessível às minorias. É sabido que quando um educador musical aplica uma pedagogia obsoleta e inadequada só aprendem uns poucos: aqueles que estão especialmente motivados ou quem desenvolveu a capacidade de aprender por conta própria, sem a necessidade de uma mediação pedagógica[5].

Acreditamos que dessa maneira seja factível o chamado trânsito ou diálogo de metodologias que num sentido híbrido aproveita o que cada uma pode oferecer para o desenvolvimento musical. Em relação às mulheres, seria, portanto, uma condição primeira

que se transmutaria através da forma de acolhimento, desmitificação e simplificação do modo de se aprender música, a fim de eliminar "barreiras" que historicamente foram se construindo para e nas mulheres em relação ao mundo da música.

5. Referências bibliográficas

BLACKING, J. *How Musical is Man?*. Seattle; London: University of Washington Press, 2000 [1973].

BRITO, T. A. FLADEM – Fórum Latinoamericano de Educação Musical: Por uma Educação Musical Latinoamericana. *Revista da ABEM*, v. 20, n. 28, 2012. Disponível em: <www.abemeducacaomusical.com.br/revistas/revistaabem/index.php/revistaabem/.../89>. Acesso: 20/7/2018.

GAINZA, V. Educación musical siglo XXI: problemáticas contemporáneas. *Revista da ABEM*, v. 19, n. 25, 2011. Disponível em: <http://www.abemeducacaomusical.com.br/revistas/revistaabem/index.php/revistaabem/article/view/186/118>. Acesso: 20/7/2018.

HEILBORN, M. L. Corpo, sexualidade e gênero. In: DORA, D. D. (Org.). *Feminino masculino:* igualdade e diferença na justiça. Porto Alegre: Sulina, 1997.

LAVE, J.; WENGER, E. *Situated learning:* legitimate peripherical participation. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 1991.

MERRIAM, A. Learning. In: MERRIAM, A. *The Anthropology of Music*. Evanston: Northwestern University of Press, 1964. p. 145-163.

PROJETO MUSICAR LOCAL. Coordenação de Suzel Reily. Projeto de pesquisa. Unicamp, Campinas, 2016. Disponível em: <http://antropologia.fflch.usp.br/sites/antropologia.fflch.usp.br/files/upload/paginas/O%20MUSICAR%20LOCAL%20projeto.pdf>. Acesso: 30/1/2019.

SEBRAE. Economia criativa. Disponível em: <https://m.sebrae.com.br/sites/PortalSebrae/segmentos/economia_criativa/como-o-sebrae-atua-no-segmento-de-economia-criativa,47e0523726a3c510VgnVCM1000004c00210aRCRD>. Acesso: 5/3/2019.

TANAKA, H. Mulheres na música: uma trajetória de luta e invisibilidade através da lente de uma pesquisadora. *Revista Claves*, v. 8, 2018. Disponível em: <http://www.periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/claves/article/view/42277>. Acesso: 5/3/2019.

TANAKA, H.; BARBOSA, K. S.; OLIVEIRA, L. I. P. C. Música, corpo, gênero, educação e saúde (MUCGES): experiência de ensino e de aprendizagem em uma comunidade feminina

batuqueira. In: MOLINARI, P. (Org.). *Música, educação e cultura*: tecituras e tessituras no nordeste brasileiro. Campo Limpo Paulista: FACCAMP, 2016.

TANAKA, H.; BARBOSA, K. S.; OLIVEIRA, L. I. P. C. Empoderamento e performance musical: pesquisadoras em um batuque feminino. *ANAIS*. Seminário Internacional Fazendo Gênero 11 & 13th Women's Worlds Congress. Florianópolis, UFSC, 2017. Disponível em: <http://www.en.wwc2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/1499321017_ARQUIVO_Fazendogenero_20>.

TANAKA SORRENTINO, H. Articulações pedagógicas no coro das Ganhadeiras de Itapuã: um estudo de caso etnográfico. 2012. 550f. 2 v. Tese (Doutorado em Música), Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2012. CD e DVD. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/12585>. Acesso: 24/7/2018.

Notas

[1] *To speak about the entire process of accumulating music knowledge is patently impossible, for it would involve an understanding of all the mechanisms of learning in all societies.*

[2] Lave e Wenger, 1991.

[3] Economia criativa é o conjunto de negócios baseados no capital intelectual e cultural e na criatividade que gera valor econômico. [...] A Economia Criativa abrange os ciclos de criação, produção e distribuição de bens e serviços que usam criatividade, cultura e capital intelectual como insumos primários (SEBRAE, 2019).

[4] *Music can express social attitudes and cognitive processes, but it is useful and effective only when it is heard by the prepared and receptive ears of people who have shared, or can share in some way, the cultural and individual experiences of its creators.*

[5] *La música para todos, una verdadera democracia educativa, sólo podrá ser realidad cuando la música se enseñe en las escuelas, conservatorios y universidades así como se enseñan las lenguas extranjeras, las artes plásticas y del espectáculo, [...] en la actualidad; es decir de una manera natural, práctica, directa y accesible a las mayorías. Es sabido que cuando el educador musical aplica una pedagogía obsoleta o inadecuada, sólo aprenden unos pocos: aquellos que están especialmente motivados o quienes han desarrollado la capacidad de aprender por su cuenta, sin necesitad de una mediación pedagógica.*

Os múltiplos sentidos da música no espaço escolar: dois estudos de caso

Helena Lopes da Silva
Universidade Federal de Minas Gerais
helopesster@gmail.com

Resumo: Este artigo problematiza o conceito de pedagogia musical (PIATTI, 1994) a partir de dois estudos de caso realizados com jovens no espaço escolar (aula de música e oficina de música). O objetivo desse trabalho é discutir a importância de se compreender as práticas e escolhas musicais dos jovens relacionadas às suas identidades e aos significados que a música ocupa em suas vidas, visto que a música é uma prática social (BOWMAN, 2018). Os resultados das pesquisas sinalizam para a necessidade do avanço das práticas educativas e musicais voltadas aos jovens nas escolas brasileiras.

Palavras-chave: Educação musical. Escola. Jovens. Pedagogia musical.

Music multiple meanings at school: two case studies

Abstract: This paper questions the musical pedagogy concept (PIATTI, 1994) from two case studies carried out with young people at school (music class and music workshop). The objective of this work is to discuss the importance and understanding the practices and musical choices of young people related to their identities and the meanings that music occupies in their lives, since music is a social practice (BOWMAN, 2018). The results of the researches indicate to the necessity of the advance of the educational and musical practices directed at young people in Brazilian schools.

Keywords: Music education. School. Young people. Music pedagogy.

1. Introdução

Inspirada pela temática "Musicar Local: Aprendizagem e Prática" proposta para esse evento, proponho discutir questões referentes aos sentidos das práticas musicais que se fizeram presentes em duas pesquisas de campo realizadas em diferentes escolas públicas de Porto Alegre, nos anos 2000 e 2009, respectivamente. A primeira pesquisa[1] tratou de compreender as relações existentes entre as escolhas musicais e a construção da identidade de gênero de jovens durante a aula de música de uma turma dos anos finais do Ensino Fundamental. A segunda pesquisa[2] buscou compreender os sentidos das oficinas de música no Programa Escola Aberta (MEC/UNESCO) propostas por jovens considerados em situação de vulnerabilidade social.

Embora essas pesquisas tenham sido realizadas em tempos, espaços e com objetivos diferentes – a primeira mais centrada nos processos de ensino-aprendizagem

musicais formais, e a outra, interessada no combate à violência juvenil por meio de oficinas de música –, ambas acabaram se aproximando devido ao local no qual aconteciam: a escola.

O pressuposto de pedagogia musical utilizado nesses dois contextos, a aula de música e a oficina de música, era referente apenas à "maneira de ensinar música". Piatti (1994) analisa que o pressuposto de pedagogia musical que parte da associação entre pedagogia/ensino pode ser definida como disciplinar ou mesmo, conteudista, no qual a música é o ponto focal, e, portanto, está associada a "um determinado sistema musical, ao qual corresponde um determinado sistema de valor" (p. 23-24).

Piatti (1994) defende a ideia da educação "como relação, como troca de experiência, em contextos não pré-determinados, que sabem valorizar a ocasião do cotidiano e que propiciam amplo espaço à pesquisa, à criatividade, à fantasia". Na perspectiva de pedagogia musical do autor, "o ponto focal se desloca da disciplina mais ou menos formalizada para as pessoas historicamente inseridas em contextos e situações existenciais e que nos interpelam como homens e como cidadãos, antes que como músicos" (p. 25).

Nas pesquisas supracitadas, interessei-me por conhecer as relações que os jovens da escola e da Escola Aberta mantinham com a música, em especial suas práticas e suas preferências musicais. Aprendi que conversar com jovens sobre seus gostos e práticas musicais no ambiente escolar é uma tarefa instigante, pois compreender as razões pelas quais eles e elas escolhem e avaliam determinadas bandas, cantores, letras de música, ou mesmo escolhem determinados instrumentos ou estilos musicais apenas sob o ponto de vista estético ou valorativo musical, não abarca a complexidade do fenômeno que está por trás de tais escolhas e práticas.

Wayne Bowman (2018) analisa:

> A noção de um limite entre a música e a vida, entre a música e o mundo, é terrivelmente enganosa, distorcendo e comprometendo seriamente nosso entendimento da música e de seu significado. A fronteira entre a atividade musical e a ação cotidiana é altamente porosa. Os hábitos que desenvolvemos através de nossas práticas musicais tornam-se partes importantes de quem somos – nosso caráter, nossas identidades e também nossa identidade coletiva, já que a música é invariavelmente e inextricavelmente social (BOWMAN, 2018, p. 169).

O autor reflete sobre a complexidade da formação de professores de música hoje, uma vez que, para ele, "quando ensinamos música não estamos apenas desenvolvendo e

aperfeiçoando habilidades musicais, mas também estamos explorando e moldando quem desejamos nos tornar como indivíduos e como sociedade" (p. 170).

Embora reconheça a importância do treinamento das habilidades técnicas e musicais na formação dos futuros professores, Bowman (2018) ressalta que para atuar na educação torna-se imperativa "a preparação para um futuro desconhecido", bem como o "desenvolvimento do hábito de mudar hábitos", pois, para ele, educação "envolve riscos criativos" e a premente possibilidade de haver "falhas" (p. 171).

2. Escutar e declarar preferências musicais na aula de música: Contexto 1

Antes mesmo de tocar o sinal para o início da aula de música, algum aluno batia na sala dos professores de música pedindo "o som" (aparelho de som) para levar para a aula. Frequentemente, quando a professora de música entrava na sala, o rádio já estava ligado na estação escolhida por quem o havia buscado. Em muitos momentos, essa escolha tornava-se um problema na turma pelo fato de alguns se identificarem mais com uma determinada rádio. Na maioria das vezes, as meninas queriam ouvir pagode, enquanto os meninos preferiam ouvir *rock* ou *rap*. Esses conflitos normalmente eram solucionados por quem tinha buscado o rádio, ou seja, quem buscava o rádio na sala dos professores de música tinha o direito de escolher a rádio que iria tocar. Geralmente quem se preocupava em buscar o rádio eram Gigio, Scheik e Pantera[3], que escolhiam as rádios que tocavam *rock*.

Nas raras vezes em que Fernanda e Patrícia[4] trouxeram o aparelho de som para a aula, sintonizavam principalmente na rádio que tocava pagode. Essa escolha geralmente resultava em atrito com alguns meninos que debochavam, tentando trocar a estação ou desligar o aparelho de som da tomada. Quando os meninos traziam o rádio para a aula, as meninas, algumas vezes, pediam para trocar, mas, com mais frequência, aceitavam o repertório escolhido por eles. Portanto, para tornar possível o convívio entre as "músicas das meninas" e as "músicas dos meninos", era preciso provar que uma era "melhor" do que a outra, ou que, pelo menos, ambas tinham "qualidade musical":

> Hoje o rádio havia sido trazido por Fernanda para a sala de música. Ao tentar achar uma música de acordo com seu gosto, Fernanda vai trocando as estações. Acha uma em que estava sendo tocado um pagode cantado por Alexandre Pires (do grupo Só pra Contrariar – SPC). Fernanda levanta o volume e diz: Essa voz é perfeita! (mostra a foto do cantor que estava na capa de sua pasta para suas amigas). "Olha se ele não é perfeito!" (olha fixamente para a foto). "Essa música é para dançar!" (fecha os olhos e começa a cantar e a dançar pela sala). Gigio baixa o volume do

> rádio. A professora de música fala para Fernanda: "Então o Gigio tem razão!" (referindo-se a Gigio ter afirmado em outro momento que elas gostavam apenas dos cantores e não da música). Fernanda e mais três colegas começam a discutir gosto e qualidade dizendo que "um está ligado ao outro". A professora de música explica-lhes que elas gostam de pagode porque "falta referencial de coisa melhor". Gigio complementa: "Pagode só tem baterista e pandeirista. Cadê a qualidade?" Fernanda rebate: "Ninguém, hoje em dia, cuida da cultura! São exceções…" Gigio torna a comandar a seleção e o volume das músicas e diz para a professora, referindo-se à Fernanda: "Ela tem que ter consciência que aquela música é fraca!" (Enquanto isso, Pantera procura outra estação de rádio). Ao encontrar um rock em uma rádio, Pantera aparentemente dá a discussão por encerrada e aumenta o volume do "som". A professora pede para tirarem o "som" para que ela possa falar. Gigio não deixa desligar a música, apenas baixa um pouquinho o volume. (A professora respeita a iniciativa de Gigio). Fernanda tenta mais uma vez dar a última palavra e diz: "Pagode é preferência nacional!". Gigio interrompe-a ironizando: "Pagode ou choro?". Fernanda, irritada, diz: "Deixa eu falar!!!! (silêncio) Eu sou tri sentimental… Eu gosto de músicas que combinam comigo!" (Diário de Campo, p. 66, 17/05/1999).

O discurso generificado de que as meninas fossem "mais sentimentais" e que por isso se identificassem mais com um "tipo de música" parecia estar incorporado na fala da professora, dos meninos e das próprias meninas. Na discussão acima, Marcela, aparentemente sem justificativa para contra-argumentar a afirmação de Scheik acabou concordando que pagode "é música pra dor de corno", portanto, adequado às meninas "deprimidas" e "românticas". O posicionamento da professora defendendo os argumentos dos meninos de que as meninas não se interessavam pela música, mas pelos músicos, e que as mesmas careciam de "referenciais melhores", ratificou o pressuposto de que a feminilidade é sinônimo apenas de "sentimentalismo". Para a professora, o aspecto não cognitivo, ou extramusical presente na relação dos jovens com as músicas não fazia parte da apreciação musical, pois, segundo ela "a primeira coisa que escutamos é a música em si, depois a letra".

Lucy Green (1997) observa:

> Gênero não está somente incorporado em práticas musicais, em delineações extramusicais ou no discurso referente à música; a delineação do gênero se dá dentro da experiência musical em si, e nessa perspectiva, tal fato afeta nossa experiência musical auditiva. A delineação da feminilidade ou masculinidade incorpora-se à experiência de alunos e professores; e de acordo como cada indivíduo, ele ou ela, se coloca em relação à música, a delineação dá confiança ou a tira; assegura identidade, ou a interrompe e a problematiza (GREEN, 1997, p. 186).

3. As oficinas de música do Programa Escola Aberta: Contexto 2

O Programa Escola Aberta (MEC/UNESCO) consiste na abertura das escolas públicas aos finais de semana como alternativa de reversão ao quadro de violência e construção de espaços de cidadania para jovens e comunidades considerados em situação de vulnerabilidade social. São oferecidas oficinas "selecionadas a partir da consulta à juventude local e mapeamento prévio de talentos nas escolas e nas comunidades", levando- se em conta as peculiaridades locais e a diversidade regional de cada estado. É esperado que as escolas oportunizem, aos jovens e à comunidade, alternativas para o exercício de sua criatividade e instrumentalização para a concretude de suas aspirações através do acesso às atividades esportivas, artístico-culturais e de lazer (NOLETO; CASTRO; ABRAMOVAY, 2004, p. 51).

Produção Musical foi o nome dado à primeira oficina de música da Escola Aberta Chapéu do Sol, localizada a 30 km do centro de Porto Alegre/RS. O oficineiro responsável era músico profissional e atuava na oficina por intermédio de seus pais, professores da escola. Para ele, o principal impasse para a realização da oficina estava relacionado com a "relação muito forte que os jovens tinham com o *hip-hop* [referindo-se ao *rap*]*":*

> Eu queria trazer uma informação nova pra eles. Com esses estilos que eu conhecia, que é samba, bossa... Só que não sabia como fazer eles assimilarem essa informação, que é chata pra eles, né? [...] Porque é uma informação difícil, né? Não só pra eles, por causa da condição socioeconômica... Não se escuta em nenhuma rádio, não tá nas "top 40" das emissoras, então, não tem como assimilar. [...] a ideia que eu tive foi misturar [a "informação difícil] com a informação habitual deles e tentar unir uma coisa a outra... Que nem quando tu vai dar remédio pra criança! Tu vai dar xarope tu tem que botar um aroma de cereja pra eles gostarem, se não, tu não consegue! (Entrevista, 20/08/2007).

Corroborando o pressuposto de que *rap* é um gênero musical "facilitado", desprovido de elementos e instrumentos musicais "mais sofisticados", a gestora da UNESCO, responsável pelo direcionamento e avaliação das ações pedagógicas do Programa Escola Aberta, analisou:

> Eu acho que a gente tem que continuar valorizando o que eles trazem sem tentar a avaliação moral da coisa e tentar valorizar isso enquanto uma coisa já existente. Agora, eu acho que tem que dar o passo seguinte, né? Tem que apresentar um outro universo que é existente e que acaba com essas populações não tendo acesso. Que é uma chuva de uma baixa cultura! (Entrevista, 20/08/2007).

Para MC, B.Boy e Belo[5], participantes da oficina de Produção Musical, fazer música na Escola Aberta representava a possibilidade de montarem um grupo de *hip-hop* para se apresentarem nos eventos da escola. A Escola Aberta oferecia uma estrutura física,

equipamentos de sonorização e, ainda, funcionava como um "palco" no qual poderiam tornar-se visíveis para as pessoas da comunidade:

> [...] se eu montasse uma oficina, eu até já tenho algumas ideias... Eu não queria só ensinar o rap! Eu queria ajudar as pessoas na parte da letra, que quase todos têm um probleminha na escrita, né? Do Português, da rima, tudo junto, porque isso tudo tá envolvido. Então, se eu fosse fazer alguma oficina de Hip-hop, eu queria ter um professor junto comigo pra além de me apoiar, apoiar os alunos também, que vão tá lá, né? (MC, 19/07/2007).

Dentre os muitos aspectos trazidos nos discursos do oficineiro, da gestora e de MC, destaco a falta de compreensão acerca dos significados das práticas e das escolhas de determinados estilos e repertórios musicais pelos jovens. Torna-se visível, nos depoimentos do oficineiro e da gestora, o conceito de pedagogia musical "conteudista" (PIATTI, 1994), a qual não considera as relações identitárias presentes nas práticas e nas escolhas musicais dos jovens, os significados dessas perante o grupo do qual fazem parte e, principalmente, a complexidade dos processos de ensino e aprendizagem musical envolvidos. Nessa perspectiva, o repertório e a metodologia de ensino e aprendizagem estão delimitados a uma possibilidade singular, desconsiderando a existência e a riqueza da pluralidade de saberes e práticas musicais trazidos pelos jovens.

4. Considerações finais

Olhando para as duas pesquisas desenvolvidas em tempos, espaços e com objetivos diferentes, percebo quão próximas elas se tornaram ao focalizar as concepções e as práticas de educação musical dirigidas aos jovens no espaço escolar. Embora as pesquisas sobre música, juventude e escola tenham ganhado um espaço cada vez maior nas dissertações e teses brasileiras, as práticas musicais parecem não avançar nos cotidianos escolares.

Em um estudo sobre a produção discente da pós-graduação brasileira sobre juventudes, músicas e escolas ente 2000 e 2007, Arroyo (2009, p. 61) concluiu que

> [...] a abordagem sociocultural se consolidou na área de educação musical. Tal abordagem enfatiza que a aprendizagem e o ensino de música implicam mais que a construção de conhecimentos técnico-musicais, pois os trabalhos supõem a música como constituidora de sentidos de vida ou, nas palavras de Martí (1999), "a música como agente enculturador e ideologizante". Essa abordagem, que representou uma "virada" epistemológica nesse campo de conhecimento (Arroyo, 2006), precisa ir além das descrições em sua produção; para isso, vemos a análise crítica, retrospectiva e prospectiva de pesquisas como elemento decisivo no aprimoramento investigativo (ARROYO, 2009, p. 61).

Concordo com a autora quando diz que não basta apenas a "virada epistemológica" que os trabalhos sobre músicas, juventudes e escolas produziram. Há que se avançar em direção a uma virada epistemológica nas práticas docentes no espaço escolar e na formação dos professores de música. Para isso, é preciso cada vez mais o estreito relacionamento entre a universidade e as escolas de educação básica por meio dos estágios supervisionados, dos programas de formação docente como PIBID e Residência Pedagógica (MEC/CAPES), programas de extensão e de pesquisas. As demandas trazidas dos campos de estágio e dos programas de formação docente precisam alimentar a produção das pesquisas acadêmicas e produzir a criação de propostas de ensino e aprendizagem que considerem os repertórios e as práticas musicais juvenis e temas transversais como: identidades sociais, econômicas, étnicas e de gênero; pluralidade cultural; meio ambiente; saúde; orientação sexual e ética.

Tal proposta está relacionada à provocação lançada por Bowman (2018, p. 168), quando questiona: "O que quer dizer 'Educação' em 'Educação Musical'? [6]. Provocação essa fundamental para melhor compreendermos o lugar que a música deveria ocupar na escola e também a ampliar a visão de pedagogia musical para além do aspecto conteudista e tecnicista. Como bem observa Bowman:

> Medimos o sucesso da educação não tanto pelas tarefas específicas que nos prepara para realizar, mas por que tipo de pessoas (e que tipo de sociedade) ela nos permite tornarmos. A educação é guiada pela permanente questão ética, "Que tipo de pessoa devemos ser?". E a pergunta correspondente para a educação musical deve ser: "Como a música e a prática musical nos colocam em contato com isso? (BOWMAN, 2018, p. 171).

6. Referências bibliográficas

ARROYO, M. Juventudes, músicas e escolas: análise de pesquisas e indicações para a área da educação musical. *Revista da ABEM,* Londrina, v. 17, n. 21, p. 53-66, 2009.

BOWMAN, W. The social and ethical significance of music and music education. *Revista da ABEM*, Londrina, v. 26, n. 40, p. 167-175, 2018.

GREEN, L. *Music, gender, education*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

NOLETO, M. J.; CASTRO, M. G.; ABRAMOVAY, M. *Abrindo espaços:* educação e cultura para a paz. Brasília: UNESCO, 2004.

PIATTI, M. Pedagogia della Musica: Quali Basi? In: PIATTI, M. (Org.). *Pedagogia della musica:* Un panorama. Bologna: CLUEB, 1994. p. 15-36.

SILVA, H. L. Sentidos de uma pedagogia musical na Escola Aberta: um estudo de caso na Escola Aberta Chapéu do Sol, Porto Alegre, RS. Porto Alegre. 256f. Tese (Doutorado em Música), Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009.

SILVA, H. L. *Música, juventude e a construção da identidade de gênero no espaço escolar.* Curitiba: Editora Appris, 2018.

Notas

[1] SILVA, H. L. Porto Alegre, RS. Porto Alegre. 146f. Dissertação (Mestrado em Música), Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2000.

[2] SILVA, H. L. Porto Alegre, RS. Porto Alegre. 256f. Tese (Doutorado em Música), Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009.

[3] Pseudônimos escolhidos pelos jovens.

[4] Pseudônimos escolhidos pelos jovens.

[5] Pseudônimos escolhidos pelos jovens.

[6] "What's Educational About Music Education?" (BOWMAN, 2018, p. 168; tradução minha).

O potencial da confecção de ocarinas para Educação Musical

Igor Abdo Aguilar
Universidade Estadual de Campinas
igor.abdo.aguilar@gmail.com

Adriana do Nascimento Araujo Mendes
Universidade Estadual de Campinas
aamend@iar.unicamp.br

Resumo: Este artigo apresenta os resultados obtidos de uma pesquisa de Iniciação Científica conduzida pelo autor em 2018 que teve como objetivo averiguar as possibilidades da construção de ocarinas de cerâmica por alunos em sala de aula, sob a supervisão de um professor. Aqui abordaremos a história da ocarina, apresentando os modelos selecionados com base na tessitura, digitação, recursos melódicos e na simplicidade tanto para tocar quanto para serem confeccionados, tornando-os viáveis para o uso em sala de aula. Também se apresentam as ferramentas que poderiam ser usadas por esses alunos, de modo que a prática seja segura enquanto possibilita a construção de um instrumento musical afinado.

Palavras-Chave: Ocarina. Educação Musical. Construção de instrumentos.

The potential of ocarina crafting for Music Education

Abstract: This paper presents the results of a research by the author in 2018 that aims to investigate the possibilities of students crafting ceramic ocarinas in the classroom, under the supervision of a teacher. Here we will discuss the history of ocarina, presenting the selected models based on range, fingering, melodic features and the simplicity of both playing and method of crafting, making this viable for use in the classroom. It also presents the tools that could be used by these students, so that the practice is safe while enabling the construction of a fine-tuned musical instrument.

Keywords: Ocarina. Music-Education. Instrument-Making.

1. Introdução – Educação musical através da construção de instrumentos musicais

A construção de instrumentos musicais como prática de ensino em sala de aula permite o diálogo entre diferentes disciplinas escolares, assim como o desenvolvimento de coordenação motora das mãos (FURIYA et al., 2007) e permite que o aluno possa ter uma visão mais prática das teorias e fórmulas encontradas em disciplinas como Física ou Matemática. Permite, ainda, o contato com uma diversidade de culturas dentro de uma abordagem histórica e etnomusicológica, como a proposta por Coleman (1927). Coleman também fala que existe um relacionamento íntimo entre "as mãos e a mente" (COLEMAN, apud MATSUNOBU, 2013, p. 191), e que a vivência musical é aprofundada ao fazer esse

tipo de prática: quando o aluno constrói instrumentos musicais e aprende a tocar e improvisar sobre esses, ele internaliza a vivência musical.

> Instrumentos feitos pelos praticantes permitiram que tornassem seus processos de criação de música mais pessoais e envolvente. Essa personalização ocorreu de duas maneiras. Primeiro, eles criaram seus instrumentos de maneira a refletir seus gostos e preferências musicais. [...] Outro aspecto distintivo do engajamento musical através de construção de instrumentos é que o praticante evoluiu com o instrumento (MATSUNOBU, 2013, p. 196).

Porém, geralmente quando usamos essa prática em sala de aula, muitas vezes apenas fazemos instrumentos de percussão sem altura definida, o que geralmente resulta em brinquedos musicais. Esse tipo de abordagem normalmente envolve proposta educacional que culmina em uma única apresentação musical, porém depois o objeto confeccionado é deixado de lado como enfeite e nunca mais é usado para a prática e estudo musical. Uma exceção para essa ideia é o trabalho de Saitta (1990), explorando a diversidade de timbres de instrumentos de percussão. Mas o que diferencia Saitta de outros autores é a aproximação da aparência e som dos instrumentos feitos em sala de aula às versões "reais" de instrumentos que seriam comprados em uma loja. O foco deste trabalho foi buscar um equilíbrio entre a complexidade de confecção de instrumentos e sua viabilidade em sala de aula, levando em conta a qualidade de som do instrumento confeccionado de modo que possibilite até um estudo de música formal.

2. Conceitos gerais e revisão da literatura

2.1. Uma breve história da ocarina

A ocarina é um instrumento da família das flautas globulares ou flautas de câmara geralmente feita a partir do barro, que tem a classificação 421.221.422 na lista de Hornbostel e Sachs atualizada pelo MIMO Consortium (2011). Há registros de alguns desses instrumentos encontrados 30.000 anos atrás na África Central, e existem indícios de sua presença em culturas milenares de chineses, indianos, egípcios, maias, astecas, incas, entre outros, que criaram e tocavam ocarinas de diversos materiais e com uma rica variedade de possibilidades harmônicas, que impressiona historiadores e luthiers até hoje. O termo *ocarina*, que foi dado por Giuseppe Donati em 1853 na Itália, é traduzido como "gansinho" devido ao formato do modelo que Donati inventou. Hoje esse modelo é chamado de ocarina

transversal italiana que tipicamente consiste em 10 furos, sendo um para cada dedo da mão. Uma ocarina afinada em *dó* 5, neste modelo, tem a tessitura de Dó 5 até Fá 6. E Giuseppe foi motivado por seus amigos músicos a fazer em vários tons formando um *ensemble* de ocarinas que até hoje é praticado, chegando a formar um septeto. As sete ocarinas desse conjunto apresentam fundamentais (Soprano 1,2,3,4,5,6, Baixo 7) C1,G2,C3,G4,C5,G6,C7, sendo que a ocarina C1 começa no Dó acima da pauta da clave de Sol, e C7 sendo o Dó dentro da pauta da clave de Fá (Ver Figura 1).



Figura 1: Capa de livro *Il settimino di ocarine*, de Claudio Cedroni[1].

A ocarina foi levada para os EUA quando teve a migração italiana. Durante as guerras mundiais, o instrumento esteve presente entre as tropas, por ser entendido como fácil de produzir em massa e de se aprender com o método militar musical proposto na época. Essas ocarinas eram produzidas pela marca *Gretsch* de maneira que formassem um kit de quarteto com apostila em dois volumes de como aprender a tocar sozinho até em contraponto em quarteto. Nesse período, foi desenvolvido um instrumento um pouco mais simplificado e com modificações em seu formato, de modo que se assemelhasse a uma flauta doce, onde o instrumento não seria mais transversal. Posteriormente, esse modelo seria então chamado de *Inline*. Por conta dele se assemelhar um pouco ao timbre e ter essa diferença de sua versão transversal, nesta pesquisa chamaremos esse modelo de *ocarina doce*(Fig.2). Esse instrumento teria então uma tessitura de Dó 5 até Mi 6.



Figura 2: Ocarina doce da *Mountain Ocarinas*[2].

Após a Segunda Guerra Mundial, com a instalação do exército americano no Japão, essa prática, entre outras da cultura americana, foi absorvida pela cultura japonesa. Isso resultou no uso da ocarina em filmes, desenhos e jogos como *Meu amigo Totoro* (1988) e *The Legend of Zelda: Ocarina Of Time* (1998).



Figura 3: Personagem do *videogame The Legend of Zelda* tocando ocarina[3].

Esse uso do instrumento na indústria cultural e de entretenimento resultou na presença da ocarina na *cultura pop* japonesa, que ganhou muita atenção nas últimas décadas, principalmente entre os jovens, ao redor do mundo, incluindo o Brasil. Também podemos citar a presença do instrumento na trilha sonora de filmes americanos como *O bom, o mau e o feio* (1966), e também na animação *Alice no Mundo das Maravilhas (1951).* Em 1963, um novo modelo foi desenvolvido na Inglaterra: o *Pingente-inglês* (*English-Pendant* Fig.4) de 4 a 6 furos. O instrumento com 4 furos, já possibilita que se toque uma oitava, permitindo: a) uma digitação intuitiva que resulta em uma escala pentatônica, b) uma escala diatônica com uma digitação mais avançada intercalando a sequência de dedos, e c) uma digitação cromática, utilizando meios furos. Em sua versão de 6 dedos teria a mesma tessitura que a

ocarina doce porém com uma digitação menos intuitiva, mas o modelo é mais fácil de ser construído.



Figura 4: Pingente inglês da *STL* Ocarina[4].

2.2. O potencial da ocarina como instrumento musical para ser utilizado em sala de aula das escolas brasileiras

As ocarinas podem ser consideradas como instrumentos viáveis para serem inseridos no contexto das escolas brasileiras, primeiramente por serem acessíveis para serem produzidas. O material que é usado nelas é fácil de ser reutilizado: se não for feito com sucesso, a argila pode ser reaproveitada como matéria-prima. Isso gera um custo razoavelmente acessível, ao longo da aprendizagem, e permite uma possibilidade maior de tentativa e acerto para os alunos. Com cerca de trinta reais (R$ 30,00) pode-se comprar 10 kg de massa cerâmica de boa qualidade (valores referentes ao primeiro semestre de 2018, no estado de São Paulo). Tal material poderia ser aproveitado por uma turma de até 20 alunos, considerando que cada um fizesse uma ou duas ocarinas de C3, tendo a fundamental Dó 5, por exemplo. Além disso, a ocarina tem um timbre peculiar, muitas vezes considerado "limpo", devido à ausência de harmônicos e parciais, o que acaba atraindo a atenção das pessoas.

Sua presença na cultura popular de filmes, jogos e desenhos também traz uma familiaridade e pode despertar o interesse de jovens pelo instrumento. E, por último, por ser uma raridade no Brasil. Se fosse usado um instrumento mais comum, se teria a comparação do instrumento construído em aula com o "instrumento normal" e isso possivelmente seria visto mais como um brinquedo musical do que um instrumento.

3. Modelos de ocarina selecionados

Para os objetivos desta pesquisa três modelos de ocarinas de cerâmica foram selecionados baseados na digitação, de maneira que não fosse de um sistema complicado de se aprender. Também na tessitura, de modo que pelo menos uma oitava fosse alcançável pelo menos diatonicamente, permitindo um trabalho de prática musical depois da construção do instrumento. Aqui trabalharemos apenas com ocarinas de uma única câmara para que se mantenha simples a construção. E se fosse necessário algum tipo de molde, que o molde teria que ser viável de ser feito pelo próprio aluno ou de material de fácil acesso. Assim, descartamos os modelos que precisam de molde de gesso para a construção.

Com base nesses critérios, e na pesquisa feita sobre os modelos e suas peculiaridades, foram selecionados 3 modelos de ocarinas: a ocarina transversal italiana, a ocarina doce e o pingente inglês. Cada um demonstra possibilidade de se fazer um instrumento ergonômico, com possibilidades melódicas boas para o ensino musical.

O pingente inglês, em especial, tem uma escala diatônica não intuitiva; porém a escala que é intuitiva no modelo é de uma escala pentatônica, que pode ter potencial para o trabalho com alunos mais novos. Já nos outros dois modelos, por terem mais furos, a escala normal do instrumento é diatônica; mas ambos têm a possibilidade de tocar cromaticamente suas extensões sem a necessidade de tampar nenhum furo pela metade. Isso pode resultar em uma maior facilidade no aprendizado de música de maior complexidade do que se poderia trabalhar no pingente inglês. Pensamos que é possível que para uma turma com alunos mais velhos seria interessante se trabalhar com a ocarina transversal italiana e a ocarina doce, mas é necessário expandir o estudo para que possamos testar essa hipótese.

3.1 Matéria-prima

As ocarinas aqui deverão ser construídas de argila, de modo que possa ter uma qualidade do material resultando em instrumentos afinados, que sejam maleáveis o suficiente para o uso nas escolas e que tenham um custo que poderia ser acessível a um orçamento escolar. Com base nisso, foram encontrados 3 tipos de argila: massa cerâmica, que pode ser comprada pela Internet com um preço em média de trinta reais (R$ 30,00) para 10 kg. Este material muitas vezes é vendido no atacado por pequenas fábricas de argila. O segundo é

argila comum encontrada em lojas de artesanato em tijolos de 1 kg, com um preço em média de 3 a 4 reais (R$ 3,00 a R$ 4,00) por 1 kg. E, finalmente, argila de polímero, que pode ser feito em casa ou comprado por até 10 reais (R$ 10,00) por 1 kg. Este material pode suportar o processo final em forno comum de cozinha, diferentemente dos outros dois tipos, que não podem passar pela queima final da peça a não ser que se tenha acesso a um forno de cerâmica que chegue por volta de 1000 graus Celsius.

3.2 Ferramentas para construção

Para fazer ocarinas de cerâmica precisa-se de ferramentas para manuseio e moldura da argila, onde cada ferramenta tem uma função. Precisando então de uma ferramenta como um pino de rolo de bolo (pode ser até mesmo um simples cano de PVC), que vai ser usado para nivelar a grossura de placas de argila. São necessários também: palitos de sorvete para fazer o bocal; tesoura; régua; esponja de lavar louça (para arrumar rachaduras e fazer o acabamento na peça); e pente de cabelo masculino (para marcar o barro, quando aplicar barbotina[5]) pequeno e, quanto mais fino e com os dentes mais próximos, melhor.

Todas essas ferramentas descritas até aqui ou são comuns na sala de aula ou são simples de trazer para esse ambiente. O difícil são os objetos que substituiriam as ferramentas de detalhe fino (por exemplo substituir ferramentas de corte e perfuração). Foram encontradas algumas possíveis substituições, que estão sendo testadas na pesquisa de 2019 para ter certeza da aplicabilidade. Entre elas estão: ferramentas de madeira para cerâmica (Fig.5), kit de boleador (Fig.6) e tubos telescópicos (pode-se colocar um sobre o outro como se fosse fazer uma antena) metálicos (Fig.7). Pode-se usar um aplicativo de afinador gratuito como Datuner quando for afinar os instrumentos.



Figura 5: Ferramentas de madeira para cerâmica[6].



Figura 6: Ferramentas de plástico de boleador[7].



Figura 7: Tubos telescópicos de metal[8].

3.3 Métodos de construção

3.3.1 Ocarina Transversal Italiana

Esse modelo é feito usando um objeto que tenha formato cônico como molde. Este molde pode ser feito pelo próprio aluno utilizando papel cartolina, onde o aluno faz uma placa de argila da grossura de uma caneta esferográfica transparente de base hexagonal. A seguir, recorta a argila com o formato de um cone aberto de maneira. Então, enrola esse trecho no cone de papel. Enquanto firma a argila, deverá preparar a argila que se tornará bocal a ser anexado. Feito isso, retirar o molde, fechar o lado aberto do cone com "técnica de belisco"[9] e o formato geral do instrumento está feito. Depois de chegar no ponto de couro ou um pouco antes, dependendo da argila, deverá fazer o bisel e os furos (afinando o instrumento). O comprimento do cano e o diâmetro de sua base podem ser padronizados para se saber o tom do instrumento a ser construído.

3.3.2 Ocarina Doce

Esse modelo é feito usando um molde cilíndrico, um cano de PVC de aproximadamente 2,2 centímetros de diâmetro. A partir de uma placa de argila, recorta-se um trecho retangular e enrola-se o mesmo sobre o cano de PVC formando um tubo de argila. Depois recorta-se da placa dois discos do mesmo diâmetro do tubo de argila e fecha-se o tubo com um disco em cada ponta. Assim se formou o corpo do instrumento podendo então posteriormente, em ponto de couro da argila, fazer o bisel e furos afinando o instrumento. O diâmetro do tubo de argila (que pode ser expandido mesmo usando o mesmo tubo de PVC, rolando a peça enquanto ainda no tubo de PVC) junto a seu comprimento podem ser padronizados para se saber o tom do instrumento a ser construído.

3.3.3 Ocarina Pingente Inglês

Esse pode tanto fazer do mesmo método que a ocarina doce mas com a digitação de 4 furos, ou com técnica de belisco (esse método não requer molde). Esse método, que não requer forma, usa a técnica de belisco. Deverá se formar duas concavidades de base circular (como se cada um fosse uma bacia rasa) de maneira que tenham tamanhos próximos para que essas peças possam ser anexadas uma a outra. Assim, depois se anexa uma peça de argila maciça para fazer o bocal e o corpo do instrumento está feito. Depois de chegar próximo ao ponto de couro, faz-se o bisel e os furos para os dedos. O raio desta concavidade e a altura da "bacia" de cada metade pode ser padronizado para se ter uma consistência do tom fundamental do instrumento.

4. Considerações finais

Esta pesquisa teve o intuito de explorar as possibilidades da ocarina na construção de instrumentos musicais na educação em escolas brasileiras. Os modelos de ocarina selecionados apontam para uma possível aplicabilidade para construção de instrumentos em sala de aula.

Ao longo da pesquisa foram levantados três tipos de cerâmica onde dois seriam de prática mais tradicional na queima de peças- as argilas de massa cerâmica e argila de lojas de artesanato. A terceira opção, a de polímero, tem indícios que poderia permitir a possibilidade da confecção desses instrumentos com a queima feita em fornos de cozinha ou

até mesmo sem queima, usando apenas o processo natural de secagem. Se confirmado em futuras pesquisas essas suposições, tornará mais viável a prática indicada nesta pesquisa.

Indicamos, então, a necessidade de se fazer futuras pesquisas experimentando esses métodos de construção em um laboratório ou ateliê de cerâmica com essas ferramentas nesses tipos diferentes de argila. Está em andamento a segunda etapa desta pesquisa que aborda os testes práticos do conteúdo mostrado aqui.

5. Referências bibliográficas

COLEMAN, S. N. Creative experience through making musical instruments. *Progressive Education*, v. 4, n. 1, p. 18-23, 1927.

FURIYA, M.; ABIKO, H.; HASHIMOTO, M.; YAMAZAKI, J. (2007). Significance of making musical instruments in the music education. *Miyagi kyoikudaigaku kiyo*, n. 42, p. 89-100, 2007.

MATSUNOBU, K. Instrument-making as music-making: an ethnographic study of shakuhachi students' learning experiences. *International Journal of Music Education*, v. 31, n. 2, p. 190-201, 2013.

MIMO CONSORTIUM. Revision of the Hornbostel-Sachs classification of musical instruments by the MIMO Consortium, 2011.

SAITTA, C. *El luthier en el aula* (Guía de fabricación I y II). Buenos Aires: Ricordi, 1990.

Notas

[1] Figura 1, disponível em: <https://www.amazon.com/settimino-Ocarine-Storia-tradizione-italiana/dp/8890609303>.

[2] Figura 2, disponível em: <http://www.mountainsocarina.com/info.htm>.

[3] Figura 3, disponível em: <http://gamehall.uol.com.br/v10/sujeito-usa-ocarina-de-zelda-para-controlar-a-propria-casa/>.

[4] Figura 4, disponível em: <https://www.stlocarina.com/pl3.html>.

[5] Barbotina: pasta cerâmica líquida, mistura de argila e água, utilizada para anexar peças cerâmicas.

[6] Figura 5, disponível em: https://www.dickblick.com/categories/potterytools/.

[7] Figura 6, disponível em: <https://produto.mercadolivre.com.br/MLB-924349748-14-ferramenta-boleador-esteca-biscuit-massa-ceramica-pasta-_JM>.

[8] Figura 7, disponível em: <http://www.ksmetals.com>.

[9] Técnica básica de cerâmica, consiste em formar uma bola de argila, inserir o polegar em seu centro e ir beliscando a argila de modo que ela tenha uma forma desejada. Usado para potes e xícaras, por exemplo.

Disposições musicais: será que só se aprende música em aulas de música?

Jorge Luiz Schroeder
Universidade Estadual de Campinas
schroder@unicamp.br

Resumo: Este texto pretende discutir a facilidade e o êxito musical, principalmente na compreensão e na acuidade auditiva que algumas pessoas demonstram mesmo sem terem tido formação musical anterior. A hipótese levantada, e sustentada pela sociologia de Bernard Lahire, considera a possibilidade de transposição de algumas disposições adquiridas em alguns campos de atividade social para outros. Daí a possibilidade de que habilidades diversas com a música possam ser desenvolvidas fora do campo musical.

Palavras-chave: Compreensão musical. Apreciação musical. *Habitus*. Musicalidade.

Musical dispositions: can we only learn music in musical classes?

This article intends to discuss the musical facility and success, especially on comprehension and hearing ability that some people demonstrate even without a previous musical education. The raised hypothesis, sustained by Bernard Lahire's sociology, considers the transposition of some dispositions acquired in specific social fields to other ones. For this reason, it considers the possibility that musical abilities can be developed outside the musical field.

Keywords: Musical comprehension. Musical appreciation. Habitus. Musicality.

1. Introdução

Há alguns anos vimos trabalhando a apreciação musical com um público eminentemente *não musicista*[1]. Isto se dá através de cursos curtos ou palestras nas quais se propõem audições comentadas de vários tipos de música. Nesses encontros a participação ativa do público é sempre estimulada, tentando obter impressões, opiniões, considerações, julgamentos e até mesmo sensações por meio do que chamamos de "conversas" sobre música. Sustentamos com isso uma intenção dupla: por um lado, a proposição de algumas noções musicais a partir de uma concepção que podemos chamar de *discursiva* (no sentido bakhtiniano do termo[2]) com a intenção de conduzir, na medida do possível, a audiência para dentro de camadas mais "internas" das estruturas e concepções musicais; por outro lado, a intenção de conhecer, compreender e colecionar as várias formas como o público não musicista percebe, concebe, escolhe e, sobretudo, fala, se refere às músicas que ouve e gosta.

Como o oferecimento desses encontros é prioritariamente feito para adultos, e em situações bastante diferentes (salas de aula, auditórios, espaços culturais etc.) a solução das audições comentadas pareceu ser adequada pelo menos por dois motivos. Primeiro, pela

maior facilidade no uso de equipamentos. Mesmo se o local não for equipado com aparato de som e vídeo adequado, um pequeno computador portátil e uma caixa de som de certa potência resolvem o problema (atualmente dispomos também de um aparelho de projeção de imagens que nos permite a exibição de vídeos e videoclipes). Em segundo, já vimos pesquisando e trabalhando com a opção educacional da audição há muitos anos. Sobre isso temos a dizer, com base nessas experiências, que são variadas as formas como as pessoas no geral se vinculam à música, ou, em outras palavras, são variadas as formas como as pessoas desejam se vincular ao mundo musical. Vão desde querer aprender a cantar ou tocar algum instrumento e adquirir conhecimentos mais teóricos da música (harmonia, forma, contraponto etc.) até obter informações históricas, biográficas ou mesmo curiosidades e fatos anedóticos sobre as músicas, musicistas ou sobre as gravações que mais apreciam.

Não são poucas as pessoas que passaram por nossos encontros e se diziam "inaptas" para quaisquer atividades musicais para além de ouvir música[3].

Ainda que não seja o assunto desta comunicação, podemos dizer que a enorme assimetria entre a oferta do ensino do canto e de instrumentos e a oferta de programa de audições comentadas tem também a ver com as crenças do próprio campo musical, que considera o "fazer" mais importante do que o "saber sobre o fazer". E essa crença influencia muito as pessoas que se situam fora do campo musical, a ponto de muitas delas só reconhecerem a opção de aprender um instrumento, ou aprender a cantar, como forma de vínculo mais íntimo com o mundo musical. Mas este é um tema para outro momento.

O que nos interessa aqui é apenas explicitar (ainda que não debater) que esta proposta, que se coloca dentro da educação musical mais geral, se ocupa da apreciação como uma estratégia importante de formação e de compartilhamento de conhecimentos não apenas para os não musicistas, mas inclusive para a formação profissional, visto que a dimensão *discursiva* da música se coloca como tão fundamental para o conhecimento e para a atuação musical quanto a dimensão técnico-teórica, por exemplo.

Certamente a noção de dimensão *discursiva* da música poderá ficar mais fácil de compreender quando nos aprofundarmos na questão principal que este texto propõe.

2. O fenômeno constatado

O ponto mais instigante que estimulou a vontade de realizar esta reflexão (que apenas se inicia) foi o fato de que, em praticamente todos os cursos oferecidos até agora, muitas das e dos participantes acabam mostrando em suas falas indícios da constituição de uma espécie de "lógica" musical, que podemos chamar por enquanto de "espontânea", que permite, em certos casos, a percepção e a compreensão de minúcias musicais bastante complexas com certa coerência de pensamento.

O que chama a atenção é o fato de que muitas dessas falas coerentes e aprofundadas sobre os eventos musicais mostrados nas aulas provêm de pessoas sem conhecimento formal musical, sem ter tido anteriormente nenhum contato (ou algum pouco contato quando criança, mas já de alguma forma esquecido) com qualquer método de ensino e aprendizagem musical mais sistematizado.

Ainda que depoimentos tais como "ouço música todos os dias o dia todo", ou "não vivo sem música", possam evidenciar um vínculo forte e predominantemente afetivo com um território musical qualquer (ou vários), essa vivência não chega a garantir, e a nosso ver nem mesmo sustentar, a construção do que podemos chamar provisoriamente de uma "racionalidade" aprofundada com relação aos mundos musicais pelos quais a pessoa trafega com mais familiaridade.

Como a opção "inatista" está fora de nosso plano teórico, já que nos apoiamos em autores de corrente epistemológica sociocultural, materialista e dialética, um mergulho mais intenso nesse fenômeno do conhecimento musical se fez premente e nele nos envolveremos todos, as leitoras, os leitores e nós a partir de agora.

3. A propósito das *disposições*

A proposta do estudo mais aprofundado das *disposições* (estar disposto a), elaborada pelo sociólogo da educação francês Bernard Lahire, se desdobra a partir da noção de *habitus* do também sociólogo Pierre Bourdieu. Para Bourdieu, numa forma bem resumida, *habitus* é a sociedade internalizada numa pessoa. Nas suas próprias palavras:

> Os condicionamentos associados a uma classe particular de condições de existência produzem *habitus,* sistemas de *disposições* duráveis e transponíveis, estruturas estruturadas predispostas a funcionar como estruturas estruturantes, ou seja, como princípios geradores e organizadores de práticas e de representações que podem ser objetivamente adaptadas ao seu objetivo sem supor a intenção consciente de fins e

> o domínio expresso das operações necessárias para alcançá-los, objetivamente "reguladas" e "regulantes" sem em nada ser o produto da obediência a algumas regras e, sendo tudo isso, coletivamente orquestradas sem ser o produto da ação organizadora de um maestro (BOURDIEU, 2009, p. 87; grifos do autor).

Para Lahire, entretanto, a ideia de uma teoria da ação social (proposta por Bourdieu e constituída pela noção, dentre outras, de *habitus* e de campos de atividades sociais) necessitava uma minúcia ainda maior, visto a pluralidade de comportamentos, concepções e ações de uma única pessoa constatadas empiricamente na vida cotidiana. Daí o projeto de pesquisa "Retratos sociológicos: disposições e variações individuais" que "visava essencialmente a estudar a *variação intra-individual* dos comportamentos, atitudes, gostos, etc., segundo os contextos sociais" (LAHIRE, 2004, p. 26; grifos do autor). Para Lahire o patrimônio de disposições organizados em um *habitus* específico se originou da atuação da pessoa em vários contextos distintos, ou (se preferirem a denominação de Bourdieu) em vários campos de atividades sociais diferentes. Portanto, o que mais interessa é observar a dinâmica das disposições que caracteriza a existência social atual.

E essa dinâmica específica coloca a questão da possibilidade da "transponibilidade" ou "transferência" de uma disposição adquirida num certo campo de atividade para outro campo de atividade. Lahire toca com muito cuidado nesse ponto que, a nosso ver, é o ponto-chave para a reflexão que propomos agora. Para Lahire:

> A busca da coerência [de comportamentos, opiniões, praticas diversas] deve ser acompanhada de uma preocupação com a delimitação das classes de contextos, áreas de pertinência e atualização da disposição reconstruída. [...] Portanto, a transferibilidade (de um esquema ou de uma disposição) é bastante relativa e a transferência ocorre melhor quando o contexto de mobilização está mais próximo, em seu conteúdo e estrutura, do contexto inicial da aquisição (LAHIRE, 2004, p. 28-29).

Em outras palavras, a sociologia das disposições não nega a possibilidade de uma disposição ou de um esquema de disposições seja transferido de uma atividade social qualquer para outra (como, por exemplo, a disposição para a organização racional do tempo, que pode ser adquirida em certos trabalhos profissionais e transferida para a organização das viagens de férias ou aos momentos de lazer). Contudo, essa transferência deve ser observada e comprovada empiricamente com investigação minuciosa, visto que as disposições também incluem como características a possibilidade de serem "adormecidas" ou "despertadas", a depender das exigências contextuais.

4. Chegando às nossas hipóteses

Mesmo tendo atropelado um pouco a fundamentação teórica, bem mais complexa do que o que foi exposto acima, o gatilho para a elaboração dessa reflexão, além das constatações empíricas nos cursos de apreciação, foi o contato com a sociologia das disposições. Com ela consideramos ser possível elaborar uma ação investigativa que proponha resultados úteis para o campo da educação musical, visto podermos verificar como se dão os processos de elaboração de conhecimentos musicais a partir do convívio social não especializado.

Ainda que sustentemos a indissociação dos vários sistemas de signos nas interações entre as pessoas (linguagem verbal, gestual, imagética, musical, corporal etc.), o que poderia ser uma fonte de explicação do fenômeno do conhecimento descrito acima (no item "O fenômeno constatado"), não consideramos esse viés suficiente para dar conta das várias "lógicas" musicais com as quais temos contato frequente. Embora levemos em conta os vários sistemas de signos em confluência num enunciado musical, o que mais chama a atenção é a leitura muito pessoal que essa confluência suscita em cada indivíduo. Pessoal, contudo coerente e aprofundada. Por isso a ênfase que daremos aos esquemas de disposições. Explicitamos melhor através de alguns exemplos.

Ocorreu, várias vezes, que algumas explanações nossas com relação, por exemplo, à identificação de eventos musicais específicos (tais como partes contrastantes, repetições, variações etc. das músicas apresentadas) viessem a resultar em comentários posteriores, por parte de algumas pessoas, muito perspicazes sobre os mesmos assuntos em outras músicas apresentadas. A percepção, por exemplo, de músicas que ofereciam apenas uma ideia, como o caso de várias peças de músicas tradicionais de povos originários ouvidas nas aulas, mesmo com a ocorrência de variações (a confusão entre uma repetição variada e a aparição de novos eventos é muito comum nos não musicistas, principalmente na música instrumental, como temos constatado), nos parece um indício de um discernimento mais apurado com relação às hierarquias musicais presentes em vários tipos de música.

Outro caso, relatado por nós em outro texto (NASSIF; SCHROEDER, 2016), foi o da participante que descreveu a peça de Rachmaninoff (a variação nº 18 da *Rapsódia sobre um tema da Paganini*, op. 43) como uma "metáfora da vida", que ela concluiu a partir dos movimentos de variação de intensidade e densidade sonora que aparecem nesta peça na forma

de uma curva imaginária que vai do nascimento (início com o tema no piano), o crescimento (a intensificação da entrada do *tutti* da orquestra), o envelhecimento (a seção intermediária mais instável e indefinida melodicamente) e a morte (o final *decrescente*). Em outras palavras, à sua maneira a participante descreveu com precisão a forma musical da peça.

São muitos os fenômenos que presenciamos nos cursos, e a falta de registro dificulta a exposição desses exemplos por enquanto. Contudo, nos parece que são várias as "falsas antinomias"[4] que podem ser superadas a partir dessa fundamentação e dessa abordagem, tais como: verbal *versus* musical; racional *versus* emocional; escrito *versus* oral (auditivo no nosso caso); erudito *versus* popular (no sentido de complexo e simples, profundo e raso, raro e banal, oculto e evidente etc.); sonoro *versus* visual; mental *versus* corporal etc. Isto porque o que pudemos averiguar foi uma relação dialética e principalmente dialógica (nos termos de Bakhtin e seu Círculo[5]) que se estabelece entre os vários sistemas de significação (linguagens verbal, musical, corporal, visual etc.), as músicas apresentadas, nós professores e as várias pessoas presentes.

O que nos impele a investigar melhor esse fenômeno, portanto, é uma imbricação complexa e dinâmica de condicionantes que resultam em formas de conhecimento musical nos campos de atividades eminentemente não musicais. Primeiro: a trama de sistemas de signos que formam as referências a partir das quais interpretamos as músicas e que permite, de certo modo, a elaboração de lógicas de sentido adaptadas aos eventos musicais. Segundo: o funcionamento de certas *disposições* pessoais que, mesmo sendo adquiridas fora do campo musical, acabam por se mostrar de alguma forma úteis à compreensão ou, digamos, à atribuição de sentidos aos eventos musicais. Terceiro: o fato de que essa concepção do funcionamento do mundo musical em diálogo com outros mundos simbólicos altera radicalmente as formas de organizar as ações educacionais no âmbito da educação musical.

5. Alguns obstáculos

Porém, nem tudo são flores! A partir dessas teorias explicativas também nos damos conta de que o fato de nossos cursos serem organizados a partir da demanda do público presente – numa relação evidentemente dialógica com as nossas próprias concepções de música e de educação musical – impõe certas restrições e limites para o estabelecimento de concepções comuns musicais. Explicando melhor. Grande parte dos cursos e palestras é

realizada em ambiente acadêmico, portanto, grande parte das pessoas participantes trafega por esse ambiente que, por sua vez, possui e desenvolve disposições específicas para o trato digamos "universitário" do conhecimento.

Sem poder aprofundar muito a questão neste momento, é possível supor que esse público já possua algumas disposições adquiridas no trabalho universitário (embora estejamos aqui generalizando bastante), tais como a tendência à distinção e classificação de eventos em categorias; algum modo de racionalização sobre as características desses eventos (no sentido da objetivação); certo grau de familiaridade com o pensamento abstrato em geral; certo grau de familiaridade com certas formas de dizer (gêneros de discurso); certa familiaridade com as práticas que exigem maior concentração da atenção etc. Todas essas habilidades adquiridas, que não deixam de ser *disposições*, certamente devem favorecer uma velocidade maior de apropriação dos novos conhecimentos oferecidos por parte das "universitárias" e "universitários" presentes no curso do que para aquelas pessoas que trafegam fora do campo universitário e acadêmico.

A partir dessa reflexão nós podemos inferir que o relativo sucesso dos encontros – não indicado apenas pelos elogios no final dos cursos mas também pelo visível desenvolvimento dos participantes no que diz respeito ao uso posterior das noções musicais apresentadas nos cursos – não deixa de ser uma versão daquilo que Bourdieu se refere como "prega-se apenas aos convertidos" (1998, p. 105). Num estudo sobre os museus da Europa Bourdieu explicita melhor esse fenômeno:

> Assim, pelo fato de que a compra de um guia ou de um catálogo pressupõe uma verdadeira atitude em relação à obra de arte, atitude constituída pela educação, a utilização dessas espécies de manuais que fornecem um programa de percepção armada restringem-se, quase exclusivamente, aos visitantes mais cultos, de modo que *sua função se limita a iniciar quem já é iniciado* (BOURDIEU; DARBEL, 2003, p. 101; grifos nossos).

De certo modo, ainda que nossa ação educacional, com as audições comentadas, tenha sido corretamente elaborada em relação ao nosso público[6], estabelecendo uma situação dialógica real com as pessoas participantes, enfatizamos que as condições específicas nas quais oferecemos a troca de conhecimentos musicais são fundamentais para um diagnóstico mais certeiro dos resultados dos cursos. Em outras palavras, cada novo público necessitaria de nova estratégica educacional dos cursos. Tomamos muito cuidado para não confundir o *princípio ativo* das nossas aulas (os objetivos educacionais pretendidos) com prováveis

efeitos colaterais que elas venham eventualmente proporcionar, sob pena de achar que estamos fazendo uma coisa e estarmos fazendo outra[7]. A avaliação dos êxitos dos nossos cursos exige, a partir dessa fundamentação teórica, um olhar muito mais minucioso, pois talvez os progressos manifestados por alguns participantes não sejam totalmente o resultado direto dos processos de ensino e aprendizagem adotados, mas talvez também de estímulos "indiretos" para o processo pessoal de transferência de certas disposições já incorporadas em outros locais (como nos diversos campos acadêmicos nos quais as pessoas viveram e trabalharam) para a apreciação das músicas[8].

Estas são, enfim, algumas constatações que sustentam a dúvida exposta no título do texto. Em todo caso, a tendência atual é respondermos que *não*. Contudo, a essa altura, podemos reformular melhor a questão e apontá-la para uma investigação mais intensa e aprofundada sobre o assunto, que seria algo como: *será que as disposições preferenciais que favorecem a compreensão e percepção (ou mesmo a ação) musical são adquiridas apenas no campo musical?*

6. Referências bibliográficas

BAKHTIN, M. *Os gêneros do discurso.* São Paulo: Editora 34, 2016.

BOURDIEU, P. *O senso prático.* Petrópolis: Vozes, 2009.

BOURDIEU, P. *Economia das trocas linguísticas*: o que falar quer dizer. 2. Ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998.

BOURDIEU, P. *Coisas ditas.* São Paulo: Brasiliense, 2004.

BOURDIEU, P.; DARBEL, A. *O amor pela arte*: os museus de arte na Europa e seu público. São Paulo: Zouk, 2003.

LAHIRE, B. *Retratos sociológicos*: disposições e variações individuais. Porto Alegre: Artmed, 2004.

NASSI, S. C.; SCHROEDER, J. L. A escuta musical: um processo dialógico. *Revista Científica do Claretiano,* Batatais, v. 6, n. 2, p. 143-161, jul./dez. 2016.

PENNA, M. *Música(s) e seu ensino.* Porto Alegre: Sulina, 2008.

TAGG, P. Análise musical para "não-musos": a percepção popular como base para a compreensão de estruturas e significados musicais. *Per Musi,* Belo Horizonte, n. 23, p. 7-18, 2011.

VOLÓCHINOV, V. *Marxismo e filosofia da linguagem*: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem. São Paulo: Editora 34, 2017.

Notas

[1] O termo foi apropriado, com modificações, do musicólogo inglês Phillip Tagg (2011). Ele utiliza o termo "não-musos" (uma tradução em português de *non-musos*), que achamos melhor alterar para *não musicistas*, mais adequado à nossa língua mas que se refere do mesmo modo às pessoas que se enquadram na categoria que ele propõe: "[o termo 'muso' – no nosso caso 'musicista'] é, simplesmente, um termo curto e conveniente para denotar alguém com treinamento formal em música, quanto alguém que faz música profissional ou semi-profissionalmente, quanto aquele que se considera musicólogo, ao invés de sociólogo ou acadêmico de estudos culturais. 'Não-musos', então, são todos aqueles que não se encaixam nas características descritas acima" (TAGG, 2011, p. 17, nota de fim de página n. 2).

[2] Para o Círculo de Bakhtin, a dimensão *discursiva* pode ser tomada como a totalidade dos "campo[s] de utilização da língua" (BAKHTIN, 2016, p. 12), ou seja, uma área de comunicação mais ampla que agrupa "tipos mais ou menos estáveis de enunciados" (ibidem). Ao definir a unidade de sentido da língua, o enunciado, Volóchinov explicita: "Ele é apenas um elo na cadeia ininterrupta de discursos verbais" (VOLÓCHINOV, 2017, p. 184).

[3] Apenas como curiosidade, uma das participantes afirmou que não servia nem para "tocar sino em porta de velório". Um outro explicou que só arriscava cantar "no chuveiro". Outra expressão recorrente é, quando perguntada se toca "alguma coisa" a pessoa responder que toca "campainha" ou "só toco galinhas".

[4] Expressão emprestada de Pierre Bourdieu (2004, p. 41; 2004, p. 53 e ss.).

[5] Bakhtin, 2016; Volóchinov, 2017.

[6] Maura Penna sugere esse tipo de procedimento educacional para os professores de música quando menciona a "avaliação diagnóstica multicultural", atitude que permite "efetivar esse diálogo e troca de experiências" em uma convivência educacional que leva em conta a pluralidade de estratos culturais (e de conhecimento) presentes atualmente nas instituições de ensino (PENNA, 2008, p. 92).

[7] Já ocorreu de termos reforçado, para uma participante do curso por exemplo, a ideia do "gênio musical" criador nascido com "dom" divino para a música, fala ouvida por nós no final de um dos cursos; ideia que combatemos enfaticamente e contra a qual acreditávamos ter oferecido argumentos evidentes e convincentes.

[8] Bourdieu e Darbel comentam sobre a possibilidade de disposições "eruditas" adquiridas no contato prolongado com as artes legítimas serem transferíveis para outras manifestações em vias de legitimação: "Podemos ver outra prova da transferibilidade das aprendizagens escolares no fato de que [...] um elevado grau de competência em domínios da cultura estrangeiros ao ensino, tais como o jazz ou o cinema, tem fortes possibilidade de ser associado a um elevado grau de competência nos domínios diretamente ensinados e consagrados pela Escola, tais como o teatro, e, por conseguinte, encontrar-se entre os estudantes colocados nas mais elevadas posições da hierarquia escolar, portanto, mais aptos a aplicar ao cinema uma atitude erudita e a memorizar saberes, tais como os nomes dos diretores dos filmes" (BOURDIEU; DARBEL, 2003, p. 103).

O lugar e a música na formação e atuação musical de mulheres percussionistas

Katiusca Lamara dos Santos Barbosa
Universidade Federal da Paraíba
katiusca.lamara@gmail.com

Resumo: O presente trabalho é um relato de experiência sobre o ensino de percussão através de oficinas para mulheres na cidade de João Pessoa, refletindo sobre os desafios, limites e perspectivas que esse tipo de proposta pedagógica trouxe para a realidade local, fundamentada na teoria da interação social, como importante no processo de aprendizagem a partir da concepção de mediação de Vygotsky, e do musicar local na perspectiva de como a realidade de um lugar pode ser transformada.

Palavras-chave: Oficinas de percussão para mulheres. Ensino em grupo. Musicar local. Mediação.

The place and the song in the formation and musical performance of women percussionists
Abstract: The present work is an experience report on percussion teaching through workshops for women in the city of João Pessoa-PB, reflecting on the challenges, limits and perspectives that this type of pedagogical proposal has brought to a local reality, based on the theory of interaction social the process of learning the mediation of Vygotsky and the place of learning in the perspective of a reality can be transformed.

Keywords: Percussion workshops for women. Group teaching. Local musicking. Mediation.

1. Introdução

O musicar local é o ponto de partida para esse trabalho. O lugar e a música constituem as duas categorias importantes da atuação e formação das pessoas envolvidas com a vivência em música. De acordo com o projeto "Musicar Local" (2016, p. 1), ao atrelarmos "o musical ao local, conseguimos investigar como o musicar constrói a localidade e como é construído por ela", a referida autora traz a definição de Small como referência do musicar, "como um processo de engajamento interativo ligado à produção e vivência da música" (PROJETO MUSICAR LOCAL, 2016, p. 1). Neste sentido, esse trabalho traz um relato de experiência da relação vivenciada no fazer coletivo da percussão popular com mulheres em João Pessoa-PB.

Foi nesta cidade, que tive a oportunidade de me dedicar profissionalmente à arte musical, e nessa minha construção, pude acompanhar como a percussão popular ganhou uma maior representatividade feminina, a partir do surgimento de novos grupos e o aumento do

interesse das pessoas em aprender a tocar um instrumento de percussão. E é essa vivência dentro desse universo que relato no presente texto.

2. A musicista e a construção do fazer musical

Aos dez anos de idade, no grupo de capoeira do qual participei, tive a oportunidade de tocar o pandeiro. Aquela primeira experiência me marcou, e hoje tenho trinta anos de idade, tornei-me musicista, música, professora e pesquisadora. Nos primeiros contatos com o pandeiro percebi que eu tinha "jeito" para tocar aquele instrumento, não só ele como todos os que faziam parte da instrumentação da capoeira como berimbau, atabaque, agogô, reco-reco. Assistia aos mais experientes do grupo tocar e quando me davam a oportunidade, eu entrava na bateria e ficava lá até o cansaço físico não me deixar continuar.

Morava no interior do estado, e quando chegou o período de prestar o vestibular para a universidade, fui para a capital. Em 2004, ingressei no curso de Ciências Econômicas. Nesse curso conheci muitas pessoas, e entre elas uma amiga em especial, que me apresentou um grupo chamado Círculo dos Tambores, um projeto iniciado em 2005, a proposta do projeto era "agregar pessoas tocando instrumentos de percussão visando fazer música em grupo, tendo o ritmo como elemento essencial e mobilizador da dinâmica" (SUZUKI, 2008, p. 10). Ao assistir à apresentação do Círculo fiquei impressionada, e decidi aprender a tocar percussão.

O grupo ensaiava toda segunda-feira à noite na universidade, e era aberto para quem quisesse participar. Os instrumentos eram alfaias, congas, agbês, agogôs, caixas, ganzás, dentre outros. No projeto havia uns trinta participantes, em sua maioria músicos profissionais conhecidos do cenário musical local da época, membros da comunidade, e estudantes de vários cursos. O repertório era composto por ritmos da cultura popular como ciranda, coco, maracatu, samba-reggae, e muitos desses ritmos eu não conhecia.

Em 2006, iniciei meus estudos de percussão no curso de extensão da Universidade Federal da Paraíba e o professor me incentivou a tocar bateria. De fato, não coloquei muita fé, mas ao experimentar o instrumento foi "amor à primeira vista". Minha preocupação passou a ser conseguir comprar o instrumento, e a oportunidade apareceu. Um colega do Círculo dos Tambores perguntou se eu aceitaria dar aula de percussão para crianças em um projeto social, e aceitei o desafio.

As coisas mudaram sua configuração quando passei do *status* de aprendiz ao de professora. Na época eu não tinha qualquer tipo de preparo didático, fiz as aulas baseadas na metodologia que aprendi no projeto do Círculo de Tambores. Então, colocava as crianças em formato circular, entregava um instrumento a cada uma e apresentava o ritmo que seria executado em conjunto, e foi assim durante um ano.

No ano de 2007, decidi encarar a percussão e a música como profissão, e entrei para escola de música Antenor Navarro, iniciei os estudos de teoria musical e percussão sinfônica, com o intuito de me preparar para o vestibular de música. Em 2008 entrei para o bacharelado em música.

Naquele período já conhecia muitos músicos da cidade e tocava em alguns projetos autorais, bandas, e iniciava a minha vivência no mundo musical acadêmico e orquestral. Esse duplo contato com a música de tradição ocidental e a música da cultura popular, regional e urbana contribuíram para minha pluralidade e diversidade sonora, permitindo-me conviver, nos mais diversificados meios musicais. Foi nesse contexto que também me deparei com a quase inexistência das mulheres ocupando os espaços percussivos aqui em João Pessoa; poucas referências eu tinha, entre elas, a professora de percussão da escola estadual de música, Wênia Xavier.

A percussão popular tem uma tradição masculina muito forte, em que o papel da mulher está ligado aos aspectos performáticos da dança e dos rituais. Aos homens cabia o papel de performance musical (instrumental). Uma questão histórica, e que atualmente passa por um processo de desconstrução, e assim segui na minha formação.

Na mesma época surgiu a ideia de criar um grupo de percussão só de mulheres, uma proposta idealizada por três percussionistas, Wênia Xavier, Priscilla Fernandes e eu. Nosso objetivo era incentivar as mulheres sobre a prática de instrumentos de percussão, surgindo, então, o primeiro grupo de batuque feminino da cidade. Criado em 2011, a nossa primeira ação foi recrutar pessoas que já tivessem alguma ligação com a música a aprender percussão e dessa forma compor o projeto. A proposta vingou e já no primeiro ano, tínhamos um grupo de mais ou menos quinze mulheres, e começaram a surgir convites para apresentação musical em vários blocos do carnaval (TANAKA; BARBOSA; OLIVEIRA, 2016).

3. O ensino de percussão para mulheres em João Pessoa: desafios, limites e perspectiva

Após uma vivência pessoal em oficinas de percussão no Rio de Janeiro, trouxe para o grupo a ideia de realizar oficinas aqui em João Pessoa, e a culminância do projeto seria a criação do nosso próprio bloco de carnaval, com as alunas saindo em cortejo pelas ruas do centro histórico da cidade, homenageando uma mulher de referência no cenário cultural e/ ou social local.

O próximo passo era organizar o local e o horário. Cabe ressaltar que optamos realizar as oficinas gratuitamente, com intuito de absorver o maior número de mulheres. Inicialmente a proposta pedagógica e didática não foi planejada com antecedência, foi feita a partir da nossa experiência e vivência com o repertório e instrumentação escolhida. Porém, quando percebemos a aceitação do projeto, e aumento do número de pessoas que não possuíam contato com a prática musical e com a percussão, essas questões se tornaram essenciais.

Diante desses desafios, foi necessário um planejamento didático que conseguisse absorver as demandas das alunas para tornar a aprendizagem significativa. Para isso realizamos reuniões, conversamos com educadores musicais e elaboramos metodologias que enfatizavam o aprender coletivo, a compreensão histórica e social do repertório escolhido e as habilidades técnicas necessárias para a prática musical de instrumento de percussão.

Neste sentido, a cada oficina era realizada uma breve contextualização histórica do ritmo que seria estudado, em seguida uma apreciação musical. Depois, separávamos as alunas por naipes de instrumentos, para o trabalho de desenvolvimento técnico, finalizada essa etapa, reuníamos todas em um grande círculo e executávamos coletivamente o que fora aprendido. Esse trabalho é realizado durante três meses, no período que antecede o carnaval, aos domingos à tarde, e atualmente está em seu quinto ano.

A repercussão do trabalho das oficinas com mulheres despertou um movimento interessante na cidade, percebi um interesse maior em conhecer e praticar percussão, através do aumento na demanda de alunas procurando ter aulas particulares, saber de oficinas, além da crescente criação de grupos de mulheres em nossa cidade. Elas também passaram a ocupar mais espaços dentro dos projetos já existentes.

Esse aumento no interesse das alunas em aprender mais sobre a percussão corroborou de forma muito significativa na minha experiência como educadora musical.

Concomitante ao projeto, também dei início às oficinas de pandeiro, fundamentadas a partir da minha prática instrumental, minhas pesquisas do mestrado, e a vivência com o ensino em grupo adquirida com as mulheres no projeto do bloco de percussão. O resultado foi o projeto "Quanto vale a oficina?", uma forma de democratizar o ensino do pandeiro, tornando as aulas abertas para as pessoas aprenderem as técnicas iniciais do instrumento.

4. As oficinas de percussão

A ideia de desenvolver aulas de música coletivamente é um desafio que traz uma grande satisfação pessoal e profissional. Hoje coordeno uma oficina permanente de percussão chamada Tambores da Lua, gosto de chamar de laboratório de criação, execução e expressão em percussão e cultura popular, isso porque aplico com os meus alunos (homens e mulheres) as minhas experiências da licenciatura em educação musical, as minhas vivências com as oficinas e aulas que já ministrei e de que participei, e as especificidades e bagagem que aparecem no cotidiano do grupo. Afinal estamos sempre em um aprendizado constante.

O recurso das oficinas é um lócus importante, que proporciona à comunidade a oportunidade de vivenciar e conhecer novos saberes, de forma prática e menos burocrática, possui caráter coletivo, tem suas vantagens e desvantagens, pois algumas pessoas têm dificuldades motoras complexas; os tempos de aprendizagem são diferentes, porém o tocar em conjunto leva o indivíduo a aproximar – se da música e o leva a "expressar-se criativamente através de elementos sonoros" (PENNA, 1990, p. 37), e é neste sentido que passei a me dedicar a esse tipo de ensino musical. Portanto, acredito ser uma ferramenta interessante para quem deseja atuar na Educação Musical, pois a maioria dos contextos em que o profissional atualmente está inserido tem essa característica de ensino coletivo.

A interação social, na relação sujeito e ação por meio da música, são entendidas aqui na perspectiva de construção de um diálogo entre a linguagem musical e o fenômeno pedagógico, e para isso usamos as proposições teóricas de Vygotsky (2009), através de seu conceito de mediação, E neste sentido o processo de aprendizagem acontece a partir da relação do sujeito com um elemento intermediário.

De acordo com Vygotsky,

> cada capacidade pode ser desenvolvida independentemente, mediante um exercício adequado. A tarefa do docente consiste em desenvolver não uma única capacidade de pensar, mas muitas capacidades particulares de pensar em campos diferentes; não em reforçar a nossa capacidade geral de prestar atenção, mas em desenvolver

> diferentes faculdades de concentrar a atenção sobre diferentes matérias (VYGOTSKY; LURIA; LEONTIEV, 1994, p. 108).

Nas oficinas, como facilitadora, devemos incentivar o tocar junto e observar as pessoas com dificuldades, corrigindo-as, executando pacientemente os passos necessários para se aprender determinado ritmo. Uma técnica que utilizamos com frequência é colocar o aluno mais experiente para auxiliar o aluno iniciante, pois essa interação ajuda ambos a despertarem o sentimento interacionista, tendo na troca de experiências uma aprendizagem mais significativa.

De acordo com Paulo Freire no seu livro *Pedagogia da autonomia* (1996), quem ensina aprende a ensinar e quem aprende ensina ao aprender, e neste sentido, busquei desenvolver as minhas habilidades pedagógicas, o ensinar exige perceber e assim aprender com quem você está ensinando, e nessa troca ambos podem criam um potencial de crescimento e construção. Foi através das necessidades dos meus alunos que procurei as ferramentas para ajudá-los. Nesse processo aprendi bastante enquanto música, professora e ser humano.

Ao me deparar com a demanda das pessoas, principalmente das mulheres em aprender, de se apropriar desse universo do ritmo, da prática percussiva, tive que buscar ferramentas para lidar com essa realidade. Foi difícil encontrar pessoas, livros e materiais que contemplassem metodologias para o ensino coletivo de percussão, e mais ainda quando buscava materiais direcionados a uma performance da mulher. E foi na prática com as oficinandas (participantes das oficinas), e das suas dificuldade e necessidades, que fui desenvolvendo as habilidades didáticas e elementos pedagógicos necessários para conduzir o processo de ensino-aprendizagem da percussão popular com mulheres.

Nessas oficinas os instrumentos de percussão eram quatro: a alfaia, a caixa, o agbê e o agogô. Iniciávamos a aula com um alongamento coletivo, e dividíamos as oficinandas por naipes de instrumento. Eu era a oficineira responsável pela caixa, instrumento que exige dedicação para aprender, e ao mesmo tempo, por ser uma das pessoas que estava à frente do projeto e que já possuía uma experiência maior com o universo percussivo, tinha como função, uma “espécie” de coordenação pedagógica, e para isso eu estava sempre a buscar formas de tornar o ensino e a aprendizagem da percussão mais acessível para que todas pudessem tirar o máximo de proveito daquela experiência.

O primeiro desafio era ensinar para pessoas que em sua maioria nunca haviam sequer frequentado uma aula de música, também, tinha o fator geracional (diferentes idades) e o fato do desconhecimento ou pouco conhecimento sobre os ritmos que seriam trabalhados. Diante dos obstáculos, dificuldades de aprendizagem por parte das alunas, eu buscava formas de enfrentar os desafios propostos. Busquei ajuda de pessoas com experiência no campo da educação e educação musical. Esses diálogos foram fundamentais para a compreensão de metodologias, perspectivas didáticas e de um planejamento pedagógico mais consistente, o que proporcionou àquelas alunas uma formação mais adequada às suas necessidades.

Essas oficinas inicialmente tinham de oito a dez encontros, à medida que o número de participantes cresceu, as dificuldades pedagógicas também cresceram, e sentimos a necessidade de acrescentar mais oficinas, atualmente elas duram entre três a quatro meses, acontecem uma vez por ano no período que antecede o Carnaval, e a culminância do projeto é o cortejo com todas as participantes no dia do bloco, no período das prévias carnavalescas da cidade.

Atualmente, não participo do projeto, porém é notório o efeito que ele causou na realidade local atual, a partir da criação de novos grupos e do aumento do número de participantes nos grupos existentes. Foi uma semente plantada que está gerando muitos frutos. Através das oficinas, pude experimentar a docência e hoje aplico em minhas aulas a metodologia que desenvolvi junto ao projeto.

5. Referências bibliográficas

FREIRE, P. *Pedagogia da autonomia*: saberes necessários à prática educativa. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

PENNA, M. *Reavaliações e buscas em musicalização*. São Paulo: Loyola, 1990.

PROJETO MUSICAR LOCAL. Coordenação de Suzel Reily. Projeto de pesquisa. Unicamp, SP. 2016. Disponível em: <http://antropologia.fflch.usp.br/sites/antropologia.fflch.usp.br/files/upload/paginas/O%20MUSICAR%20LOCAL%20projeto.pdf>. Acesso: 30/1/2019.

SUZUKI, P. R. Roda de tambores na musicoterapia como técnica em potencial. Trabalho de conclusão de programa de pós-graduação em Musicoterapia. São Paulo: UniFMU, Centro Universitário FMU, 2008.

TANAKA, H; BARBOSA, K. S.; OLIVEIRA, L. I. P. C. Música, corpo, gênero, educação e saúde (MUCGES): experiência de ensino e de aprendizagem em uma comunidade feminina batuqueira. In: MOLINARI, P. (Org.). *Música, educação e cultura*: tecituras e tessituras no nordeste brasileiro. Campo Limpo Paulista: FACCAMP, 2016.

VYGOTSKY, L. S. *Imaginação e criação na infância*: ensaio psicológico (Livro para professores). São Paulo: Ática, 2009.

VYGOTSKY, L. S.; LURIA, A. R.; LEONTIEV, A. N. *Linguagem, desenvolvimento e aprendizagem*. 5. ed. São Paulo: Ícone, 1994.

Convergências entre etnomusicologia e educação musical na compreensão dos processos de ensino-aprendizagem e transmissão no choro

Luciana Fernandes Rosa, Universidade de São Paulo
e-mail: lfrosa1@gmail.com

Resumo: Este trabalho reflete sobre a importância da articulação entre a etnomusicologia e educação musical no estudo dos processos de ensino-aprendizagem no choro, observando em particular como ocorre esta dinâmica nas rodas de choro. O aporte teórico vem de autores como John Blacking (2007), Bruno Nettl (1992), Patricia Campbell (2003), Luiz Queiroz (2010), Carlos Sandroni (2000) e Anthony Seeger (2008). Conclui-se que o diálogo é pertinente e necessário e aponta desdobramentos para outros gêneros musicais.

Palavras-chave: Choro. Etnomusicologia. Educação musical. Música brasileira. Processos de ensino-aprendizagem.

Convergences between Ethnomusicology and Music Education in the Understanding of the Teaching-learning and Transmission Processes in Choro

Abstract: This work reflects about the importance on the articulation between ethnomusicology and musical education, in the study of teaching-learning processes in the Choro, with special attention to its dynamics in the Circles of Choro[1]. The theoretical framework comes from authors such as John Blacking (2007), Bruno Nettl (1992), Patricia Campbell (2003), Luis Queiroz (2010), Carlos Sandroni (2000) and Anthony Seeger (2008). We conclude that dialogue is pertinent and necessary and points out developments for other musical genres.

Keywords: Choro. Ethnomusicology. Musical Education. Brazilian Music. Teaching-learning Processes.

1. Introdução

O presente trabalho faz parte de pesquisa de doutorado em andamento cujo objetivo é investigar as relações entre escrita e oralidade nos processos de ensino-aprendizagem e transmissão no choro, utilizando como estudo de caso os festivais de choro promovidos pela Escola Portátil de Música, sediada no Rio de Janeiro. O projeto de pesquisa está inserido na subárea de Educação Musical do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade de São Paulo.

Não obstante a metodologia do projeto previsse, desde o início, a realização de uma etnografia das práticas do choro nos festivais, com entrevistas com participantes e observação de fazeres musicais, o referencial teórico constituía-se, em sua maioria, de autores conhecidos na educação musical. Meu contato com o aporte teórico da etnomusicologia era bastante incipiente naquele momento. Ao cursar a disciplina de

Antropologia e Música no departamento de antropologia da Universidade, ministrado pela professora Rose Hikiji, antropóloga com um sólido conhecimento musical, pude desenvolver um referencial teórico mais abrangente e percebi como seria fundamental a inclusão de ideias e metodologias pertencentes ao campo da etnomusicologia no meu estudo. Ao iniciar a pesquisa de campo, ficou clara a importância dos elementos extra-musicais na compreensão dos processos de transmissão e ensino-aprendizagem no choro.

O choro teve como característica marcante a sua transmissão pela oralidade, desde seu surgimento em meados do século XIX até meados do século XX, sem no entanto, prescindir do registro escrito, sobretudo na transcrição de melodias, segundo Pedro Aragão (2013) demonstra. Neste trabalho, analisaremos como a etnomusicologia se une a conceitos da educação musical no entendimento dos processos de ensino-aprendizagem no choro no Brasil, sobretudo na situação da roda de choro, em perspectiva histórica, desde suas origens até a década de 1970. Para isso, os pressupostos de autores como John Blacking (2007), Patricia Campbell (2003), Luiz Queiroz (2010), Bruno Nettl (1997), Carlos Sandroni (2000) e Anthony Seeger (2008) corroboram a análise aqui apresentada.

2. A roda de choro como ambiente fundamental de aprendizado

Tradicionalmente, desde seu surgimento e até a atualidade, o ambiente principal pelo qual o choro se consagrou foram as rodas de choro - reuniões informais, em casas ou bares, onde músicos se reúnem para tocar choros, sem uma ordem pré-definida de músicas ou executantes. Nas rodas, normalmente participam músicos de todos os níveis de conhecimento e idades. É neste ambiente que aprendizes do gênero têm contato com seus mestres e outros músicos mais experientes e onde ocorre a troca de repertório entre músicos formados. A roda de choro sempre foi citada por chorões[2] como a principal fonte de aprendizado do gênero, baseado sobretudo no fazer musical em coletividade. Embora o estudo individual seja necessário para o domínio das ferramentas técnicas e motoras que o aprendizado requer, é participando da roda que o aprendiz irá internalizar como a dinâmica do choro se realiza em seu ambiente primordial. Observando a comunicação entre os participantes, a condução das músicas, o desenvolvimento do repertório e as sessões de improviso, o aprendiz estabelecerá relacções com o que aprendeu na individualidade e ampliar seu conhecimento e repertório. Este processo se estabelece tanto com iniciantes como

com músicos experientes. Assim ocorreu com muitos chorões relatados por Pinto (2014), no século XIX, conforme encontrado na literatura sobre o choro, e no depoimento de próprios chorões, como os músicos de São Paulo entrevistados por Amaral Júnior (2013), os chorões de Brasília, em depoimento a Lara Filho et. al (2011), músicos do Rio de Janeiro, encontrados no trabalho de Yuri Bittar (2010) e de diversas proveniências, relatados por Livingston-Isenhour e Garcia (2005).

A roda de choro é um ambiente onde não apenas a música está presente. Nos primórdios do gênero em fins do século XIX e início do século XX, no Rio de Janeiro, os choros eram conhecidos como saraus, reuniões ou festas onde havia comida e bebida, muitas vezes se estendendo noite afora, conforme relata Alexandre Gonçalves Pinto, carteiro e músico amador, em seu livro sobre os chorões daquela época (PINTO, 2014). Músicos tocavam e cantavam e convidados dançavam, tradição que permaneceu durente as primeiras décadas do século XX.

Em relação ao aprendizado do choro naquele tempo, Pedro Aragão (2013) observa que este ocorria de maneiras variadas. Músicos solistas de instrumentos de sopros normalmente aprendiam no Instituto Nacional de Música, ou tinham formação em bandas de músicas, muito comuns à época. Os instrumentistas acompanhadores, violonistas e cavaquinhistas, em sua maioria aprendiam com colegas através da oralidade, embora existissem alguns clubes de bairros que promoviam o ensino desses intrumentos. O próprio Gonçalves Pinto nos informa como se aperfeiçoou com um colega, o flautista Videira, conhecedor de harmonias e acompanhamentos. Assim exemplifica o autor:

> Daquele dia em diante, comecei a procurar Videira, não só em sua casa como em uma charutaria na rua do Ouvidor, onde ele trabalhava como cigarreiro. Andando sempre com ele principiei a tocar violão e cavaquinho, pois ele os conhecia regularmente, e tornando-me desta forma um violão e cavaquinho respeitado na roda dos tocadores batutas (...) tornando-me um bamba nos dois instrumentos de cordas de que fiz uso por muitos anos. (PINTO, 2014, p. 27-28)

Aragão (2013) observa o caráter de relação mestre-aprendiz no aprendizado de Gonçalves Pinto e de outros músicos da época, em seu estudo sobre o livro de Gonçalves Pinto, e complementa:

> Da mesma forma que Videira, outros instrumentistas também se tornarem verdadeiros "professores" informais de seus instrumentos, sendo o aprendizado feito quase sempre na prática da roda. Era o caso de Gedeão por exemplo, flautista que era um "sublime artista musical", cuja casa (…) era a "reunião dos chorões, sendo portanto uma grande escola de musicistas, onde o autor deste livro ia beber

> naquela fonte sua aprendizagem de violão e cavaquinho" (ARAGÃO, 2013, p.173-174).

Esta característica de processos de aprendizagem que ocorrem na prática das rodas permanece presente até os dias de hoje e incorporou-se às sistematizações que o ensino do choro sofreu a partir da década de 1960, como nas aulas de Jayme Florence, o Meira, violonista que formou uma geração importante de músicos, como Baden Powell e Mauricio Carrilho, e cuja maneira de ensino é analisada por Iuri Bittar (2010). Carrilho, violonista e um dos fundadores da Escola Portátil de Música, assim como outros violonistas que estudaram com Meira, relata em depoimentos que o professor dividia a aula em duas partes: Na primeira, utilizava métodos tradicionais de ensino de violão clássico, com exercícios técnicos, escalas, arpejos e repertório solista de violão. Na segunda parte da aula, que normalmente durava uma manhã inteira, os alunos faziam o treinamento prático comum em situações de performance em rodas de choro, que incluía a habilidade de descobrir os acordes de acompanhamento e os padrões rítmicos através da escuta, sem o recurso da leitura de partituras ou cifras. Além da parte técnica, comum à maneiras tradicionais de aprendizagem na música ocidental, Meira primava pelo treinamento auditivo de seus alunos em uma situação semelhante à roda de choro. Como Bittar (2010) aponta, Meira procurava combinar em suas aulas elementos que ele considerava relevantes na formação do aluno: O aprendizado técnico, a leitura musical e treino auditivo durante a situação da execução, como a roda de choro. Segundo o autor, "Meira trazia a roda de choro para dentro da sua aula de violão" (Idem, p.584).

Entender, portanto, os processos de ensino e aprendizagem no choro necessariamente passa pela compreensão da dinâmica da roda como ambiente principal de transmissão de conhecimento, e surgem questões relacionadas a esta dinâmica. Como exatamente ocorre a aprendizagem? Quais as ferramentas e processos são utilizados neste sistema? Qual o parâmetro empregado para avaliar o aprendizado em uma situação como essa? Maurício Carrilho nos dá pistas importantes sobre estas questões em sua formação com Meira, como se observa neste depoimento, relatado por Bittar (2010). Segundo Carrilho,

> …os livros eram fechados, as estantes guardadas e começava o treinamento mais importante que um músico pode ter na vida: tocar. Ouvir e tocar (...) e um atrás do outro os gêneros musicais das mais diversas regiões eram tocados: choro, polca, valsa, schottish, bolero, samba, tango argentino, fox-trot, ragtime, frevo, habanera,

> mazurca, (...) A sensação era de estar descendo a estrada do Corcovado numa estrada sem freio. Sobreviver era se manter na música sem parar, vencendo cada compasso desconhecido, memorizando os caminhos que seriam percorridos mais uma vez na repetição das partes, para acertar o que não tinha saído correto na primeira passada. Gradativamente o acompanhamento ia sendo composto: primeiro os acordes iam sendo encontrados, as modulações entendidas, depois os baixos obrigatórios, a condução das vozes, as levadas rítmicas apropriadas, e por fim, as brincadeiras, as substituições de acordes, as rearmonizações de improviso (...) e assim, de ouvido, aprendi o acompanhamento de centenas de músicas que eu desejasse tocar. (Depoimento de Maurício Carrilho a Myriam Taubkin, 2007, p. 121, 122).

A roda é um momento de performance, sem ensaio, na qual os recursos auditivos são exigidos em tempo real. A imitação e observação são fundamentais para a resolução dos problemas que vão surgindo. Estudar e observar os aspectos de aprendizagem que ocorrem com um estudante ou músico profissonal de choro requer compreender como acontece a dinâmica da roda e muitos elementos que estão além das questões puramente musicais ou de aprendizagem. É necessário observar como este aprendiz se relaciona com as pessoas, com os sons, seu estágio de aprendizagem no momento, suas experiências anteriores e sua capacidade de interagir na roda. Os recursos de corporeidade, as relações de dominação e subjugação, a "necessidade de sobreviver na música", como diz Carrilho, e a própria percepção de poder fazer parte daquele círculo musical ou não, de ser um músico em condições de tocar na roda, têm que ser observados e considerados. Baden Powell, que também foi aluno de Meira, expressa esta preocupação com seu desempenho na roda:

> ... ele fazia a mesa redonda, às vezes estavam o Jacob do Bandolim, o Dino do violão, e tudo (...) às vezes o Pixinguinha ia à casa do Meira também. E era assim, uma mesa redonda, quer dizer, não tinha aquele negócio, como tem hoje, de escrever cifra. Era assim: "dá um dó maior aí". E você tinha que sair acompanhando. Se errasse você não era bom. (Depoimento de Baden Powell retirado do programa Ensaio da TV Cultura, gravado em 1990).

Portanto, compreender todos estes processos extrínsecos ao fazer musical propriamente dito é fundamental para um entendimento profundo do aprendizado do choro.

3. A importância da Etnomusicologia na compreensão do aprender música

Anthony Seeger (2008) compreende a etnografia da música como um caminho necessário para a oservação dos processos musicais de um grupo social, e assim aponta:

> A performance musical possui aspectos fisiológicos, emocionais, estéticos e cosmogológicos. Tudo isso está envolvido no por que as pessoas fazem e apreciam certas tradições musicais. Uma etnografia da música deve estar preparada para tratar desses aspectos (Idem, p.256).

Dessa maneira, é imprescindível que se estude e observe a prática do choro na roda sob o viés da etnografia da música e da etnomusicologia. Sobre este assunto, Queiroz (2010) lembra uma frase conhecida de Bruno Nettl, quando afirma que "o modo pelo qual uma sociedade ensina sua música é um fator de grande importância para o entendimento daquela música" (NETTL, 1992, p.3 apud QUEIROZ, 2010, p.115).

Sobre a importância da roda como ambiente de aprendizagem, Sandroni (2000) também observa, através de depoimentos colhidos de diversos violonistas de choro:

> Os violonistas entrevistados foram unânimes em ressaltar a importância fundamental, em sua formação, da freqüentação assídua de rodas de samba e de choro - de um aprendizado, portanto, misturado com a prática: desses que somos logo tentados a classificar de assistemáticos ou informais (Idem, p. 7).

O autor complementa com uma afirmação que demonstra com clareza como a educação está intrinsecamente ligada à formação cultural, o que nos remete à relação da educação musical com a etnomusicologia:

> Não existe educação espontânea; ela não apenas transmite cultura, *a educação é ela mesma um artefato cultural* e *como tal, por definição, algo de elaborado, organizado*.Que sua organização seja difícil de ver não nos autoriza a considerá-la inexistente (grifo nosso, idem, p. 9).

E John Blacking (2007) ratifica esta ideia quando postula:

> A grande contribuição da etnomusicologia para o conhecimento musical é a expansão do saber acerca das possíveis conceitualizações das músicas e da *performance* musical (…) Elas revelam não apenas uma enorme variedade de musicalidades na sociedade humana do que geralmente acreditávamos existir, mas também novas e coerentes idéias sobre a organização do som que nem sempre podem ser acomodadas dentro dos parâmetros das análises musicais "científicas" (Idem, p. 206).

O aprendizado na situação da roda de choro ocorre de maneira muito semelhante àquele encontrado em manifestações musicais tradicionais, normalmente estudadas dentro do campo da Etnomusicologia. Assim como Sandroni, outros autores dedicaram trabalhos nos quais apontavam as contribuições dos campos de conhecimento da etnomusicologia e da educação musical em suas pesquisas. Campbell (2003) observa que a própria prática metodológica na etnomusicologia, seguindo os preceitos de Blacking (1971) sobre a observação participante - onde o pesquisador se insere no campo como aprendiz e vivencia a cultura do grupo que estuda - traz à tona as reflexões do pesquisador com questões inerentes aos processos de ensino-aprendizagem do seu objeto de estudo, assim como sua própria experiência e vivências musicais frente ao aprendizado de uma tradição musical diferente da sua (Campbell, 2003). A autora relaciona diversos trabalhos de outros autores onde essas intersecções são evidentes. Queiroz (2010) também compartilha do pensamentos de Campbell (2003) quanto à necessidade de uma perspectiva musicológica na observação dos processos de transmissão de uma cultura, sobretudo de tradição oral, como observou nas tradições do Cavalo Marinho, manifestação tradicional em João Pessoa, Paraíba, e o quão necessário era entender o contexto de realização e transmissão da prática, que passa por questões sociais, psicológicas e culturais.

4. Considerações Finais

Tradicionalmente o choro teve sua transmissão baseada na oralidade e no aprendizado escrito, ao longo da história, e caracteriza-se pela importância da prática nas rodas como ambiente fundamental para o aprendizado. Na roda de choro, consolidam-se aspectos do aprendizado ocorridos em aulas, sobretudo aqueles adquiridos através da escrita, e a estes conhecimentos somam-se outros que ocorrem fundalmente nas situações práticas de roda, como a resolução de problemas na hora da execução, a utilização de recursos como a imitação e observação e o treinamento auditivo. Para entender estas dinâmicas de aprendizagem, é necessária a compreensão do choro como fênomeno social, e como as relações de ensino-aprendizagem ocorrem neste ambiente. As ferramentas da etnomusicologia, como a pesquisa de campo com observação participante e análise dos aspectos da transmissão sob um viés mais amplo, que considera o ambiente e as relações sociais onde se inserem estas práticas, são essenciais para a compreensão dos aspectos

relacionados ao ensino-aprendizagem. O campo para discussões é vasto e este trabalho aponta caminhos para que se faça uma abordagem integrada da educação musical e da etnomusicologia no choro, que pode e deve ser extensível a outras formas de música urbana, como o tango, o flamenco, o jazz, e muitas outras mais. As pesquisas em educação musical têm muito a crescer com esta aproximação necessária entre estes dois campos de conhecimento.

Referências Bibliográficas

AMARAL JÚNIOR, José de Almeida. Chorando na Garoa: Memórias Musicais de São Paulo. São Paulo: Livronovo, 2013

ARAGÃO, Pedro. O baú do Animal: Alexandre Gonçalves Pinto e *O Choro*. Rio de Janeiro: Folha Seca, 2013

BLACKING, John. Música, cultura e experiência. In Cadernos de Campo, n. 16, p. 201-218, 2007. Disponível em: http://www.revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/view/50064. Acesso 25 jan 2019

BITTAR, Iuri. A roda é uma aula: Uma análise dos processos de ensino-aprendizagem do violão através da atividade didática do professor Jayme Florence (Meira). *Anais do 1º Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música* Rio de Janeiro, 2010. Disponível em: http://www4.unirio.br/simpom/textos/SIMPOM-Anais-2010-IuriLanaBittar.pdf Acesso 25 jan 2019

CAMPBELL, Patricia S. Ethnomusicology and Music Education: Crossroads for knowing music, education, and culture In;*Research Studies in Music Education* 2003 21-16p. Disponível em: http://rsm.sagepub.com/content/21/1/16. Acesso 25 jan 2019

CHEDIAK, Almir. SÉVE, M. et al. (Org.). Songbook de Choro, vol.1. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 2006

LARA FILHO, I. G.; SILVA, G. T. da; FREIRE, R. D. Análise do contexto da Roda de Choro com base no conceito de ordem musical de John Blacking. Per Musi, Belo Horizonte, n.23, 2011, p.148-161

LIVINGSTON-ISENHOUR, Tamara E.; GARCIA, Thomas G. C. Choro. A Social History of a Brazilian Popular Music. Indianapolis: Indiana University Press, 2005

NETTL, Bruno. Ethnomusicology and the teaching of world music. In: LEES, Heath. *Music education*: sharing musics of the world. Seul: ISME, 1992

PINTO, Alexandre. G. O Choro: Reminiscências dos Chorões antigos. Rio de Janeiro, Acari Records, 2014. 3ª edição revisada e comentada (1ª edição em fac-símile de 1936)

QUEIROZ, Luiz. R.S . Educação musical e etnomusicologia: caminhos, fronteiras e diálogos. Revista OPUS – ANPPOM, v. 16, n. 2, 2010

SANDRONI, Carlos. Uma roda de choro concentrada: reflexões sobre o ensino de músicas populares nas escolas. *Anais do IX Encontro Anual da Associação Brasileira de Educação Musical.* Belém: ABEM, p. 19-26, 2000. Disponível em: https://www.academia.edu/8288462/Uma_roda_de_choro_concentrada. Acesso 25 jan 2019

POWELL, Baden. Programa Ensaio. Disponível em <http:// www.youtube.com/watch?v=Jeo4ncKQ2DE> acesso 25 jan 2019

SEEGER, Anthony. Etnografia da Música. Tradução em Português de CIRINO, Giovanni. In. *Cadernos de Campo*. São Paulo, no 17. P 237-2760, 2008

TAUBKIN, Myriam. Violões do Brasil. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2007

Notas

[1]Choro Circle is a musical informal gathering, specialized in the gender choro, similar to the jam sessions in jazz, also known as Roda de choro, in Portuguese.
[2]Como são conhecidos os músicos de choro.

Concerto didático sobre os processos de ocupação do estado de Rondônia: a música como instrumento de convergência de saberes

Manoel Sampaio Schiavi
Instituto Federal de Rondônia
manoel.schiavi@ifro.edu.br

Resumo: O presente artigo tem por finalidade relatar as atividades realizadas no projeto de ensino "A música como instrumento de convergência de saberes" e seu consequente projeto de extensão "Concerto didático: processos de ocupação do estado de Rondônia", que consistiram na formação de grupos musicais escolares que trabalhassem a prática vocal e instrumental explorando o repertório da música popular brasileira em consonância com os conteúdos escolares de disciplinas do ensino médio. O projeto realizou oficinas de música engajando os participantes na elaboração e execução de um concerto didático sobre as diferentes etapas de formação do estado de Rondônia.

Palavras-chave: Educação Musical. Concerto didático. Apreciação musical.

Didactic concert on the processes of occupation of the State of Rondônia: music as an instrument of convergence of knowledge

Abstract: This paper aims to report on the activities carried out in the educational project "Music as an instrument of convergence of knowledge" and its consequent extension project "Didactic concert: processes of occupation of the State of Rondônia" which consisted in the formation of school musical ensembles that work to vocal and instrumental practice, exploring the Brazilian popular music repertoire in line with the contents of school subjects in high school. The project conducted music workshops engaging participants in the development and implementation of a didactic concert on the different stages of formation of the State of Rondônia.

Keywords: Musical education. Didactic concert. Music appreciation.

1. Introdução

O projeto de ensino "A música como instrumento de convergência de saberes" consistiu numa proposta de ensino de música que trabalhasse a prática vocal e instrumental dos alunos do ensino médio integrado do Instituto Federal de Rondônia, *campus* Ariquemes, através da prática em conjunto e do estudo do repertório da música popular brasileira. As atividades consistiram em oficinas de prática em conjunto e de leitura musical através do canto; reuniões para elaboração e pesquisa de repertório; realização de eventos culturais e concertos didáticos referentes a formação, identidades e características culturais brasileiras.

Os alunos do ensino médio interessados no projeto participaram de oficinas, ensaios e palestras com o intuito de gerar conhecimento de forma compartilhada e colaborativa através da seleção, debate e execução de um repertório voltado para um concerto didático com a temática sobre os processos de ocupação do estado de Rondônia. A proposta de trabalho pretendeu ir além da realização do estudo teórico/prático da música, incentivando a busca por soluções criativas para os desafios operacionais de produção e execução de apresentações musicais com formações instrumentais variadas, através de atitudes inovadoras e exploratórias perante o fazer e poética musical.

O repertório musical para estudo foi selecionado tanto por parte da equipe do projeto quanto por parte dos participantes, promovendo um espaço de encontro no qual se estudava a música em seu aspecto amplo de apreciação, composição e performance. Neste espaço de socialização e troca de experiências dentre os participantes, pretendeu-se fomentar a produção de ações culturais que, além de promover espaços para expressão e criação artística, buscassem refletir sobre a identidade cultural brasileira. A metodologia do projeto de ensino trabalhou de forma integrada as áreas de apreciação e pesquisa de repertório, junto com atividades de composição e performance. A temática escolhida foi o processo de ocupação do estado de Rondônia em suas diferentes fases, usando como recurso poético os diferentes meios de transporte – fluvial, ferroviário e rodoviário – que caracterizaram a chegada dos novos colonos nas diferentes etapas de ocupação. Durante as reuniões para definição da temática, os participantes apresentaram interesse em desenvolver o fazer musical contextualizado, crítico e participativo, inclusive com propostas de relatos orais de histórias de familiares que participaram no processo de formação do estado.

A proposta do concerto didático visava criar um espaço que favorecesse um pensar mais criativo em relação ao fazer artístico, possibilitando que a música fosse pensada de forma contextualizada com outros saberes disciplinares. Os professores colaboradores contribuíram através de palestras com o aprofundamento sobre a apreciação do repertório escolhido para o concerto didático. Para atingir os resultados, foi importante que os participantes trabalhassem em equipe, apoiando uns aos outros, compartilhando e valorizando o diálogo.

2. A apreciação musical e a música no ensino básico

Podemos perceber que, no senso comum, o ensino da música é geralmente entendido principalmente como o aprendizado técnico de algum instrumento musical. Porém, para um ensino que promova o aprendizado da música de forma mais ampla e inclusiva, é necessário enfatizar que a apreciação e a composição são aspectos essenciais para a compreensão da linguagem musical. É importante percebermos que a escuta é uma das primeiras formas de contato com a música que os alunos vivenciam e a qual mais se aproxima de uma experiência comum a todos. Educadores musicais como Murray Schafer (1991), Hans-Joachim Koellreutter (1995), Keith Swanwick (2003), entre outros, tiveram uma preocupação em desenvolver a apreciação e a composição de forma integrada com a performance. Todavia, desenvolver uma escuta aguçada e crítica apresenta tantos desafios quanto o ensino técnico de um instrumento musical.

Primeiramente, é importante diferenciarmos a simples audição sonora com a capacidade de escutar relações sonoras. No pensamento de educação musical de John Paynter veremos essa diferenciação. Para Paynter (1999, apud MATEIRO, 2012, p. 262) "O ouvir, como uma escuta passiva, é um fenômeno social que não supõe qualquer esforço para tentar compreender uma determinada peça musical. Por sua vez, o escutar pressupõe atenção e criatividade. Portanto temos a diferenciação entre a capacidade física da audição e da escuta, a qual envolve a interpretação dos sons e uma experiência que "conduz o ouvinte a um significado mais profundo da música e a escuta criativa exige um esforço de imaginação através do qual o mundo sonoro do compositor é reconstruído pelo ouvinte." (PAYNTER, 1999, apud MATEIRO, 2012, p. 263)

Para França e Swanwick (2002), grande parte dos problemas em compreender as dificuldades do ensino da música está em pensar o fenômeno musical de forma separada entre as áreas de composição, apreciação e performance, sendo, para os autores, essencial trabalhar o ensino de música de forma integrada entre esses processos musicais,

> é preciso encontrarmos um equilíbrio entre o desenvolvimento da técnica e da compreensão, entre tendências imitativas e imaginativas, para que os indivíduos sejam capazes de articular uma compreensão musical genuína através das "janelas" principais pelas quais ela pode ser revelada: composição, apreciação e performance musical. (FRANÇA; SWANWICK, 2002, p. 38).

Para Swanwick (2003), o ensino integrado de música deve promover atividades de apreciação, discussão, leitura sobre o repertório musical com que se está trabalhando, junto às atividades de composição e performance, fazendo com que estas não estejam isoladas durante o processo de ensino, como ressalta:

> [...] A aprendizagem musical acontece através de um engajamento multifacetado: solfejando, praticando, escutando os outros, apresentando-se, integrando ensaios e apresentações em público com um programa que também integre a improvisação. Precisamos também encontrar espaço para o engajamento intuitivo pessoal do aluno, um lugar onde todo o conhecimento comece e termine (SWANWICK, 1994, s.p.).

Outro aspecto relevante para a apreciação musical está no ambiente e no contexto cultural que está inserida a escuta do aluno. A reflexão sobre a escuta contemporânea ocidental aparece na crítica da Indústria Cultural feita por Adorno e Horkheimer; estes, porém, apontam impactos na escuta do ouvinte consumidor. A arte comercial que valoriza a novidade técnica sem necessariamente apresentar uma nova ideia estética tem o intuito de promover apenas a venda do produto em detrimento da veiculação de uma ideia de debate cultural e estético (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 104). No ambiente escolar, a democratização do acesso à cultura, o respeito à diversidade cultural e a valorização da arte como um patrimônio público são valores importantes para uma sociedade democrática. O entretenimento, por outro lado, que promove apenas uma repetição de "fórmulas de sucesso" comerciais, entende a arte como um negócio, banalizando-a como produto de expressão e pensamento e valorizando exclusivamente o lucro. Para educação, o ensino pressupõe a valorização do pensamento, e resgatar essa função da arte é primordial para um ensino comprometido a valorizar a autonomia e a crítica dos alunos.

Durante o processo de pesquisa de repertório, os alunos participaram na proposição de músicas que se encaixassem dentro dos critérios estabelecidos pelo projeto. Os critérios levavam em consideração a ideia em que o texto da canção se encaixava na narrativa das etapas de ocupação do estado; a facilidade de execução da canção através do canto coletivo; composições de músicos regionais. Apesar de ter sido levado em consideração as preferências musicais dos alunos, a escolha necessitava uma reflexão sobre a letra, sendo que sugestões baseadas no gosto musical e na capacidade de reconhecimento do público eram questionados. O repertório trabalhado visou diversificar o conhecimento musical, sendo o

mesmo criteriosamente selecionado através do nível técnico de execução, adequação a proposta e interesse de execução dos participantes. Além da sugestão de canções, os participantes também podiam sugerir formas de execução, estilo, arranjo, elaboração do texto do concerto, assim como incluir composições autorais produzidas especialmente para o concerto didático.

3. O concerto didático: os processos de ocupação do estado de Rondônia

O concerto didático foi apresentado no Centro Cultural Lídio Sohn na cidade de Ariquemes e teve como temática os diferentes processos de ocupação da região de Rondônia. Na execução do concerto foi incluída a participação dos alunos do curso de Formação Inicial e Continuada (FIC) do IFRO *campus* Ariquemes – Música: Formação profissional para músicos e professores de música –, servidores do *campus* e professores de música de outros *campi*, e contou também com participações especiais dos músicos regionais convidados, Rafael Vargas e Marcos Biesek, para integrar no repertório do concerto canções autorais que relatavam as experiências pessoais durante o período de formação do estado de Rondônia nos anos 80 e 90. Dessa forma, o projeto de ensino transformou-se também num projeto de extensão com ações culturais que interagiam as disciplinas escolares com os contextos locais e regionais.

A proposta do concerto didático visava criar um espaço que favorecesse um pensar mais criativo em relação ao fazer artístico, possibilitando que a música fosse pensada de forma contextualizada com outros saberes disciplinares. Os professores colaboradores das disciplinas de História e Sociologia contribuíram através de palestras com o aprofundamento sobre a apreciação do repertório escolhido para o concerto didático e na elaboração e revisão do texto para a leitura durante a apresentação do concerto.

Durante a execução do projeto de ensino, após o cadastramento e organização do grupo vocal e instrumental, a equipe do projeto realizou reuniões mensais de planejamento para definição da temática do concerto e para o desenvolvido musical dos alunos. A escolha do repertório era feita durante os ensaios e palestras, sendo decidido coletivamente como seria a interpretação e o arranjo da canção durante o estudo do repertório. A temática do concerto didático sobre os processos de ocupação de Rondônia surgiu devido ao próprio

interesse dos alunos que não conheciam a história do estado, assim como não conseguiam definir qual seria um estilo musical típico de Rondônia.

A história de Rondônia foi marcada por diversas tentativas de ocupação impulsionadas por diferentes ciclos econômicos e viabilizada por diferentes meios de transporte que promoviam tanto a ocupação quanto o escoamento de mercadorias. As canções escolhidas apresentavam uma poética que correspondiam com o contexto histórico das diferentes culturas que ocuparam a região e a relação dos mesmos com o ambiente e os meios de transporte utilizados. Durante a apresentação, a leitura do texto era feita pela cerimonialista do evento e em seguida convidados os músicos para subirem ao palco e executar a canção. Os alunos eram divididos em diferentes formações instrumentais utilizando principalmente violões e instrumentos de percussão, levando em consideração o arranjo e o estilo proposto para as interpretações. O canto na maior parte do tempo era em grupo, porém com alguns momentos de canto individual. Os professores participaram principalmente na execução de instrumentos de sopros.

Para exemplificarmos a forma como foi construído o repertório do concerto, iremos comentar algumas canções do concerto didático.

A primeira canção escolhida foi o *Canto do povo de algum lugar*, de Caetano Veloso, que representava a ocupação dos povos nativos da Amazônia antes da chegada dos europeus. A segunda música foi a *Canção da partida*, de Dorival Caymmi, que representava a chegada dos europeus na região do vale do Guaporé através do transporte fluvial. A terceira foi o *Trenzinho do caipira*, de Heitor Villa-Lobos, que representava a ambiciosa e polêmica construção da ferrovia Madeira-Mamoré, um símbolo de sonhos e frustrações no processo de modernização do estado de Rondônia. A quarta canção foi o *Cio da terra*, de Milton Nascimento e Chico Buarque, que simbolizava os diversos momentos de escassez e dificuldades com a produção agrícola na região.

Apesar de não estar no escopo desse artigo fazer uma análise sobre as canções autorais dos compositores convidados, é importante entender em qual contexto do concerto essas canções foram executadas. As canções *Semekira e a Arca do mau, O Círculo* e *Sentido Capital* do compositor regional convidado Rafael Vargas tinham como contexto a chegada dos pioneiros através da rodovia BR-364 e as dificuldades que os mesmos passaram durante a construção da atual infraestrutura do estado. As canções desse compositor revelam o drama

e uma amargura pela falta de reconhecimento dos sacrifícios e da importância dos pioneiros para a construção e desenvolvimento do estado. O segundo músico convidado foi o compositor regional Marcos Biesek[1] que apresentou as canções *Box 101*, *Índio não tinha ninguém* e *Deixa o rio correr*. As músicas desse compositor levantam questionamentos políticos sobre a sociedade rondoniense, refletindo sobre os impactos socioambientais das atividades econômicas e de exploração dos recursos naturais realizadas no estado e sobre o ideal de progresso, que beneficia apenas uma pequena parcela da sociedade. Durante as duas participações especiais, os músicos traziam relatos pessoais sobre o desenvolvimento do estado e contextualizavam as suas canções antes de executá-las.

No total foram executadas 11 canções, sendo 6 autorais e uma especialmente composta para o concerto intitulada *Socorro Brasil*, de Maria Aparecida e Terezinha Felisberto, duas alunas do curso FIC de música que compuseram a música especialmente para o evento, relatando a preocupação dos moradores locais com o desmatamento da floresta amazônica.

4. Considerações finais

O projeto de ensino "A música como instrumento de convergência de saberes" consistiu na formação de grupos musicais escolares no IFRO, *campus* Ariquemes, que trabalhassem a prática vocal e instrumental através da prática musical em conjunto, explorando o repertório da música popular brasileira em consonância com os conteúdos escolares de disciplinas do ensino médio integrado. O projeto pretendeu criar um ambiente favorável para que os participantes desenvolvessem um fazer musical contextualizado, crítico e participativo, almejando que esta experiência contribuísse na compreensão da linguagem musical em um aspecto mais amplo levando em consideração os aspectos de composição, apreciação e performance. Durante as atividades pretendeu-se criar condições para a elaboração de um concerto didático em que alunos estivessem engajados na concepção, elaboração e execução. De todo modo, a proposta do projeto contribuiu para um ensino da música que tivesse um maior envolvimento da comunidade escolar com o contexto cultural local, estabelecendo um espaço de criação de vínculos com a produção artística regional.

Para a educação musical, os desafios de um ensino significativo não se reduzem apenas ao acesso à cultura para todos, mas também visa questionar em que medida os alunos se relacionam de forma autêntica e autônoma com a linguagem musical. Os alunos que participaram da construção do concerto didático aprovaram a proposta, assim como os músicos convidados elogiaram a oportunidade de divulgar e valorizar suas composições de forma contextualizada. Os grupos musicais formados para o concerto didático criaram um espaço de encontro no qual necessitavam trabalhar em conjunto compartilhando experiências e assumindo compromissos com uma apresentação contextualizada e crítica. Uma atitude propositiva que utiliza as linguagens artísticas como uma ferramenta de expressão fortalece uma apreciação da arte como uma forma de desenvolver a reflexão pessoal, o vínculo com a identidade cultural, a valorização da diferença e o pensamento crítico e autônomo.

Sendo assim, o projeto de ensino de música promoveu uma apresentação didática em que se trabalhou a performance de forma integrada com os conteúdos curriculares de outras disciplinas através da execução de um repertório que visou incentivar a formação de público, ampliando a audição de diferentes repertórios musicais pela estratégia participativa, crítica e propositiva. O resultado tanto do processo de ensino aprendizagem quanto do concerto didático elaborado foi positivo, contando com avaliações interessantes dos participantes e do público sobre a interação entre música com outras disciplinas. Apesar de apresentar uma novidade que exigia uma maior dedicação para a realização da proposta, o projeto se apresentou viável como um produto estético e didático. Para muitos, o aprendizado musical é geralmente entendido como somente o aprendizado técnico instrumental e da teoria musical ocidental. A ampliação da música como um componente curricular que interage com outras disciplinas é uma demanda que atende não apenas uma demanda da instituição escolar, mas também uma demanda da sociedade para um ensino de música para todos.

5. Referências bibliográficas

ADORNO, T. W.; HORKHEIMER, M. A indústria cultural: o esclarecimento como mistificação das massas. In: *Dialética do esclarecimento:* fragmentos filosóficos. Tradução de S. Fischer Verlag. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

FRANÇA, C. C.; SWANWICK, K. Composição, apreciação e performance na educação musical: teoria, pesquisa e prática. *Em Pauta*, v. 13, n. 21, p. 6-41, 2002.

KOELLREUTTER, H. J. Por uma nova teoria da música, por um novo ensino da teoria musical. *Cadernos de estudo: Educação musical,* p. 45-49, 1995.

MATEIRO, T. John Paynter: a música criativa nas escolas. In: MATEIRO, T.; ILARI, B. (Orgs.). *Pedagogias em educação musical.* Curitiba: InterSaberes, 2011.

SCHAFER, R. Murray. *O ouvido pensante.* São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1991.

SWANWICK, K. Ensino instrumental enquanto ensino de música. Tradução de Fausto Borém de Oliveira e Revisão de Maria Betânia Parizzi. *Cadernos de Estudo: Educação Musical*, n. 4/5, p. 7-14, nov. 1994.

SWANWICK, K. *Ensinando música musicalmente*. São Paulo: Moderna, 2003.

Nota

[1] Ambos os compositores, Marcos Biesek e Rafael Vargas, definem as próprias canções como música popular amazônica – MPA, que são canções que misturam diversos gêneros musicais com temáticas amazônicas.

Música na escola pública e extensão universitária

Mariana Ceres de Almeida
Universidade de São Paulo
marianaceres@gmail.com

Gina Cavalcante Falcão
Universidade de São Paulo
gina.falcao@usp.br

Fábio Augusto Barbosa Ferreira
Universidade de São Paulo
ferreirafabioab@gmail.com

Resumo: O trabalho tem como objetivo contextualizar a ausência de educação musical nas escolas públicas do Brasil, dando destaque ao papel da extensão universitária na mudança deste cenário. Apresentar o projeto Sabiá Laranjeira, do Departamento de Música da Universidade de São Paulo (USP), como uma possibilidade de criação de espaços para a troca de saberes, que sejam férteis ao desenvolvimento de pesquisa e de metodologias de ensino de música adequadas ao contexto da escola pública de ensino básico.

Palavras-chave: Educação musical. Música. Universidade. Extensão.

Abstract: The paper aims to contextualize the absence of music education in public schools in Brazil, highlighting the role of university extension in changing this scenario. To present the project Sabiá Laranjeira, from the Music Department of the University of São Paulo, as a possibility to create spaces for the exchange of knowledge, which are fertile to the development of research and music teaching methodologies appropriate to the context of the public elementary school.

Keywords: Musical Education. Music. University. Extension.

5. Introdução

A música é uma das linguagens que constituem o ensino de arte nos currículos das escolas da rede pública de ensino básico. Entretanto, nestes espaços, a ausência de profissionais formados na área é notável. Sua falta traz consequências como a escassez de práticas musicais no ambiente escolar, o que, por sua vez, contribui para a mistificação da música na sociedade, além de favorecer os lucros da indústria fonográfica que, com sua mediocridade sonora, chega a dispensar o trabalho de músicos em suas produções. A partir deste contexto, nos questionamos qual seria o papel da universidade na formação dos futuros educadores musicais, a fim de contribuir para transformações neste cenário, que sejam mais significativas do que as últimas movimentações políticas em torno do assunto foram capazes de proporcionar.

Diferente de países como Peru e Argentina, cujas primeiras universidades foram fundadas em 1551 e 1613 respectivamente, o Brasil só veio a ter uma universidade no início do século XX. Criada a partir dos modelos europeus, certamente não foi constituída com intenção de atender às demandas do povo (NETO, 2012, p. 25). Sua estrutura tradicional permaneceu e, até hoje, representa o privilégio de uma minoria da população e oferece um currículo que pouco dialoga com a realidade. Até que ponto essa distância entre a universidade e a comunidade, ou por que não dizer entre a universidade e a vida real, está presente no Departamento de Música? Que saberes o aluno de música da Universidade de São Paulo desenvolve que depois possam ser utilizados em prol da comunidade? Para qual público o estudante bacharel prepara uma apresentação? Para qual aluno de educação básica e/ou particular o estudante de licenciatura se prepara para ensinar?

É importante frisar que, no decorrer da carreira de um músico, nem sempre as apresentações serão em grandes salas de concerto como a Sala São Paulo ou o Teatro Municipal. Ainda que essa venha a ser a intenção do estudante, sobretudo daquele que cursa bacharelado, a prática docente se faz muito frequente entre os músicos, especialmente no início de suas carreiras. A falta de uma formação neste sentido pode levar o sujeito a simplesmente reproduzir a maneira como aprendeu, fazendo com que a prática pedagógica não se renove. Ao se estagnar, ela deixa de acompanhar também o curso da música na sociedade, a forma como as pessoas a percebem e se relacionam com ela.

Fora do *glamour* das grandes salas de concerto pode existir atividade musical formadora e significativa para o estudante de música. Por isso, é necessário que ele esteja preparado para lidar com realidades distintas. Por serem recortes da sociedade, as escolas públicas podem proporcionar a diversidade de público e vivências aos estudantes de música que, por sua vez, podem contribuir para a edificação da educação musical nestes espaços. Ao fim deste trabalho, apresentaremos o exemplo bem-sucedido de uma iniciativa que vem proporcionando essa troca.

6. Educação musical nas escolas públicas e o papel da extensão universitária

Fora da universidade, até os dias de hoje, o contexto da educação musical escolarizada no Brasil acontece predominantemente em espaços específicos como conservatórios, projetos sociais ou escolas particulares que, eventualmente, oferecem aulas de música em sua grade ou como atividade extracurricular. No entanto, se pensarmos no recorte da escola pública, chegaremos à conclusão de que ainda não existiu no Brasil um sistema de educação musical amplo e democrático, no qual a música seja considerada enquanto discurso, que seja abordada como uma expressão artística contextualizada socialmente e que a relacione com outras áreas do saber sem subjugá-la. Nossa experiência mais significativa nesse sentido foi o canto orfeônico, o maior e mais duradouro projeto de educação musical em escolas públicas do Brasil, cujo auge ocorreu durante o governo de Getúlio Vargas. Até hoje, embora receba críticas de profissionais do meio musical, o projeto ainda é muito exaltado positivamente, inclusive para defender o ensino de música nas escolas. Porém, em primeiro lugar, é importante lembrar que o ensino público no Brasil apenas foi ampliado na década de 1970, com o Art. 44 da Lei 5.692/71, que determinava o dever do Estado com o oferecimento público e gratuito do ensino dos 7 aos 14 anos, o que corresponde ao atual ensino fundamental. Ou seja, o canto orfeônico se fez possível no contexto de um ensino público restrito e elitista. Além disso, observando sua história, percebemos que a proposta criada por Villa-Lobos teve que se adequar às finalidades do projeto pedagógico do governo de Getúlio Vargas que eram a disciplina, o civismo e a educação artística, ou seja, o projeto tinha entre os seus objetivos a viabilização de um regime centralizador, através da transmissão de valores. Isso fica evidente ao observarmos a portaria ministerial nº 300, de 7 de maio de 1946, que determinava as seis finalidades do canto orfeônico, dentre as quais apenas duas diziam respeito à música de forma genérica ou periférica (JARDIM, 2009, p. 21).

A mais recente movimentação política em torno do tema deu-se em 2006. Tratou-se da campanha "Quero educação musical na escola", cujo resultado formal foi a promulgação da Lei 11.769/2008, que garantia a obrigatoriedade dos conteúdos de música dentro do ensino de arte. Entretanto, no decorrer dos anos seguintes, a lei não chegou a promover mudanças significativas na realidade escolar brasileira, sobretudo no contexto da escola pública, adquirindo um caráter apenas simbólico. A ausência de uma justificativa e de

objetivos consistentes acerca do ensino de música nas escolas, assim como o distanciamento entre os músicos e os profissionais atuantes na área de educação durante o processo de construção da Lei, resultou na sua substituição em 2016 pela Lei 13.278/2016 que, além da música, nomeia as demais linguagens – artes plásticas, teatro e dança – como conteúdos obrigatórios dentro do ensino de arte. A nova lei manteve o caráter impreciso das legislações historicamente destinadas ao assunto, e não resolveu questões importantes como a dificuldade de que um único profissional dê conta de trabalhar diferentes linguagens artísticas – o que exigiria uma formação considerável – com um tempo de trabalho estreito dentro da grade escolar. Neste cenário, como caracterizou Maura Penna (2013), a música possui apenas um *espaço potencial* dentro do currículo escolar, que via de regra não é ocupado por uma série de questões. O insucesso da Lei 11.769/2008 evidenciou a necessidade de uma base mais sólida que sustente a reivindicação da escola pública como um espaço de atuação dos educadores musicais. Nesse ponto, a universidade tem uma grande possibilidade de contribuição a partir do ensino, da pesquisa e, sobretudo, da extensão.

Os cursos de licenciatura em música no Brasil são relativamente recentes, o que não necessariamente lhes garante um currículo atualizado e uma prática que se construa a partir das problemáticas em torno da música e da educação pública em nossa sociedade contemporânea. Esta situação reflete uma tradição de décadas de ensino especializado de música. A pesquisa realizada em 2010 pelo Grupo de Pesquisa Música e Educação (MUSE), da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), mostrou que entre os 1924 estudantes das 80 faculdades de licenciatura em música espalhadas pelo Brasil, 74% deles desejavam ser professores, mas apenas 28% tinham interesse em trabalhar na educação pública (SOARES; SCHAMBEK; FIGUEIREDO, 2014, p. 58). A falta de interesse dos licenciandos somado à formação de seus professores, músicos, em sua maioria, que não têm experiência no ensino básico. Outra questão que contribui para a manutenção do que está posto diz respeito aos estágios obrigatórios, que não são capazes de proporcionar a vivência de uma aula de educação musical no contexto da escola pública. Devido à ausência de profissionais atuantes que possam servir de exemplo e orientação, os estagiários precisam cumprir seus estágios em outras disciplinas, que pouco ou nada dialogam com os conteúdos e práticas abordadas em sala de aula, na universidade.

Ainda que houvesse interesse de mudança nesse quadro por parte da universidade, torna-se evidente o despreparo de seus agentes para lidar com a realidade escolar, devido à sua falta de contato e vivência nesses espaços. Portanto, entendemos que se faz necessário estabelecer um diálogo constante com os profissionais atuantes no ensino básico para que o ensino de música seja pensado a partir da realidade prática. Outro fator importante para o estabelecimento deste ensino é a formação dos futuros profissionais. Embora ainda não haja educação musical significativa nas escolas públicas, é necessário que os estudantes em formação tenham alguma vivência, que pode se dar no formato de laboratório. Acreditamos que a abertura desses espaços de construção pode ser favorecida pela extensão universitária que, por meio de parcerias com escolas públicas do ensino básico, tem a possibilidade de abrir diálogo e, consequentemente, criar espaços férteis de conhecimento e de trocas.

O Grupo de Pesquisa em Extensão Popular (EXTELAR), da Universidade Federal da Paraíba defende a ideia de extensão popular como um trabalho social útil que visa à emancipação. O conceito constitui uma oposição à hierarquização de saberes determinada pela divisão social do trabalho e imposta pelo capitalismo. Segundo Neto:

> É um trabalho social, por não ser exercido como uma tarefa individual; é útil, levando em conta que esse trabalho pretende expressar algum interesse e atender a determinadas necessidades humanas. É um trabalho que tem na sua origem a intenção de fomentar o relacionamento entre ensino e pesquisa. Focaliza a realidade objetiva, de modo que seus resultados retornam aos produtores. Isso mostra a extensão exercendo e assumindo uma dimensão filosófica fundamental, na busca da superação da dicotomia entre teoria e prática, convidando para os exercícios teóricos e práticos no interior do conceito de trabalho (NETO, 2012, p. 24).

A proposta de realizar um trabalho social útil a partir da extensão universitária é o que se tem tentado realizar com o projeto Sabiá Laranjeira, do Departamento de Música da Universidade de São Paulo, como será exposto a seguir.

7. O projeto “Sabiá Laranjeira”

Iniciado em 2016, ainda como um projeto piloto, o projeto Sabiá Laranjeira vem realizando apresentações musicais didáticas em cinco escolas públicas de São Paulo: uma de ensino infantil, três de ensino fundamental e uma de ensino médio. A proposta do projeto é levar os estudantes de graduação e pós-graduação do Departamento de Música da Universidade de São Paulo às escolas de ensino básico, produzindo concertos didáticos que se adequam aos diferentes contextos escolares. Essa proposta possibilita um espaço para dúvidas, questionamentos e comentários do público, viabiliza locais para performances de músicos e possibilita, aos produtores do projeto, experiências em produção e gestão cultural. Gostaríamos de destacar a importância deste trabalho para a formação dos músicos, sejam eles do curso de licenciatura ou bacharelado.

O planejamento das apresentações musicais requer um esforço concomitante tanto das escolas quanto dos produtores do projeto. É imprescindível o entendimento da rotina e do contexto singular de cada unidade escolar para a produção dos eventos, pois ambos devem entrar em comum acordo sobre como se deve promover o concerto didático, seja estipulando datas ou determinando o público para cada apresentação. Para isso, os nove estudantes de graduação e pós-graduação do Departamento de Música da Universidade de São Paulo que assumem papéis de gestores e produtores, mantêm recorrente comunicação com as diretorias e equipes pedagógicas das escolas. Essa prática estreita os laços da universidade com as escolas, promovendo a reflexão por parte dos estudantes sobre os diferentes contextos escolares e a procura de eficientes metodologias para atuação em cada unidade. Fazem-se, assim, reflexões que estendem as realidades virtuais discutidas nas universidades e que alcancem realidades reais palpáveis e carentes de atuação cultural.

O público alvo principal dos concertos são os alunos do ensino básico embora abranja também professores e funcionários. Em cada escola, são escolhidas até quatro turmas para participar das atividades regularmente, que acontecem uma vez por mês. A restrição do número de turmas por escola a participar das atividades se justifica pela importância da continuidade das mesmas, ou seja, da realização de um trabalho constante. O grupo de músicos, a formação instrumental e o repertório das apresentações são variáveis, abrangendo diversos gêneros. Tais grupos são majoritariamente formados por estudantes do departamento de música para as disciplinas Música de Câmara e Práticas Camerísticas, nas

quais a formação e o repertório trabalhado são acompanhados pelo professor orientador de cada grupo. Para atingir o objetivo de proporcionar a troca de saberes, os músicos recebem uma orientação pedagógica antes de cada apresentação. Instruções como o que falar e como se comportar, são fundamentais para a eficácia do trabalho, tendo em vista que naquele momento estarão conduzindo uma atividade de formação. Dentre os objetivos gerais das propostas, acreditamos que o músico se beneficia com as possibilidades de: preparar uma apresentação didática; ganhar experiência de palco; aprofundar o contexto do repertório escolhido; possibilitar o contato com um público de diferentes idades; receber um estímulo à pesquisa histórica e musicológica; ouvir o público e exercitar habilidades de comunicação.

A experiência de se apresentar a um público diverso já é, por si só, desafiadora. Abrir espaço para o diálogo sobre a música e o fazer musical impõe aos estudantes universitários a necessidade de reflexão sobre sua prática, além do exercício de explicar diversos termos e conceitos relacionados à música, que lhes são, muitas vezes, naturalizados. O diálogo e a reflexão sobre sua atuação e lugar na sociedade são importantes, se não urgentes, aos músicos que geralmente vivem uma rotina rigorosa que inclui estudos técnicos, ensaios, apresentações e, muito frequentemente, aulas particulares de instrumento. Segundo Paulo Freire (2011), o diálogo acerca do conhecimento técnico, científico ou experiencial serve à "problematização do próprio conhecimento em sua indiscutível relação com a realidade concreta na qual se gera e sobre a qual incide, para melhor compreendê-la, explicá-la, transformá-la" (FREIRE, 2011, p. 65).

Além da formação dos músicos participantes, o projeto também consiste numa tentativa de ocupação do espaço potencial da música nas escolas. Ainda que não tenha condições de atingir toda a comunidade escolar, as atividades despertam a curiosidade e, muito frequentemente, estimulam discussões entre professores e estudantes a respeito de temas pertinentes como a indústria cultural, o acesso ao ensino de música no Brasil ou a diversidade cultural.

8. Considerações finais

Iniciativas como o projeto Sabiá Laranjeira têm potencial para atingir os três pilares da universidade. Pela pesquisa-ação, a partir da extensão universitária, são capazes de promover o desenvolvimento de novas metodologias de ensino de música, que podem vir a

contribuir com as disciplinas da licenciatura, além de possibilitar outras pesquisas na área. O retorno por parte dos estudantes de música tem se mostrado muito positivo. Durante o segundo semestre de 2018 foram realizadas dez apresentações com a participação de 24 estudantes, 1 professor e 2 músicos convidados. A experiência é transformadora para muitos dos alunos do departamento que, em conversas de retorno sobre a apresentação, descreveram a vivência como muito importante, comovente e demonstraram admirar o projeto e o trabalho realizado pela equipe do Sabiá Laranjeira. É possível atestar esse interesse pela adesão às dezessete bolsas oferecidas pelo projeto, que são vivenciadas com muito envolvimento por parte dos estudantes.

> O departamento extramuros da universidade deveria, de fato, ser um lugar importante exatamente para essa dialética – como tem sido há tanto tempo ao longo da história dessa universidade: uma porta de saída para o conhecimento e as competências, uma porta de entrada para a experiência e a crítica (THOMPSON, 2002, p. 45).

Acreditamos que o projeto possa servir de sugestão para que outras universidades se inspirem na proposta e dediquem pelo menos uma parte dos estágios para atividades do gênero, unindo ensino, pesquisa e extensão, a fim de que a música ocupe cada vez mais o ambiente escolar e que os saberes possam ser trocados extramuros.

9. Referências bibliográficas

BRASIL. Lei nº 5.692, de 11 de agosto de 1971. Fixa as diretrizes e bases da educação nacional. *Coleção de Leis do Brasil*, Brasília, 1971.

FREIRE, P. *Extensão ou comunicação?*. 15. ed. Tradução de Rosiska Darcy de Oliveira. São Paulo: Paz e Terra, 2011.

JARDIM, V. L. G. J. Institucionalização da profissão docente: o professor de música e a educação pública. *Revista da Abem*, Porto Alegre, v. 17, n. 21, p. 15-24, 2009.

NETO, J. F. M. *Universidade popular*: texto para debate. João Pessoa: Editora Universitária da UFPB, 2012.

PENNA, M. A Lei 11.769/2008 e a Música na Educação Básica: quadro histórico, perspectivas e desafios. *InterMeio*: revista do Programa de Pós-Graduação em Educação, Campo Grande, v. 19, n. 37, p. 53-75, 2013.

SOARES, J.; SCHAMBEK, R. F.; FIGUEIREDO, Sé. Os resultados da pesquisa. In: SOARES, J.; SCHAMBEK, R. F.; FIGUEIREDO, S. *A formação do professor de música no Brasil*. Belo Horizonte: Fino Traço, 2014. p. 51-63.

THOMPSON, E. P. Educação e experiência. In: THOMPSON, E. P. *Os românticos:* a Inglaterra na era revolucionária. Tradução de S. M. R. REIS. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. p. 13-47.

Música de qualidade[1]

Monica de Oliveira[2]
UNIRIO
moniavila@gmail.com

Resumo: A qualidade musical tem sido um conceito muito recorrente quando se pensa no repertório que será ensinado nas aulas de música das escolas regulares. Realizei então um curta etnográfico para trazer alguma reflexão sobre este conceito. Estaríamos falando de inclinações pessoais, detalhes técnicos ou algo mais abstrato? Utilizei autores que pudessem dialogar com minhas próprias ideias sobre este tema tão amplo e que está presente no cerne da minha pesquisa. Os aspectos sociológicos das preferências pessoais também possuem relevância neste artigo.

Palavras-chave: Qualidade musical. Preconceito social. Música na escola.

Quality Music

Abstract: Musical quality has been a frequently concept used when one thinks about the selection of music that is going to be taught in the music lessons of regular schools. I created an ethnographic short film to reflect on this issue. Are we talking about personal inclinations, technical details or an abstract matter? I used authors who could dialogue with my own ideas about such a large subject and that is central on my own research. The sociological aspects of personal preferences are also relevant to this article.

Keywords: Musical quality. Social prejudice. Music in the school.

1. A sociedade, a música, a etnografia e a sala de aula

Durante o segundo semestre de 2018 foi oferecida aos alunos do curso de pós-graduação em Música da Unirio, uma disciplina sobre filme etnográfico. Sempre me considerei uma cinéfila amadora, dessas que assistem a filmes *cult* em sessões da meia-noite de um sábado de verão, e fui naturalmente atraída para essa disciplina sem saber ao certo o que esperar. Quase desisti na primeira aula ao tomar conhecimento que teríamos que apresentar um curta em sala de aula como parte do trabalho final, mas ainda bem que perseverei.

Fomos apresentados a uma bibliografia variada e interessante, e a filmes bastante inspiradores. A ideia de construção de uma narrativa específica utilizando o recurso do audiovisual parecia extremamente atraente e, embora minha experiência fosse praticamente nula, senti que seria uma ferramenta poderosa na busca por compreender melhor quais critérios viriam às mentes das pessoas quando expressam opiniões sobre o que consideram música de qualidade, se estariam falando em nome do próprio gosto musical ou de um

conceito mais abstrato, de uma música mais distante daquela que costumam ouvir, ou mesmo de recursos técnicos.

Essas reflexões vão ao encontro do meu objeto de pesquisa, que gira em torno de músicas aparentemente preteridas, muitas vezes mesmo evitadas, no ensino de música do contexto escolar formal. Por outro lado, elas parecem ser bastante apreciadas por muitos estudantes, seja pelo caráter proibitivo e transgressor, seja por questões puramente estéticas. A maioria dos educadores, entretanto, parece pouco atraída por esse universo sonoro.

Além de música atuante, trabalho como professora de música do ensino fundamental II em uma escola internacional e altamente elitista do Rio de Janeiro, e posso dizer que não sou uma professora qualquer, sou uma professora negra, no sentido mais profundo que Fanon revela quando diz que "sinto, vejo nesses olhares brancos que não é um homem novo que está entrando, mas um novo tipo de homem, um novo gênero. Um preto!" (FANON, 2008, p. 108). E no meu caso ainda existe um agravante de gênero, pois é fato conhecido que em termos sociais, as mulheres ainda lutam por igualdade em relação aos homens. Sendo assim, as mulheres negras poderiam ser consideradas como a camada mais inferior do tecido social como um todo.

Voltando aos meus alunos, percebi imediatamente que aquelas crianças não estavam acostumadas a relacionarem-se com pessoas negras em posição de superioridade e comunicando-se com elas em inglês, a curiosidade e o espanto eram e continuam sendo recorrentes. Desde meus cabelos, que são considerados afro, até a minha forma de falar e vestir, tudo parece como uma grande novidade para elas, mas o que mais despertou a minha atenção foi o fato de que elas me peçam insistentemente para tocar músicas eletrônicas afro-americanas produzidas no Rio de Janeiro, o primeiro estilo eletrônico considerado como sendo genuinamente brasileiro, o funk carioca. Essas músicas são sistematicamente negadas por quase todos os educadores com quem convivi, como opção para o repertório escolar, exatamente por serem consideradas como "músicas de pouca qualidade" quase como uma "não música", mas elas também aparentam ser apreciadas pelos estudantes. Curiosamente, os pedidos de aproximação a este estilo musical acontecem especialmente em minhas aulas e não tão frequentemente nas aulas de meus colegas, talvez por eles demonstrarem pouca atração para esse universo sonoro ou, como é ainda mais provável, pelo fato de eles não serem negros. A forma como essas crianças insistem nesse ponto exclusivamente comigo e

como perguntam se eu gosto do estilo e se surpreendem a cada resposta afirmativa da minha parte, também é relevante.

Existe um forte componente étnico/social no meio disso tudo, pois se trata de músicas originárias das classes menos favorecidas da sociedade, onde se concentra a maioria da população negra. A consequência da negação dessas músicas é que a educação acaba por transmitir uma mensagem excludente, que pouco favorece no combate ao maior de todos os males sociais, que é a desigualdade. Se negamos a cultura de um grupo, estamos cometendo o que o sociólogo Jesse Souza (2017) classifica como culturalismo. Ele defende que o capital cultural é tão importante quanto o capital econômico, e que é disputado entre as muitas classes sociais. Nesse processo, as classes menos favorecidas, que ele classifica como sendo a ralé brasileira, sofrem um ataque direto em todas as suas manifestações culturais desde o início de um projeto de nação brasileira até os dias de hoje. Essas teorias convergem para o questionamento da minha pesquisa, que pretende trazer para o debate a função da educação como agente transformador e como a mola propulsora de criação de uma sociedade mais solidamente igualitária. A aceitação e o incentivo cultural em todas as camadas sociais certamente seriam determinantes para que essa situação pudesse ser naturalmente revertida, mas tudo isso parece ainda bastante distante.

A problemática do gosto é também relevante para esse tema, e partindo de uma visão etnográfica de Seeger sobre as raízes sociais entrelaçadas nas origens das preferências musicais, procurei desenvolver o meu roteiro. Segundo ele, nossas inclinações pessoais estão longe de serem isentas de julgamentos impostos pelo mundo que nos cerca e de toda uma carga de preconceito que isso possa determinar, portanto "a música deve incluir tanto sons quanto seres humanos" (SEEGER, 2008, p. 239). Recorri também às análises sociológicas de Hennion para fundamentar uma busca por respostas, concretas ou abstratas, a respeito do que poderia ser considerado como qualidade musical.

O gosto, a paixão, as diversas formas de ligação não são dados primários, propriedades fixas dos amadores que podem ser simplesmente desconstruídos analiticamente. As pessoas são ativas e produtivas; elas transformam incessantemente tanto objetos e obras quanto performances e gostos. Insistindo no caráter pragmático e performativo das práticas culturais, a análise pode colocar em evidência a capacidade dessas

pessoas de transformar e criar novas sensibilidades, em vez de somente reproduzir silenciosamente uma ordem existente (HENNION, 2011, p. 256).

O olhar sobre o nativo, preocupação recorrente para muitos pesquisadores quando estão em situação de campo, parece ter um sentido inverso no meu caso. Estou no papel de "nativa" do objeto que pesquiso porque além de ser uma mulher negra e consciente da forma como a sociedade enxerga os afrodescendentes, aprecio a música que investigo e questiono profundamente os valores alegados para a sua exclusão do contexto escolar formal. Nesse sentido, sinto-me protegida da "insuperável 'exterioridade' do olhar no filme etnográfico" (BAMBA, 2009), meu olhar pretende ser visceral apesar do pouco recurso técnico que disponho. Ao mesmo tempo tento demonstrar de forma clara o que tenho em mente para desenvolver esse projeto audiovisual, buscando evitar a "consequência de não abordar o filme do ponto de vista da comunicação simbólica, ignorando nossas próprias categorias de seleção espacial e temporal com o objetivo de fragmentar aspectos de eventos reais para comunicar sobre sua totalidade" (FELD, 2016). E por fim, sinto-me muito mais próxima dos meus alunos mais rebeldes, exatamente aqueles que "ousam" exprimir suas preferências musicais "indesejáveis" de forma desafiadora, do que de meus colegas de profissão, quando alegam seus variados motivos para "evitar" a aproximação a este universo musical. Entretanto, acima da identificação com meus alunos está a vontade de poder ser uma voz potente para aqueles mantidos sem direito a ter suas próprias narrativas valorizadas, a camada da sociedade para quem é negada sistematicamente a auto-expressão, portanto identifico-me totalmente com o que Jessé Souza classificou como sendo a "ralé brasileira".

2. O curta etnográfico e o conceito música de qualidade

Após todas essas reflexões, desenvolvi um pequeno roteiro de filmagem que foi apresentado em sala de aula, e que partia da pergunta "o que o conceito música de qualidade significa para você?". Ao sair em campo, entretanto, percebi que essa pergunta parecia causar certo estranhamento, e desenvolvi algumas perguntas secundárias para que meus interlocutores se sentissem mais à vontade, como "música de qualidade significa algo para você?", "o que você considera como sendo música de qualidade?".

Por ser meu primeiro projeto de filmagem, cometi diversos erros na condução da gravação, e talvez tenha sido bastante agressiva para arrebanhar meus entrevistados.

Simplesmente intimei desde amigos músicos, professores, produtores de música eletrônica, amigos dos amigos e até os porteiros do meu prédio. Dizia que eles "tinham" que participar do meu curta sobre música de qualidade, e em alguns casos fui ameaçando ligar logo a câmera para gravar, o que deixava as pessoas ansiosas, querendo "roteirizar" antecipadamente seus depoimentos, mas isto era negado por mim com veemência.

Um dos relatos que mais me emocionou foi o do Severino, que trabalha no meu prédio como porteiro e que disse que "adorava música, que ia para o trabalho ouvindo música e voltava ouvindo música e que só não ouvia música no trabalho porque não podia". Ao mesmo tempo senti também que ele procurou me dar a "resposta certa" no início do seu depoimento, mas conseguiu soltar-se depois. Outro relato curioso foi da finlandesa capoeirista Pia, um dos mais curtos embora pertinente, porque expressou uma ideia regional como possibilidade de análise crítica da qualidade musical, mesmo que tenha sido não intencionalmente. Quando visto em contraponto ao relato da também capoeirista Aline, tudo parece tomar um sentido mais amplo, e o que é real ou não diminui sua importância de maneira ainda mais concreta, ajudando no caminho para uma reflexão acerca das nossas inclinações pessoais. Perceber todo esse processo por trás da câmera teve um sabor todo especial e certamente marcou profundamente minha forma de enxergar esse tipo de filme.

Outra coisa incrível que me sensibilizou enormemente para o poder da antropologia visual, foi o fato de que quase podia sentir a personalidade de cada depoente. Claro que o fato de conhecer bem a quase todos pode ter influenciado nesse ponto, mas mesmo com aqueles que não tinha intimidade alguma, era possível perceber suas verdades individuais através das lentes, e esse fato me fez ficar muito mais consciente do papel do filme etnográfico, e da pessoa que resolve documentar alguma coisa com intenções de refletir sobre aspectos de uma realidade existente. Percebi também que muitas vezes o olhar de quem filma pode ser completamente diferente daquele de quem é filmado, sem grandes prejuízos ao final. Ao contrário, todos podem sair mais enriquecidos da experiência, e relembro o relato de Chalcraft e Hikiji ao filmarem a performance do africano Shambuyi e sua companheira Clarisse em uma Bienal de São Paulo, e depararem-se com a necessidade quase obsessiva do público em tirar *selfies,* mesmo em situações aonde esse gesto parecia uma demonstração de imensa insensibilidade para eles.

Como antropólogos já um pouco velhos demais para sermos nativos digitais, tendemos a ver as selfies instintivamente como forma de apropriação, uma resposta ignorante a uma intervenção artística. Diferentemente, Shambuyi e seus amigos entendiam (mesmo antes dessa performance) essa produção imagética como validação de seu próprio trabalho. Fazer uma selfie não é apenas um ato de consumo, mas também o reconhecimento do valor de uma experiência visual. Daí a satisfação de Shambuyi e Clarisse ao fim da performance na Bienal. (CHALCRAFT; HIKIJI, 2016, p. 441)

Obviamente é sempre muito importante levar em consideração que acima de tudo, o filme etnográfico é uma narrativa, uma escolha pessoal em contar uma realidade de uma determinada forma. No caso do meu curta, existia uma intenção da minha parte em demonstrar o caráter transitório e intencional, ao mesmo tempo que socialmente orientado por valores muitas vezes inconscientes e enraizados, das nossas inclinações pessoais. Todo esse panorama pode levar a julgamentos e imposições extremamente limitantes, por prejudicar uma fruição livre e ampla das variadas criações artísticas existentes e por fomentar a necessidade de criação de mecanismos de exclusão e segregação social.

Se os antropólogos alguma vez resistiram à ideia de que estavam contando estórias, certamente vêm compensando isso hoje. As etnografias modernas são estórias extremamente complexas de outras vidas, ou estórias de enfrentamentos antropológicos no campo (MACDOUGAL, 1997, p. 97).

Embora a Antropologia ou a Etnomusicologia não sejam a área específica da minha pesquisa, percebo cada vez mais claro que estou desenvolvendo uma etnografia da sala de aula, partindo da minha experiência particular como professora e como pessoa, e o recurso do áudio visual mostrou ser uma nova ferramenta auxiliar na busca por elaborar um trabalho ativo no desenvolvimento de uma educação cada vez mais inclusiva e humana, que busque aquilo que deveria ser considerado como foco principal da educação, a sensibilização de crianças e jovens para a desigualdade social, visando a formação de homens e mulheres comprometidos com a causa que deveria estar acima de todas as outras, que é a exterminação da exploração do homem pelo homem e a busca concreta da justa igualdade entre todos os seres.

Concluo esta experiência com a certeza de que o gosto é algo abstrato demais para ser usado como parâmetro do que seria a qualidade de qualquer criação artística, e que

pode mesmo reforçar preconceitos preexistentes. Muito embora este conceito seja usado como um referencial em situações diversas, intrinsicamente, como bem disse um dos depoentes do curta, a "qualidade musical não significa nada".

3. Referências bibliográficas

BAMBA, M. Jean Rouch: cineasta africanista? *Devires,* Belo Horizonte, v. 6, n. 1, p. 97-107, 2009.

CHALCRAFT, J.; HIKIJI, R. S. G. O visto e o invisível. *Cadernos de campo,* São Paulo, n. 25, p. 437-447, 2016.

FANON, F. *Pele negra, máscaras brancas.* Salvador: EDUFBA, 2008.

FELD, S. Etnomusicologia e Comunicação Visual. *GIS-Gesto, Imagem e Som,* São Paulo, v. 1, n. 1, p. 239-279, 2016.

HENNION, A. Pragmática do gosto. *Desigualdade e Diversidade – Revista de Ciências Sociais da PUC-Rio,* Rio de Janeiro, n. 8, p. 253-277, 2011.

MACDOUGALL, D. De quem é essa história. *Cadernos de Antropologia e Imagem,* Rio de Janeiro, n. 5, p. 93-105, 1997.

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

SOUZA, J. *A elite do atraso.* Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2017.

Vídeo:
MÚSICA DE QUALIDADE (Uma conversa entre amigos). Monica Avila. Produção de Monica Avila. Gravado digitalmente com um tablet Samsung, 10:38 min., 2019.

Notas

[1] Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=prJqBGRvO4M>. Acesso: 24/03/2019.

[2] Monica de Oliveira é meu nome de registro. O curta Música de Qualidade foi assinado com o meu nome artístico, que é Monica Avila.

O arranjo vocal facilitado: Aspectos de extensão e tessitura na elaboração de materiais instrucionais para arranjadores e grupos iniciantes

Paulo Roberto Prado Constantino
Centro Paula Souza / Unesp
pconst2@gmail.com

Resumo: O artigo apresenta aspectos introdutórios para a produção de arranjos vocais por arranjadores em treinamento, enfocando pontos sobre extensão vocal e tessitura das partes nas elaborações para diferentes formações. Toma parte em trabalhos desenvolvidos nas disciplinas de Arranjo em nível técnico e superior, além das produções autorais de arranjos didáticos ou facilitados para formações com cantores iniciantes. Partindo-se da pesquisa bibliográfica, justifica-se a abordagem dos tópicos sobre extensão vocal e a tessitura melódica com sugestões para seu desenvolvimento instrucional.

Palavras-chave: Arranjo vocal. Educação musical. Didática.

The Easiled Vocal Arrangement: aspects of range and *tessitura* in the preparation of instructional materials for arrangers and beginning groups

Abstract: The paper presents introductory aspects for the production of vocal arrangements by inexperienced arrangers, focusing points on vocal range and melodic *tessitura* in the elaborations for different ensembles. It takes part in a work developed in school subjects of Vocal Arrangement in vocational and higher education levels, besides the authorial productions of didactic arrangements or easiled for ensembles with beginner singers. Based on the bibliographic research, it is justified to approach the topics on vocal range and melodic tessitura with suggestions for its instructional development.

Keywords: Vocal arrangement. Music education. Teaching.

1. Introdução

Este artigo apresenta tópicos sobre a produção de arranjos vocais facilitados, direcionados aos estudantes e arranjadores inexperientes, enfocando os aspectos de extensão vocal e tessitura nas elaborações para diferentes formações vocais. Toma parte em um trabalho desenvolvido entre classes das disciplinas de Arranjo em nível técnico e superior, além das produções autorais de arranjos didáticos e facilitados para diferentes formações vocais, acompanhadas ou *acappella*.

Justifica-se a abordagem dos tópicos sobre extensão vocal e a tessitura melódica ao reconhecer que, em formações vocais masculinas, femininas ou mistas, as principais restrições impostas aos procedimentos de harmonização e arranjo advêm dos problemas de afinação e extensão vocal reduzida para sua execução, entre cantores em treinamento.

Especialmente nos grupos femininos, tem-se a impossibilidade de contar com notas excessivamente graves, o que é compensado pelos homens na região aguda, onde existe a opção de emprego do falsete.

Sob o ponto de vista pedagógico, o arranjador iniciante, ao lidar com estas demandas, aprende a ser devotado à especificidade: considera para quem escreve, reconhece seus atributos e limitações técnicas, e sua obra, por certo, releva estes fatores. Sem desejar nos aprofundar em discussões estético-filosóficas quanto à concepção do arranjo vocal, entendemos que o aprendiz lidará com a coexistência da abertura – quanto à escolha das técnicas empregadas, *voicings*, a estruturação dos eventos sonoros no tempo [1] – e das restrições que também aparecem, como as limitações das vozes humanas, da técnica vocal dos cantores, da duração total de uma gravação ou performance em palco. Articular os aspectos técnicos e estéticos à elaboração dos arranjos é a contribuição pretendida nestas linhas.

2. Desenvolvimento

Para efetivar nossas observações sobre a extensão vocal e a tessitura empregada nas partes dos arranjos, empregamos autores ligados à música vocal de concerto (ADES, 1966), à música vocal popular acompanhada ou *acappella* (CALLAHAN, 2000; SHARON e DYLAN, 2012; SWINGLE, 1997) e aos tratados de orquestração (RIMSKY-KORSAKOV, 1946; ADLER, 2002) e de arranjo (SEBESKY, 1984; GUEST, 1996; PEASE; PULLIG, 2001). No entanto, abordaremos aqui somente dois dispositivos técnicos: a consideração da extensão vocal ideal pelo arranjador e a tessitura das partes escritas para uma ou mais vozes.

2.1. Sobre a extensão das vozes

O termo *extensão vocal* refere-se às notas mais graves confortavelmente cantáveis até as mais agudas que se podem atingir, sobre as quais se podem produzir exercícios e a execução do repertório (MABRY, 2002).

A extensão das vozes deve ser observada desde o princípio da elaboração do arranjo. Refletir sobre as condições vocais dos executantes ajuda bastante – ao menos, com uma ideia sobre quem serão os potenciais cantores. Principalmente, se considerarmos que um coro profissional terá um alcance diferenciado de um coro leigo, por exemplo.

Observemos o quadro comparativo[2] composto por diversas abordagens, que sintetizamos aqui após uma pesquisa bibliográfica: as mais antigas, do tratado de orquestração de Rimsky-Korsakov (1946) e de Ades (1966); e outras mais recentes, como as dos livros de Callahan (2000), e uma última anotada por nós:

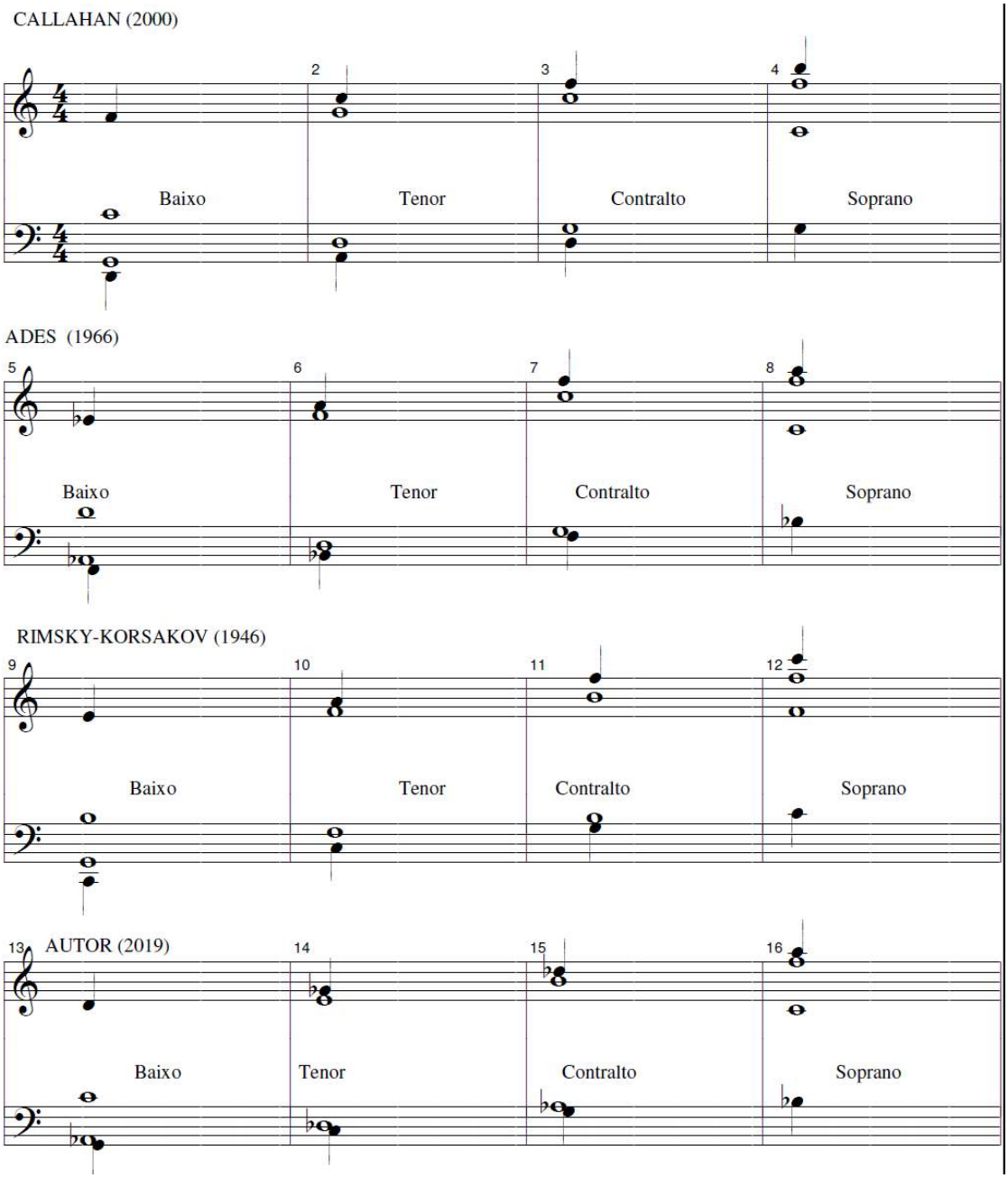


Figura 1: Quadro de extensão das vozes mistas adultas, baseado em R. Korsakov (1946), Ades (1966), Callahan (2000). Semínimas correspondem à extensão máxima, para vozes bem treinadas. Semibreves correspondem à extensão mais confortável, para cantores com habilidades vocais iniciantes e médias (AUTOR, 2019)

A sugestão de Rimsky-Korsakov (1946) baseia-se no modelo do *Bel canto*[3] empregado em peças eruditas, especialmente do período romântico, com uma classificação específica para coro e outra para solistas. Demonstra um registro mais comum [confortável] e outro excepcional, virtuosístico. Ades (1966) segue esse padrão. A sugestão de Anna Callahan (2000) trabalha com uma extensão ideal para a divisão a quatro vozes mistas, para formações de cantores iniciantes.

Minha sugestão condensa ainda mais o registro de todas as vozes, por um motivo simples: coros e grupos iniciantes contam, por muitas vezes, com portadores de vozes intermediárias [*mezzo-sopranos* e barítonos] ou com pouco treinamento formal. Na impossibilidade de existir um melhor preparo desses cantores, para que expandam em um mínimo seus registros, o arranjador fará o possível para que o arranjo ocorra dentro das suas possibilidades vocais.

Incluímos ainda uma tabela apresentando uma possível extensão e classificação das vozes infantis e juvenis[4], úteis para o arranjador que escreve ao público:

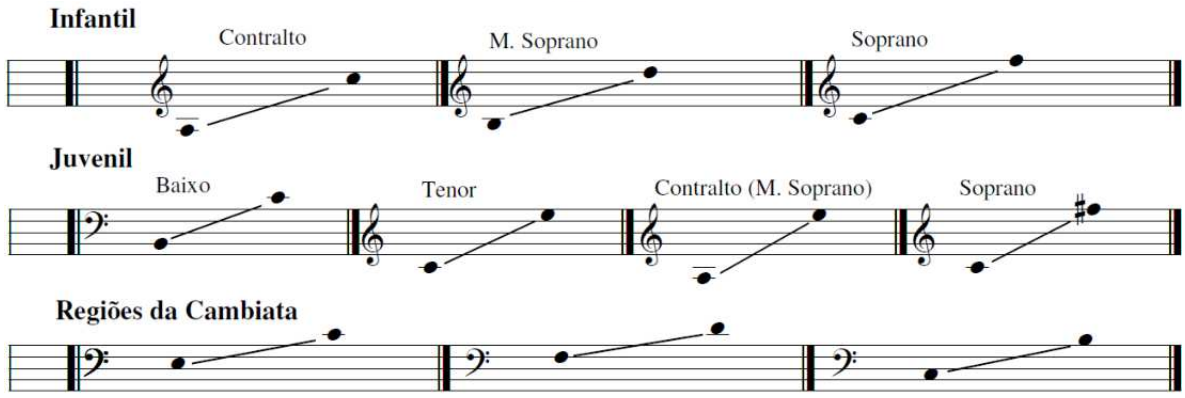


Figura 2: Extensão sugerida às vozes infantis e juvenis (AUTOR, 2019).

Por certo, as tonalidades selecionadas e as conduções melódicas das vozes, em registro grave ou agudo, serão fatores a serem considerados. Transposições podem ser úteis, fazendo com que as vozes apresentem o melhor resultado possível dentro do seu registro (CALLAHAN, 2000). Se as vozes *contralto* têm flexibilidade nos graves, é bom explorar tonalidades que aproveitem essas notas, ao escrever arranjos para vozes femininas, por exemplo.

Por este motivo, passamos à abordagem da tessitura das partes vocais de um arranjo.

2.2. Tessitura e o registro vocal dos cantores

O termo tessitura se refere a "um trecho melódico de compassos vocais [ou, menos comum, instrumentais] na qual uma peça musical está situada – seja agudo ou grave. A tessitura de uma peça não é decidida pelos extremos de sua extensão, mas sim por qual parte dela é mais empregada" (JANDER, 2001). Empregar uma "tessitura ótima cantável" (MABRY, 2002, p. 16), adequando-a aos processos criativos e aos potenciais expressivos da emissão dos cantores, seria desejável na criação destas partes vocais.

Arnold Schoenberg (1991), em seu tratado *Fundamentos da Composição Musical*, fez considerações sobre o emprego adequado dos registros das vozes nas composições, que podem ser correspondidas na abordagem dos arranjos:

> O registro mais agudo da voz é "vulnerável" e seu uso sempre se constitui em um esforço para o cantor; mas, se usado com prudência, realmente produz um clímax, para o qual ele deve estar reservado (e esta é uma questão estrutural). O registro mais grave é mais forte do que o médio, mas não se deve sobrecarregá-lo de muita expressão dramática. O registro médio não é capaz de grandes vôos expressivos e não oferece gradações dinâmicas, mas, dentro de seus limites, é o registro mais conveniente para a utilização vocal. Os registros não diferem apenas em volume, mas também em colorido (timbre). Mudanças repentinas de tessitura ameaçam a unidade da qualidade sonora, dificuldade que, no entanto, artistas bem treinados sabem superar. A voz necessita de um mínimo de tempo para produzir uma sonoridade plena e, em consequência, notas rápidas (especialmente *staccatos*) e notas com fortes acentuações (*sforzati*, etc.) são difíceis, embora não estejam acima das habilidades de um virtuose (SCHOENBERG, 1991, p. 126).

Sabendo que as mudanças de registros trazem consigo alterações no timbre dos cantores e no equilíbrio sonoro, ponderou Rimsky-Korsakov:

> Mantendo muito tempo uma voz nos registros extremos, cansam-se os cantores e o auditório: mas é bom empregar esses registros em momentos curtos e passagens que excedam a oitava normal das vozes, pois senão a melodia ficaria fechada apenas no âmbito de uma oitava (RIMSKY-KORSAKOV, 1946, p. 151).

Além da adequação dos registros e da tessitura melódica, contamos, finalmente, com a possibilidade timbríca de somar vozes em um real uníssono ou condução em oitavas dentro do arranjo, o que promoverá contraste em relação à voz solo em determinadas

passagens, especialmente no caso de arranjos para formações reduzidas. Rimsky-Korsakov (1946) fala sobre os uníssonos de *soprano* + *contralto* e *tenor* + *baixo* como sendo os mais comuns, que garantem maior destaque a uma melodia. O emprego das conduções em oitava é útil pelas novas características de timbre que pode apresentar, além de reforçar a linha melódica:

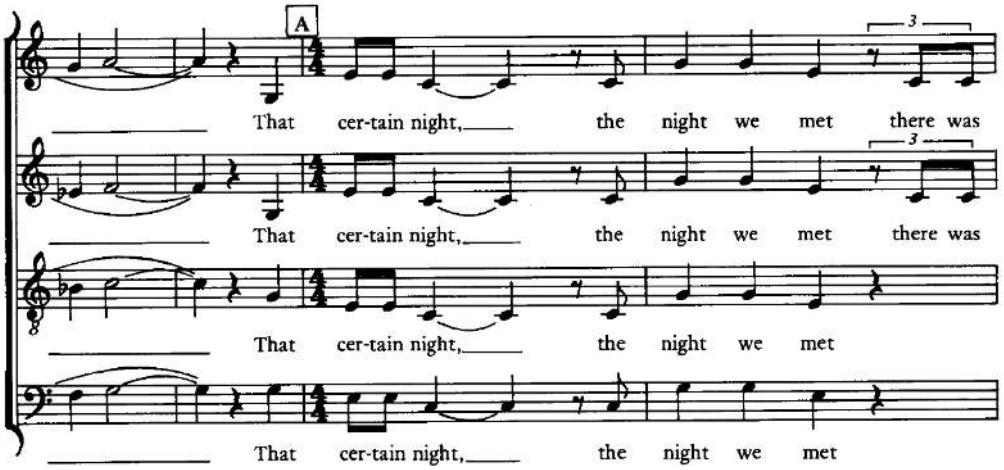


Figura 3: Um trecho em condução por oitavas, entre vozes mistas [soprano, alto, tenor, baixo]. Extraído do arranjo de "*A Nightingale Sang in Berkeley Square*" (PUERLING, 1985, p. 2).

É possível empregá-los tradicionalmente em até duas oitavas de distância [*soprano* + *baixo,* p.ex.], com as vozes intermediárias realizando a harmonia. Ao empregar o uníssono em oitavas, reforça-se o acorde, adensando o seu som, especialmente nas harmonias em bloco.

Os apontamentos de Schoenberg (1911) e Rimsky-Korsakov (1946) estavam inseridos no contexto da música de concerto de tradição europeia. Muitas obras de música popular e de concerto do século XX em diante avançaram sobre esta literatura musical prévia, de modo que efeitos e arranjos dinâmicos podem ser obtidos com êxito, ao se transgredir este breviário dos autores da tradição, como verificamos em manuais como os de Sharon Mabry (2002), Anna Callahan (2000) ou Derek Sharon e Dylan Bell (2012); ao sugerirem, por exemplo, elaborações das vozes sobre notas repetidas no registro agudo (CALLAHAN, 2000), o uso de hibridismos entre a voz falada e o canto ou os efeitos vocais obtidos por gritos, sussurros, risadas, glissandos exagerados, dentre outros possíveis (MABRY, 2002).

3. Considerações finais

Ao abordar estes tópicos, concordamos com Sebesky (1984) e Swingle (1997), quanto ao fato de que a distribuição das vozes terá uma grande influência no equilíbrio formal do arranjo. A tendência do arranjador inexperiente é de usar todos os recursos disponíveis logo na primeira seção da peça – o que impede qualquer possibilidade de desenvolvimento e surpresa, ou de reorganização dos elementos estruturais para facilitar a execução das partes vocais individuais.

As anotações que fizemos são parte de um esforço pedagógico para a formação de arranjadores e a disseminação da música vocal entre músicos iniciantes ou em treinamento. Ao observar aspectos de extensão e tessitura em seus arranjos, o arranjador facilitará a performance, de modo que os cantores sejam poupados de esforços desnecessários e dificuldades excessivas durante a execução. São apenas dois aspectos elementares que isolamos neste texto, mas outros certamente coexistirão em um arranjo, como a opção adicional sobre prováveis ajustes na tonalidade ou a distribuição das linhas melódicas entre diferentes tipos de vozes masculinas ou femininas.

4. Referências bibliográficas

ADES, H. *Choral arranging.* USA: Shawnee Press Inc., 1966.

ADLER, S. *The study of orchestration.* 3. ed. New York: Norton & Company, 2002.

CALLAHAN, A. *The Collegiate Acapella Arranging Manual.* USA: Contemporary Acapella Publishing, 2000.

CROCKER, E.; LEAVITT, J. *Essential Musicianship* – A comprehensive choral method. Book 1 e 2. USA: Hal Leonard Corporation, 1995.

GUEST, I. *Arranjo*. V.1. Rio de Janeiro: Lumiar, 1996.

JANDER, O. Tessitura [verbete]. In: OXFORD MUSIC ONLINE. *Grove Music Online,* 2001. Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/abstract/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000027741>. Acesso: 2/1/2019.

MABRY, S. *Exploring twentieth-century vocal music:* a practical guide to innovations in performance and repertoire. New York: Oxford Press, 2002.

PEASE, T.; PULLIG, K. *Modern jazz voicings*. Boston: Berklee Press, 2001.

PUERLING, G. *A Nightingale Sang In Berkeley Square.* New York: Peter Maurice Co., 1985. Partitura.

RIMSKY-KORSAKOV, N. *Principios de orquestación.* Buenos Aires: Ricordi, 1946.

ROBERTY, B. B. A extensão vocal infantil: um estudo sobre a voz infantil no contexto do ensino regular brasileiro. Rio de Janeiro, 2016. 119f. Dissertação (Mestrado em Música), Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

SCHOENBERG, A. *Fundamentos da composição musical.* São Paulo: Edusp, 1991.

SEBESKY, D. *The contemporary arranger.* USA: Alfred Publishing Co., 1984.

SHARON, D.; BELL, D. *Acapella arranging.* USA: Hal Leonard Pub., 2012.

STARK, J A. *Bel canto:* a history of vocal pedagogy. Toronto: Toronto University Press, 1999.

SWINGLE, W. *Swingle singing.* USA & Canada: Shawnee Press, Inc., 1997.

Notas

[1] Os recursos disponíveis ao arranjador são virtualmente ilimitados. Para o aprofundamento em aspectos tão diversos como rearmonizações, uso de percussão vocal, extensão, técnicas de condução das linhas melódicas, alterações na forma e estrutura, sugiro a consulta aos manuais e tratados sugeridos na bibliografia deste artigo.

[2] Vale lembrar que a classificação vocal é um assunto complexo e que foge do escopo deste texto. Por certo, pode incluir outras variáveis para além da extensão e tessitura, como as análises por exames médicos de imagem ou gravações e análise computadorizada de amostras vocais.

[3] A definição do *Bel canto* é difusa. Em tradução literal, diz respeito aos ideais, técnicas e ao repertório do "belo canto" produzido pela música de concerto europeia entre os séculos XVII e XIX. Como demonstra-nos Stark (1999), as "conotações abrangem muitos aspectos da história e da pedagogia vocais, incluindo várias eras de ouro do canto, muitas técnicas específicas de produção de voz e uma variedade de expressões vocais estilísticas. Não há consenso entre os historiadores da música ou professores de voz quanto à aplicação precisa do termo. [...] Existem inúmeras razões para essa confusão, como um estudo das circunstâncias que levaram a conceitos tão variados de canto poderá demonstrar" (STARK, 1999, p. 12-13).

[4] Outras informações e sugestões de classificação podem ser obtidas nas publicações de Crocker e Leavitt (1995) e na abrangente dissertação de Roberty (2016).

MUCGES: interdisciplinaridades e hibridizações

Rosenilha Fajardo Rocha
Universidade Federal da Paraíba
rosenilhafajardo@gmail.com

Resumo: O presente relato discute a trajetória do MUCGES, grupo de pesquisa de estudos interdisciplinares em música, corpo, gênero, educação e saúde. As ações de formação, informação e produção de conhecimento, bem como as estratégias metodológicas utilizadas para efetivação destas ações. Tem como propósito discutir sobre a inserção de mulheres nordestinas brasileiras no universo da música, o empoderamento musical dessas mulheres e suas formas de musicar.

Palavras-chave: Musicar local. Grupo de pesquisa. Música e gênero.

MUCGES: interdisciplinarities and hybridizations

Abstract: The present report discusses the trajectory of MUCGES, research group of interdisciplinary studies in music, body, gender, education and health. The actions of formation, information and production of knowledge, as well as the methodological strategies used to carry out these actions. Has as purpose is to discuss the insertion of northeastern Brazilian women in the universe of music, the musical empowerment of these women and their forms of *musicking*.

Keywords: *Musicking* local. Research group. Music and gender.

1. Introdução

O grupo de pesquisa MUCGES foi criado em 2016, com o intuito de promover estudos interdisciplinares em música, corpo, gênero, educação e saúde. Neste ambiente de iniciação científica, trazer para nosso universo de pesquisa a reflexão sobre a participação das mulheres no universo musical e suas performances, mais precisamente do musicar (*musicking*) de mulheres do nordeste brasileiro, vinculadas à cultura popular. Nesse sentido, Música e Gênero são os aportes dialógicos que sustentam a pesquisa. O MUCGES conta atualmente com mulheres estudantes de graduação, pós-graduação, mestres e doutoras das áreas de Música (Educação Musical e Etnomusicologia), Educação, Educação Física, Farmácia, Enfermagem, Ciências da Informação e Relações Internacionais.

Diante dessa realidade formativa heterogênea, fez-se necessário a implementação de estratégias metodológicas que introduzissem no grupo questões de estudos de Gênero e da Música a fim de que suas integrantes compreendessem os conceitos básicos e, a partir daí se apropriassem desses para a efetivação das ações propostas pelo grupo de pesquisa. Ações como a leitura e o debate de textos relativos à temática Música e Gênero, à pesquisa de campo, à elaboração de artigos científicos, à fomentação de seminários e rodas de diálogo

entre as integrantes do grupo, à participação em encontros e congressos nacionais e internacionais e, à realização de oficinas em projetos de extensão. O MUCGES é, portanto, um ambiente de formação, informação e produção de conhecimento, no qual a vivência musical de cada participante é valorosa e que a partir delas pode-se refletir mais amplamente o *locus* da mulher no mundo da música, bem como as diversas possibilidades de configurações da performance e suas interfaces com as teorias de Gênero. Assim, partir da vivência do musicar local, ampliar para a reflexão do musicar de outras realidades, numa interatividade entre os dois musicares. Segundo Small (1998; tradução nossa),

> O ato de musicar [*musicking*] estabelece no lugar onde está acontecendo um conjunto de relações, e é nessas relações que reside o sentido do ato. Eles devem ser encontrados não apenas entre aqueles sons organizados que são convencionalmente considerados como o material do significado musical, mas também entre as pessoas que estão participando, em qualquer capacidade, na performance.

Uma característica do MUCGES é transitar no universo da Música entre as subáreas da Educação Musical e da Etnomusicologia, sendo essa o principal referencial teórico do grupo de pesquisa. Blacking (1973, p. 4) ressalta que "a pesquisa em etnomusicologia tem expandido nosso conhecimento acerca de diferentes sistemas musicais do mundo" e, os frutos de suas indagações "[...] tem o poder para criar uma revolução no mundo da música e da educação musical". Assim, nessa relação dialógica, contribuir para o fortalecimento e estreitamento entre esses campos.

2. MUCGES: um ambiente de formação, informação e produção de conhecimento

Como marco inicial do grupo foi oferecido uma aula inaugural onde conceitos básicos dos estudos de Gênero foram apresentados. Explanou-se sobre sexo e a divisão binária entre macho e fêmea; sobre Gênero, como um organizador social, na ideia de masculinidade e feminilidade. Ainda, sobre sexualidade foi falado da identidade de Gênero que difere da identidade de sexo. Nesse ponto, esclareceu-se no que consiste transexualidade, travestibilidade, bissexualidade, homossexualidade, heterossexualidade e, também, sobre estudos *queer*. Como referencial teórico para se tratar os estudos de Gênero, sexualidade e educação foi recomendada a leitura do livro de Guacira Lopes Louro (1997), com o título homônimo, bem como o da autora Linda Nicholson, intitulado Interpretando o Gênero. Foi levantada também uma reflexão sobre gendrificação, gendramento e generificação,

categorias análogas surgidas a partir do desenvolvimento dos estudos de Gênero e à luz desses estudos. Por fim, foi esclarecido que a categoria corpo passou a ter uma dimensão dentro da construção social por meio dos processos de subjetivação.

Num segundo momento, sugeriu-se a leitura do texto, Gênero: uma categoria útil de análise histórica de autoria de Joan Scott (1995). Trata-se de um texto clássico para a compreensão dos estudos de Gênero. Nele, a autora sugere que "o Gênero deve ser redefinido e reestruturado em conjunção com uma visão de igualdade política e social que inclua não somente o sexo, mas também a classe e a raça" (SCOTT, 1995, p. 94). Assim, traz à tona o conceito de Gênero de modo relacional. Esse suporte teórico inicial desvelou as integrantes do MUCGES um panorama dos estudos de Gênero, o que possibilitou uma maior fluidez entre as rodas de conversa.

No entanto, outras lacunas também precisavam ser preenchidas no grupo, tais como noções básicas de inserção à pesquisa de campo, à escrita científica, à apresentação de seminários e à participação em congressos. Para isso, estratégias metodológicas foram trazidas para as reuniões do grupo de estudo.

3. A pesquisa de campo: abrir a roda para inspirar o musicar (*musicking*)

Uma das características de um trabalho com base na Etnomusicologia é a utilização da pesquisa de campo como ferramenta para compreensão do fenômeno a ser estudado. Para que o grupo se apropriasse dos conteúdos que envolvem a realização de um trabalho de campo satisfatório, foram lidos e debatidos dois textos relativos a esse assunto: o texto "Observação participante e escrita etnográfica", de autoria de Vagner Gonçalves da Silva (2000), e o texto "Pesquisa qualitativa: reflexões sobre o trabalho de campo", por Rosália Duarte (2002). O primeiro analisa aspectos da pesquisa de campo e a relação observador-observado, bem com a passagem do trabalho de campo para o texto etnográfico. O segundo reflete sobre as dificuldades quanto ao uso de metodologias quantitativas para a realização do trabalho de campo.

Após as leituras, os debates foram se configurando no sentido de definir qual seriam os atores sociais que seriam contemplados na pesquisa, e qual alternativa metodológica mais adequada à análise das mulheres pesquisadas. Optou-se pela pesquisa de caráter qualitativa, com a realização de entrevistas semiestruturadas. Sendo assim, a escolha

pelas mulheres que seriam entrevistadas deveria estar ligada diretamente a manifestação tradicional de um coco nordestino, nesse caso, a mestra e suas assistentes, pelo grau de representatividade no universo social em estudo. Dessa escolha se deu a necessidade das integrantes do MUCGES de compreenderem como se estrutura simbólica e socialmente esse universo cultural. Indagações foram delineadas, dentre elas: Como surgiu o coco? Como ela(s) tinha(m) se tornado mestra(s)? Como se dá o processo de "mestrar", sendo mulher, num universo onde grande parte dos mestres são homens? Como seria a relação entre o festejo do coco e o cotidiano do quilombo no qual ele está inserido? E, para todas as entrevistadas, como seria o processo de fruição musical? E, como seria a experiência de estar participando ativamente na manutenção dessa manifestação tradicional?

Com vistas nessas questões, foi realizada a primeira incursão do MUCGES no trabalho de campo, sabendo-se que *in loco*, outras mulheres e questões poderiam emergir. Nesse contato inicial com a pesquisa, travou-se um diálogo informal entre a mestra, uma de suas assistentes e as pesquisadoras. Nos depoimentos gravados pelo celular foi delineada em linhas gerais a estrutura social, simbólica e musical daquela manifestação cultural. Assim, o grupo de pesquisa colheu um amplo e consistente material de análise, em que foi possível identificar o *ethos,* a visão de mundo, padrões de práticas performativas, outrossim, o musicar do universo em questão. Atualmente, o material colhido e analisado tem sido utilizado pelo grupo de estudos nas reflexões e interpretações que são expressas por meio da elaboração de artigos científicos, que desvelam as indagações que motivaram o grupo de pesquisa à investigação dessas mulheres. Nesse sentido, em concordância com Duarte (2002), o MUCGES, vem "entrelaçando fontes teóricas e materiais empíricos como quem tece uma teia de diferentes matizes", na realização de sua pesquisa científica.

4. A escrita: abrir a roda para expirar o musicar

Atualmente, os textos e artigos acadêmicos têm sido escritos pelas coordenadoras, doutoras e mestras do grupo. No entanto, enquanto um espaço de formação, informação e produção de conhecimento, faz-se necessário também no MUCGES a instrumentalização e capacitação de todas suas integrantes ao ambiente da escrita etnográfica e científica. Para isso, novamente a leitura do texto Observação participante e escrita etnográfica, de autoria de Vagner Gonçalves da Silva (2000) é solicitada. Nesse texto, o autor

aponta para a delicada tarefa que o pesquisador necessita cumprir, que é a de decodificar a complexidade do universo simbólico pesquisado para o rico espaço de debate de ideias acadêmico através da escrita. Nesse sentido, buscar uma convergência entre trabalho de campo e escrita etnográfica, dando voz e vez ao discurso nativo. Discurso esse que inclui também um discurso musical. Nesse quesito, o grupo de estudos busca fazer pontes entre dados etnográficos e a descrição de uma etnografia musical. Seeger (2008, p. 239), afirma que "a etnografia da música é a escrita sobre as maneiras que as pessoas fazem música".

E, se a proposta do MUCGES é refletir sobre a participação das mulheres no universo musical e suas performances, do musicar de mulheres do nordeste brasileiro, vinculadas à cultura popular, urge instrumentalizar o grupo de pesquisa nessa vertente analítica. Nesse exercício, em diálogo com Silva (2000, p. 304), buscar com o grupo de estudos alinhar o texto científico com a pesquisa de campo, em busca de uma lógica narrativa que apreenda a lógica cultural que se pretende representar.

5. Os seminários e as rodas de diálogo: musicando localmente

Na trajetória do MUCGES, um momento profícuo do grupo foi o circuito de seminários e rodas de diálogo a partir do estudo do livro Entre saias justas e jogos e cintura, organizado por Alinne Bonetti e Soraya Fleischer (2007). Trata-se de um livro onde 12 mulheres pesquisadoras relatam suas experiências nos seus trabalhos de campo. Teorizam através dos estudos de Gênero as problemáticas enfrentadas e as soluções encontradas no campo, as saias justas e os jogos de cintura, ou seja, os mecanismos encontrados para realizarem uma boa etnografia. Tais seminários aproximaram as integrantes do MUCGES das pesquisadoras, onde aquelas puderam se colocar na posição destas, e diante deste reconhecimento, quais estratégias e soluções poderiam propor em situações semelhantes. Notou-se nas mulheres do grupo um empoderamento como pesquisadoras em processo de formação acadêmica. Pesquisadoras que refletem sobre Gênero, Música e suas performatividades, num exercício de estar musicando localmente.

6. Participação em congressos: abrindo a roda para além do musicar local

Desde a criação do grupo de estudos interdisciplinares MUCGES, em 2016, as mulheres integrantes vêm participando de maneira intensiva em congressos, seminários e encontros de amplitude nacional e internacional.

No Fórum Latino-americano (Fladem), com a comunicação Educação musical e Etnomusicologia: memórias femininas e as interfaces entre música, gênero, educação, corpo e saúde, apresentamos o grupo no meio acadêmico já demonstrando sua vertente híbrida entre Educação Musical e Etnomusicologia. No Fladem Brasil, na mostra de vídeos, apresentamos o documentário Gênero, música, corpo e educação em uma comunidade feminina batuqueira: imagem e "ação"!, no qual pode ser apreciado momentos de ensino-aprendizagem de um dos grupos de mulheres pesquisados.

Na Abem Regional/ NE, a comunicação Educação musical: interfaces com etnomusicologia, música, corpo, gênero, educação e saúde em grupo de pesquisa, delineou os planos de ação abarcados pelas seguintes linhas de pesquisa: Educação Musical, Etnomusicologia e Gênero. Na Abet, com a comunicação Mulheres brincantes do coco em cena: uma análise inicial sobre um grupo de pesquisa em gênero e música, reportamo-nos aos primeiros passos em direção à pesquisa de campo supracitada. Na Abem Nacional, apresentou-se o relato de experiência da coordenadora do MUCGES intitulado: Educação musical e gênero: uma construção epistemológica interdisciplinar na visão do MUCGES, onde é discutido a trajetória do MUCGES e os desafios metodológicos desse percurso.

Na I Jornada Fladem Brasil, a coordenadora do grupo de estudos é proponente desta jornada sobre o tema: Educação Musical e o pensamento latino-americano: interações entre pedagogias abertas, currículo e formação humana. Na Anppom, a comunicação Práticas pedagógico-musicais de mulheres [...] e suas pedagogias abertas, refletiu sobre o musicar de mulheres performers. No Fórum de Etnomusicologia Regional, a coordenadora e uma das integrantes do MUCGES, propuseram o grupo de discussão denominado Música instrumental, gênero e feminismos.

Dessa forma, o grupo de pesquisa vem contribuindo de maneira efetiva com as discussões acadêmicas contemporâneas nos estudos de Gênero e Música.

7. A realização de oficinas em projeto de extensão: “Ninguém solta a mão de ninguém”; musicando globalmente

No presente momento, o MUCGES vem consolidando suas ações de pesquisa e estudos interdisciplinares e abre a proposta para um curso de extensão na Universidade Federal da Paraíba com o intuito de instrumentalizar teoricamente mulheres que desejem adentrar no universo dos signos e linguagens da música. Esse curso é um projeto piloto onde as integrantes do MUCGES se propõe estar junto a outras mulheres desmitificando a barreira de que o universo musical erudito tenha uma linguagem incompreensível e até mesmo inatingível.

Assim, criar conjuntamente um ambiente de acolhimento, troca de saberes e experiências no universo musical, fazendo uso de uma metodologia híbrida que perpassa tanto as metodologias sistematizadas no universo erudito quanto as práticas de ensino e aprendizagem vivenciadas no universo da cultura popular. Trata-se de um ambiente de empoderamento feminino, onde as barreiras de inserção ao performar sejam quebradas. “Musicando globalmente, ninguém solta a mão de ninguém”.

8. Considerações finais

Na atualidade, os estudos interdisciplinares têm sido uma constante nos meios acadêmicos. Nesse contexto, o MUCGES foi criado com o intuito de promover estudos interdisciplinares em música, corpo, gênero, educação e saúde. Ao longo de sua trajetória vem desenvolvendo ações de formação, informação e produção de conhecimento junto às mulheres integrantes do grupo de pesquisa. Nesse ambiente interdisciplinar, Gênero e Música dialogam na busca da compreensão de como ocorre a inserção de mulheres do nordeste brasileiro no universo musical, quer seja como pesquisadoras, quer seja como pesquisadas, e suas maneiras de performar e musicar.

9. Referências bibliográficas

BLACKING, J. *How musical is man?*. London: University of Washington Press, 1973.

BONETTI, A.; FLEISCHER, S. (Orgs.). *Entre saias justas e jogos de cintura.* Florianópolis: Editora Mulheres; Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2007.

DUARTE, R. Pesquisa qualitativa: reflexões sobre o trabalho de campo. *Cadernos de Pesquisa*, n. 15, p. 139-154, mar. 2002.

LOURO, G. L. *Gênero, sexualidade e educação*: uma perspectiva pós-estruturalista. Petrópolis: Vozes, 1997.

SCOTT, J. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. *Educação e realidade*, v. 20, n. 2, jul./dez. 1995.

SEEGER, A. Etnografia da música. *Cadernos de Campo* – Revista dos alunos de Pós-graduação em Antropologia Social da USP, n. 17, p. 237-260, 2008.

SILVA, V. G. Observação participante e escrita etnográfica. In: FONSECA, M. N. S. (Org.). *Brasil Afro-brasileiro*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

SMALL, C. *Musicking*. Hannover; London: University Press of New England, 19

O uso das tecnologias digitais e as possibilidades do musicar de um coro adulto

Sandra Regina Cielavin
Universidade Estadual de Campinas
cielavsandra@gmail.com

Resumo: O presente trabalho é um recorte de uma pesquisa concluída que teve por objetivo investigar tecnologias digitais aplicadas à prática coral de adultos. A metodologia consistiu em revisão de literatura, descrição de atividades e de um estudo qualitativo, que também utilizou dados quantitativos através de uma pesquisa-ação com a duração de 3 meses que foi desenvolvida com 18 indivíduos de um coro adulto. O intuito deste artigo, cujos principais referenciais teóricos são Bauer e Mito (2017), Schafer (1991) e Sloboda (2008) é descrever o uso de tecnologias digitais e suas possibilidades na aprendizagem de canções tradicionais de diferentes culturas do mundo.

Palavras-chave: Tecnologias digitais. Educação musical. Prática coral.

The use of digital technologies and the possibilities of the music of an adult choir

Abstract: The present work is a cut of a completed research that had the objective to investigate digital technologies applied to the choral practice of adults. The methodology consisted of literature review, description of activities and a qualitative study, which also used quantitative data through a 3-month action research that was developed with 18 individuals of an adult choir. The purpose of this article, whose main theoretical references are Bauer and Mito (2017), Schafer (1991) and Sloboda (2008) is to describe the use of digital technologies and their possibilities in learning traditional songs from different cultures of the world.

Keywords: Digital Technologies. Music Education. Choral Practice.

1. Introdução

O canto coral é uma prática musical que está presente na cultura de diferentes povos e pode ser desenvolvida em ambientes escolares, religiosos, de projetos sociais, entre outros. A vivência coral possibilita aos indivíduos, o contato com diversos elementos musicais e como aponta Swanwick (1979) "pessoas precisam de múltiplas oportunidades de encontros com a música para experimentá-la de diferentes ângulos de forma a tornarem-se conscientes de sua riqueza de possibilidades[1]" (SWANWICK, 1979, p. 42). O canto pode proporcionar muitos benefícios aos seus integrantes. Segundo Ilari (2003, p. 15), "o ato de cantar, espontaneamente ou de forma dirigida em sala de aula, pode ativar os sistemas da linguagem, da memória, e de ordenação sequencial, entre outros".

O surgimento de equipamentos eletrônicos, que incluem computadores e *smartphones,* dos aplicativos que os acompanham e da Internet tem ocasionado mudanças na sociedade que envolvem praticamente todas as áreas do conhecimento. De acordo com Demo (2011, p. 15), "as ferramentas tecnológicas estão se impondo veloz e compulsoriamente na nova geração, tornando-se parte do dia a dia". Na Educação Musical, os dispositivos tecnológicos possibilitam o armazenamento de músicas, o compartilhamento de arquivos, a comunicação mais rápida, entre outros. Além disso, "a tecnologia aumentou a oportunidade de todas as pessoas se envolverem ativamente com a música, desde a infância até a idade adulta mais avançada" (BAUER; MITO, 2017, p. 95)[2].

Considerando a atualidade do tema, o presente trabalho é um recorte de uma pesquisa concluída que teve por objetivo investigar tecnologias digitais aplicadas à prática coral de adultos nos aspectos administrativos, de ampliação do universo cultural do coro e de auxílio no treino da percepção musical. A metodologia consistiu em revisão de literatura, descrição de atividades com possíveis utilizações de tecnologias digitais na prática coral e de um estudo qualitativo, que também utilizou dados quantitativos através de uma pesquisa-ação, com a duração de 3 meses que foi desenvolvida com 18 indivíduos de um coro adulto. O objetivo deste artigo é apresentar, especificamente, o uso de tecnologias digitais e suas possibilidades na aprendizagem de canções tradicionais de diferentes culturas do mundo.

2. As tecnologias digitais e o musicar do coro

O coro da Fatec Itapetininga é formado por alunos da instituição e por membros da comunidade e conta atualmente com vinte pessoas. Os ensaios têm a duração de uma hora e meia e são realizados duas vezes por semana. O repertório é formado por música popular brasileira, música pop internacional, canções tradicionais de diferentes países e músicas natalinas, e é composto por canções em uníssono e por arranjos para duas, três e quatro vozes mistas. O coro da Fatec Itapetininga realizou apresentações em diferentes eventos da instituição e em locais externos, tais como ruas do comércio e praça pública. Quanto aos instrumentos musicais, o grupo já foi acompanhado por violão, guitarra, *cajon*, flauta transversal e teclado.

Antes do desenvolvimento e da aplicação da pesquisa-ação, o coro não fazia uso que quaisquer tecnologias digitais com o intuito de aprendizagem ou de estudo musical. A

aprendizagem das músicas era feita nos ensaios presenciais através de letras. Quanto à faixa etária, 6 integrantes eram jovens entre 21 e 29 anos, 9 eram adultos entre 30 e 59 anos e 3 estavam acima de 60 anos. Dos 18 integrantes, 14 eram do sexo feminino e 4 coristas do sexo masculino. O estudo desenvolveu-se durante 3 meses nos ensaios presenciais e de forma *on-line.* O local em que ocorreu a pesquisa possui laboratório de informática e sala e aula equipada com computador e projetor multimídia. Dentre as tecnologias digitais aplicadas na totalidade do estudo realizado estão: *Google Classroom*, *websites* temáticos, vídeos do *YouTube*, editor de áudio, editor de partituras e programas de instrução musical (CIELAVIN, 2018).

A seguir serão descritas as atividades relacionadas à aprendizagem e à execução de cinco canções tradicionais de diferentes culturas: a canção de ninar Zulu, *Thula Baba,* música hebraica, *Haida*, a canção japonesa, *Ueo muite aruko,* a canção em espanhol, *A la nanita nana,* e um arranjo das canções brasileiras *Sambalelê* e *Balaio*. As tecnologias digitais utilizadas no processo de vivenciar as canções foram o *Google Classroom*[3], o editor de partituras *Musescore*[4], os áudios gravados em mp3, vídeos no *YouTube*, o programa Microsoft *PowerPoint* e o aplicativo *WhatsApp*. O objetivo da atividade proposta foi o de ampliar o universo musical dos coristas, bem como incentivar a construção de uma apresentação do coral com a colaboração dos integrantes.

O regente coral tem a incumbência de proporcionar aos integrantes o maior contato possível com diferentes possibilidades de ouvir e entoar canções de diferentes estilos, períodos e culturas. No que diz respeito a expandir o repertório, Schafer (1991) afirma:

> Certamente toda sociedade possui um repertório de experiências musicais passadas que gosta de manter vivo. No Ocidente, temos realizado esse objetivo com muita frequência, mesmo que o repertório que conservamos não seja historicamente tão amplo quanto poderia. A música de outras culturas também deveria ser estudada, para colocar a nossa em uma perspectiva adequada. Esse é um ponto que só agora começa a ser tratado com atenção. Temos, porém, uma outra obrigação, que é continuar a ampliar o repertório, que é onde falhamos miseravelmente (SCHAFER, 1991, p. 296).

Atualmente é possível ter acesso a um número considerável de canções de outras culturas em virtude da prática de fazer gravações. Sloboda (2008) afirma:

> As músicas do mundo apresentam uma variedade enorme. Até onde vai essa variedade provavelmente não tinha sido plenamente avaliado até o nosso século, quando os acadêmicos ocidentais começaram a estudar e gravar sistematicamente as músicas de outras culturas que não a sua própria (SLOBODA, 2008, p. 319).

A partir das ideias apontadas por Schafer (1991) sobre a necessidade de ampliação do repertório, sobretudo de outras culturas, e de Sloboda (2008) reforçando que as gravações aumentam as possibilidades de conhecimento de músicas do mundo observa-se que o uso do *Youtube* e de *websites* temáticos podem contribuir com o crescimento do repertório coral.

A pesquisa de vídeos da coreografia, imagens alusivas aos países, letras das canções e seus significados foi realizada com o auxílio do *YouTube* e de *websites*. Segundo Bauer e Mito (2017), nos Estados Unidos alguns serviços como *Youtube* e *Spotify* têm sido utilizados em aulas de educação musical e "por meio de serviços de música como o *Spotify*, professores e alunos têm acesso a milhões de gravações de músicas de todos os estilos e gêneros que estão disponíveis a qualquer hora, de qualquer lugar onde possam se conectar à Internet"[5] (BAUER; MITO, 2017, p. 95-96). Doebele (2012) indica que o *YouTube* é uma tecnologia digital que permite o compartilhamento de vídeos de forma rápida, além de possibilitar a criação de canais relativos a um grupo particular. Ao inscrever-se no canal, o indivíduo é notificado quando uma nova gravação é postada.

No intuito de compartilhar materiais e tarefas com os integrantes, foi utilizado o ambiente de sala de aula virtual, *Google Classroom*. As atividades eram postadas e ficavam disponíveis para serem baixadas ou para estudo no próprio ambiente. Foi proposta a tarefa intitulada de organização da apresentação das canções tradicionais de diferentes culturas, solicitando que os integrantes pudessem contribuir com diversos itens, tais como pesquisa de vídeos e imagens, figurino e a elaboração de uma coreografia para a canção *Haida.* No *Google Classroom*, os coristas puderam fazer comentários sobre as atividades com as quais gostariam de colaborar, bem como dar sugestões. O aplicativo *WhatsApp* foi bastante utilizado e permitiu que os integrantes combinassem quem providenciaria os itens do figurino e fizessem os contatos relacionados aos ensaios da coreografia. Segundo Gohn (2010), o uso de ambientes virtuais de aprendizagem "vem sendo adotado por diversas instituições [e] os processos de ensino e aprendizagem da música na Internet irão crescer, criando novos caminhos para a interação de professores e alunos, mesmo que estejam em diferentes locais do planeta" (GOHN, 2010, p. 124).

Os arquivos de áudio em mp3 das 5 canções poderia ser baixado no *smartphone* ou no computador para estudo durante a semana. O editor de partituras *Musescore* foi utilizado para estudo das músicas em casa permitindo que o corista observasse e ouvisse as notas das canções. O *Musescore* foi utilizado em ensaios presenciais para aprendizagem da

canção *Haida*. A música tem um trecho feito em cânone e os coristas estavam com dificuldade de executá-lo. Foi proposto no ensaio que os coristas cantassem a música em um andamento bem mais lento, visualizando e ouvindo as notas no *Musescore,* bem como observassem a pausa no momento em que batiam uma palma em determinado trecho da canção. Após o estudo da canção com o editor de partituras foi perceptível que a estratégia de ensaio foi válida e que o coro melhorou o entendimento e a execução das palmas e das notas das partes do cânone. A utilização do *Musescore* nos ensaios contribuiu com a aprendizagem de novas canções e com a melhoria da percepção musical dos integrantes.

No dia da apresentação das canções tradicionais de diferentes culturas, o coro utilizou um figurino composto por batas coloridas e de diferentes estampas, faixas e colares que foram organizados e preparados pelos integrantes. A coreografia da canção *Haida* foi elaborada e executada por quatro coristas. Um dos coristas ficou responsável por explicar ao público o significado das letras das canções executadas. O programa Microsoft *PowerPoint* foi utilizado para elaborar a montagem de uma apresentação de *slides* contendo as letras, traduções e algumas imagens que foram simultaneamente projetadas na tela no momento da apresentação. A regente percebeu que o envolvimento e a interação dos coristas na preparação do figurino, no estudo das canções, nos ensaios da coreografia e na produção dos slides proporcionou maior comprometimento com a apresentação e contribuiu com o senso de realização do grupo. Diversas pessoas do público presente na apresentação comentaram que gostaram bastante do evento devido ao repertório, ao figurino, à projeção de imagens, entre outros.

Após a realização da atividade foi proposta uma roda de conversa em que os participantes sinalizaram que as interações e contribuições dos coristas durante o processo de construção da atividade foram bastante prazerosas.

> O coro constitui-se em significativa ferramenta para o estabelecimento de uma densa rede de configurações socioculturais por meio da valorização da participação individual no processo de construção de ideais e objetivos comuns, culminando com a concretização das atividades grupais (AMATO; NETO, 2007, p. 90).

3. Considerações finais

Este trabalho teve por objetivo apresentar um recorte de uma pesquisa concluída no que diz respeito ao uso de tecnologias digitais aplicadas à prática coral no desenvolvimento da aprendizagem de canções tradicionais de diferentes culturas. A atividade teve como propósito ampliar o universo musical do coro, bem como facilitar o processo de estudo musical e de interações entre os integrantes.

As tecnologias digitais foram utilizadas em um coro adulto, no entanto, existe a possibilidade de aplicações em coro infantil, coro jovem, de terceira idade, entre outros. Devido ao fato de os programas serem de uso gratuito e à possibilidade de utilização de *smartphones*, as tecnologias poderiam ser utilizadas em outras modalidades da educação musical. O propósito do trabalho não foi apresentar programas ou tecnologias específicas, mas apontar possibilidades que poderiam ser aproveitadas em diferentes práticas pedagógicas.

Quanto à faixa etária dos participantes do coro investigado, os jovens apresentaram mais familiaridade com as tecnologias digitais e contribuíram auxiliando os integrantes mais velhos que enfrentaram dificuldades de utilização. No entanto, as interações do grupo demonstraram que eventuais dificuldades não impediram a construção de uma atividade que permitiu o alargamento de horizontes musicais e de relacionamentos do grupo.

4. Referências bibliográficas

AMATO, R. C. F.; NETO, J. A. Organização do trabalho e gestão de competências: uma análise do papel do regente coral. *Revista GEPROS*, ano 2, v. 2 n. 1, p. 89-98, 2007.

BAUER, W.; MITO, H. ICT in Music Education. In: KING, A.; HIMONIDES, E.; RUTHMANN, S. A. (Orgs.). *The Routledge Companion to Music, Technology, and Education*. New York and London: Routledge Taylor & Francis Group, 2017. p. 91-102.

CIELAVIN, S. R. Um estudo sobre Tecnologias de Informação e Comunicação (TIC) aplicadas à prática coral de adultos no contexto da Educação Musical. 173f. Dissertação (Mestrado em Música), Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2019.

DEMO, P. Olhar do educador e novas tecnologias. *Boletim Técnico do Senac: A R. Educ. Prof.*, Rio de Janeiro, v. 37, n. 2, p. 15-26, 2011.

DOEBELE, A. Technology and the Choral Art: Music in the Cloud for the Modern Choral Director. *The Choral Journal*, v. 53, n. 5, p. 91-95, 2012. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/23561288>. Acesso: 29/3/2017.

GOHN, D. Tendências na educação a distância: os softwares on-line de música. *Opus*, v. 16, n. 1, p. 113-126, 2010.

ILARI, B. A música e o cérebro: algumas implicações do neurodesenvolvimento para a educação musical. *Revista da Abem*, v. 9, p. 7-16, 2003.

SCHAFER, M. R. *O ouvido pensante*. Tradução de M. T. Fonterrada. São Paulo: Editora da UNESP, 1991.

SLOBODA, J. A. *A mente musical: psicologia cognitiva da música.* Tradução de B. Ilari e R. Ilari. Londrina: EDUEL, 2008.

SWANWICK, K. *A Basis for music education*. London: Nfer-Nelson, 1979.

Notas

[1] People need multiple opportunities for meeting up with music, coming in from different angles in order to become aware of its richness of possibilities.

[2] Technology has increased the opportunity for all people to actively engage with music, from infancy to more advanced adulthood.

[3] <http://classroom.google.com>.

[4] <https://musescore.org/pt-br>.

[5] Through music services such as Spotify, teachers and students have access to millions of recordings of music of all styles and genres that are available at any time, from anywhere they can connect to the Internet.

A Harmonia Criativa de Luiz Eça: seus procedimentos didáticos em harmonia e algumas considerações

Sheila Zagury
Universidade Federal do Rio de Janeiro
sheilazag@gmail.com/sheilazag@musica.ufrj.br

Resumo: A presente proposta de comunicação vem descrever uma etapa do meu trabalho de Dissertação de Mestrado, intitulado "A Harmonia Criativa: uma descrição dos procedimentos didáticos de Luiz Eça"[1]. Abordarei de maneira resumida o formato proposto por Eça para o ensino da Harmonia e procuraremos trazer discussões pertinentes ao que se refere à prática didática apresentada pelo pianista, com referências a autores como Nietzsche, Schoenberg e Wilde, dentre outros.
Palavras-chave: Harmonia. Luiz Eça. Procedimento didático.

Luiz Eça's Creative Harmony: a Description of his educational procedures and some debates.

Abstract: This proposal aims to describe one aspect of my Master's Dissertation, called "The Creative Harmony: a Description of Luiz Eça's Educational Procedures". I will briefly approach Eça's format for Harmony Studies and also will bring some relevant debates about his didactic practice. There are also references to authors as Nietzsche, Schoenberg and Wilde, among others.

Keywords: Harmony. Luiz Eça. Didactic procedure.

1. Introdução

Eça foi um dos pianistas que marcaram uma época das mais fecundas da música popular brasileira, a Bossa Nova. Junto a grandes nomes como Tom Jobim, Vinícius de Moraes e vários outros. Eça veio a ser um marco não apenas como instrumentista acompanhador dos grandes cantores deste período, como também se dedicou à carreira solo e participou de conjuntos pequenos. O trio estruturado em piano/contrabaixo acústico/bateria era um dos formatos preferidos nessa época, e ele tinha o seu, o Tamba Trio.

Não obstante a sua carreira como músico, ele começou a se dedicar a ministrar aulas, a partir de 1984/1985, mostrando uma faceta sua que ainda não tinha sido vista: a de professor. Anteriormente a essas datas, Eça já havia ministrado aulas em um contexto que ele considerada informal, mas a partir de 1984 (aproximadamente) ele começou a dar aulas mais sistemáticas, com uma linha de pensamento definida, embora a criação e a liberdade para se harmonizar fossem sempre ressaltadas em seu discurso enquanto professor. Eça elaborou um sistema para "ensinar a pensar a música". Ele o elaborou partindo das ferramentas encontradas na harmonia tradicional, usando a harmonia vocal

a 4 vozes e acordes de 4, 5, ou mais sons. Os exercícios deveriam ser realizados sem preocupações com regras como as que existem em harmonia tradicional. O que realmente importava era a procura do acorde mais belo, do encadeamento que gerasse um efeito estético, sempre em relação ao que o aluno considerasse como tal.

Eça faleceu em maio de 1993, sem conseguir documentar seu trabalho didático. Considerei, à época, fundamental documentar seu procedimento didático, que ele denominou Harmonia Criativa. Faremos, a seguir, uma exposição resumida desse procedimento didático, ou como Eça denominava, seu método de harmonia.

2. A Harmonia Criativa

2.1. Exercícios preliminares

Como procedimento didático, partia-se de exercícios sempre escritos no formato da Harmonia Gradual ou Coral, isto é, com exercícios a quatro vozes. Inicialmente, Eça propunha a escolha de uma estrutura de acorde, o acorde Maior com 7a menor (que aqui denominaremos como X7 [2]) e apresentava seis possíveis posicionamentos, em clave de Sol e Fá:

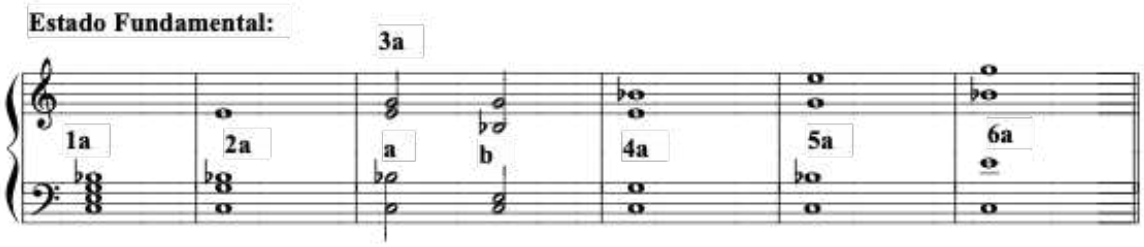


Figura 1: Exemplo de posicionamento do acorde do tipo X7, em seu Estado Fundamental.

O exemplo acima é do acorde no seu Estado Fundamental. De acordo com a proposta de Eça, todos os outros Estados também teriam seus posicionamentos estruturados da mesma maneira.

A seguir, Eça apresentava um pequeno exercício ainda preliminar também, de três compassos dados com um baixo-pedal em semibreves (uma nota a cada compasso, em 4/4). Essa nota pedal seria considerada como a terça, quinta ou sétima de um acorde X7. Por exemplo, a nota dó seria a terça de Ab7, a quinta de F7 e a sétima de D7. Sendo

assim, o exercício seria de montagem desses acordes em quatro vozes, como em um exercício de harmonia gradual, como na figura abaixo, e tendo como única diretriz a procura por movimentos contrários entre as demais vozes:

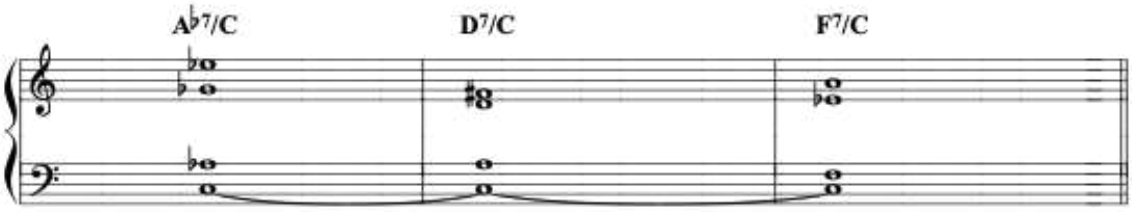


Figura 2: Exemplo do exercício usando o baixo-pedal.

A etapa seguinte seria a estrutura considerada por Eça como a matriz de seus procedimentos didáticos, o exercício que ele denominaria como "Cadência".

2.2. As "Cadências"

Apresentava-se então a formulação que seria utilizada durante toda a extensão do método: as "cadências". Deve-se colocar que essa denominação era usada por Eça de maneira particular, não tendo nenhum compromisso com a definição de cadência que é comumente adotada pela bibliografia de harmonia em geral onde vemos que o termo é usado para identificar grupamentos musicais que apontam final de trecho musical ou de uma obra propriamente dita[3]. Para Eça, "cadências" seriam exercícios de grupos de acordes, com um baixo ou canto dado, no formato de harmonia vocal a 4 vozes. Esses grupamentos teriam no mínimo 12 acordes (1 compasso por acorde) e o baixo ou canto dado deveria passar pelos 12 sons diferentes da 8va. Nenhum som poderia ser repetido, até que os 12 tivessem aparecido, como em uma analogia à proposta dodecafônica de Schoenberg, muito embora Luiz Eça nunca tenha se referido ao compositor, até onde temos informação. Eça colocava que a motivação desta escolha de construção do baixo (ou canto dado) estaria em um alargamento do repertório de acordes e de ocasionar a busca de soluções não esperadas para questões não convencionais. Os 12 sons trariam possibilidades de encaminhamentos melódicos não diatônicos, propostas de

encadeamentos inusitados para o aluno solucionar etc., trazendo então uma fuga de procedimentos considerados usuais, como agrupamentos do tipo V-I, I-IV-V e outros.

Não era dada nenhuma explicação prévia sobre como deveria se construir esse baixo. Apenas Eça dizia que o aluno deveria buscar um sentido melódico a ele, explicação talvez pouco satisfatória para quem busca justificativas metodológicas mais claras. Contudo, observamos que a tendência dos alunos era a de construir esse baixo, sem maiores questionamentos.

Após a sua feitura, se repetiria o processo do exercício anterior do baixo-pedal: para cada nota do baixo se perguntaria de qual tipo de acorde ela seria 3ª, 5ª, ou 7ª. Cumprida essa etapa, se partiria para a execução da "cadência", que funcionaria como um grupamento de acordes como é observado nos manuais de Harmonia Tradicional: um exercício coral, a 4 vozes observando-se ainda a premissa de buscar movimentos contrários entre as vozes, isto é, as posições deveriam ser bem selecionadas para tal fim:

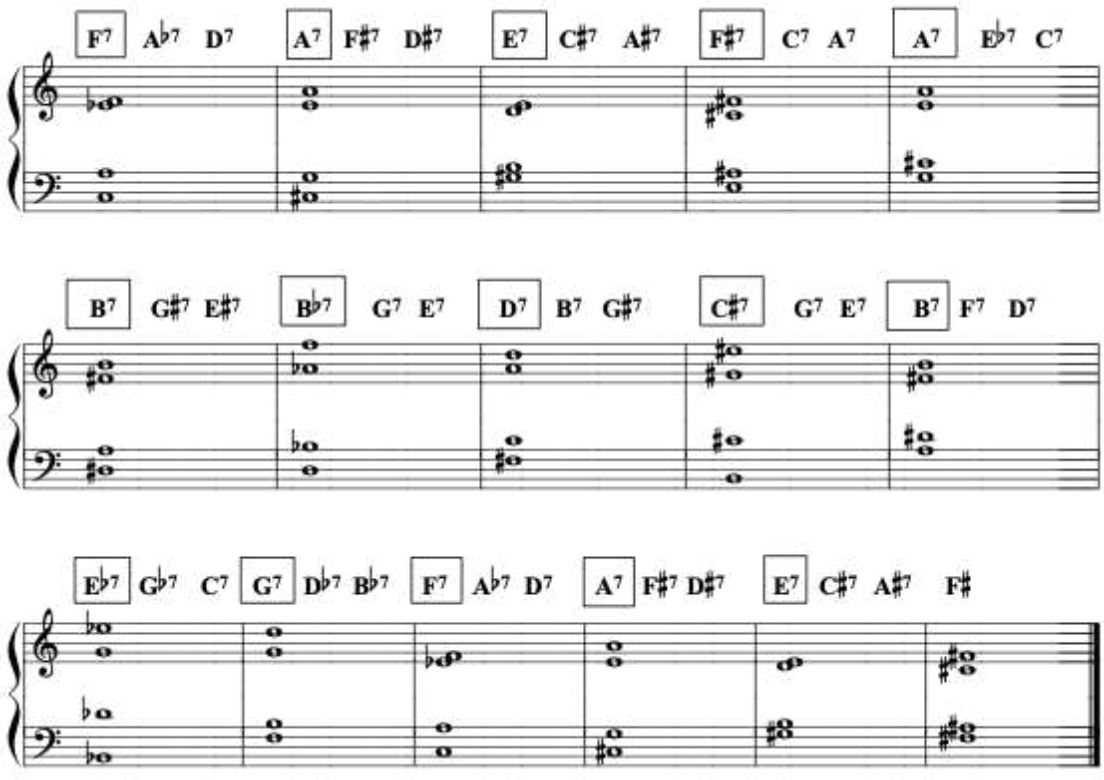


Figura 3. Exemplo de "cadência", elaborado pela autora deste trabalho no período em que foi aluna de Luiz Eça.

No exemplo acima, pude ter a liberdade de fazer o exercício com 16 compassos e não 12, como era a orientação de Eça.

Esse procedimento era repetido com os outros formatos de tétrades e posteriormente com acordes de 5, 6 e 7 sons e estruturas acordais que utilizam segundas, quartas ou quintas superpostas, sempre mantendo a estrutura do exercício no formato de harmonia coral, podendo fazê-los com uma espécie de acorde ou misturando as variadas espécies.

Para Eça, essa proposta de exercícios de harmonia (em conjunto com outras abordagens) traria ao aluno uma liberdade maior em relação ao uso dos acordes e também a uma desejada fuga do sistema tonal e sua questão funcional: com o uso de apenas uma espécie de acordes não haveria a hierarquização tonal-funcional que observamos na dita música ocidental (aqui englobando a música erudita ou de concerto e a música popular urbana) até os séculos XIX e XX. Eça também acrescentava à sua rotina como professor outros procedimentos didáticos, como o uso de poliacordes, harmonização de melodia dada, exercícios de rítmica ao piano, rearmonização de repertório conhecido, como obras de MPB ou de *jazz*, trabalho de composição dos alunos etc.

3. Considerações finais

Ao longo da dissertação, várias discussões foram levantadas, como o termo que ele usava para definir este seu trabalho (ele o denominava de método e a partir desta denominação um capítulo de reflexões sobre o significado do termo "método" foi elaborado) e seu relacionamento com a obra musical de Claude Debussy e inter-relações que traçamos juntamente com um referencial teórico voltado para questões estéticas e usando analogias com a mitologia grega e nos apoiando com pensadores como Nietzsche (1985), Heidegger e Deleuze. Para este trabalho vamos nos ater no aspecto harmônico, que foi o cerne do trabalho didático de Luiz Eça e onde procurarei trazer algumas das reflexões que foram ao longo da trajetória da elaboração da pesquisa.

Ao analisarmos a maneira como Eça elaborou seu caminho didático, percebemos que existe uma sistematização e metas a serem alcançadas. O que se pretendia em relação ao aluno é que, ao final dessa trajetória, ele tivesse uma compreensão do acorde enquanto estrutura estética, autônomo, não necessariamente atada à questões de funcionalidade ditada pelo tonalismo. O aluno era levado a buscar a sua liberdade criadora e sua autossuficiência em relação aos procedimentos musicais: as opções harmônicas eram sempre dele, aluno. Ao caminhar, passo a passo, convivendo

com cada estrutura acordal e em dificuldade gradativa (em termos de percepção musical), o estudante estava lidando o tempo todo com seu material de construção, os acordes. Eça não se propunha a ensinar a harmonizar, e sim de ter uma visão diferenciada acerca dos acordes.

A partir da proximidade do pensamento harmônico de Eça com o trabalho de Debussy, traçamos alguns aspectos relacionados à estética e a relação dos dois artistas com o Belo[4]. Tanto Debussy quanto Eça davam prioridade às opções estéticas em detrimento ao cumprimento de normas de conduta musicais. Os dois buscavam a vertigem, o desmaio causado por um momento de contato com o Belo e o seu raciocinar harmônico era similar: elas percebiam as estruturas acordais enquanto entidades únicas, autossuficientes e capazes da produção do Belo.

Tanto Eça quanto Debussy preocuparam-se com o Belo, e assim teceram suas obras artísticas, sem se aterem aos princípios acadêmicos que as normas de conduta trazem em sua estrutura. Ao se rebelarem contra tais princípios, os dois voaram mais alto e estabeleceram novos parâmetros em termos de harmonia. O voo, a vertigem, a embriaguez são mais importantes do que a preocupação com encaminhamento funcional. A tendência a uma procura visual na música faz com que Debussy, em especial na sua obra para piano no final de sua vida, se volte para essa condição visual, como se a harmonia fosse um cenário ou as tintas que ele projetaria em quadros, caso fosse pintor ou cenógrafo. Eça por sua vez busca também o caminho de cores e de efeitos visuais para suas escolhas harmônicas e conseqüentemente para a sua opção didática.

A questão da autonomia e liberdade no criar que Eça propunha vem de encontro a algumas correntes que observamos tanto em pesquisa na Educação Musical quanto a práticas pedagógicas diversas, podendo estar ou não referendadas por conhecimentos acadêmicos. O projeto Oficina Família de Itiberê Zwarg, no Rio de Janeiro, seria um bom exemplo dessa prática[5]. Vários pesquisadores e estudiosos em Educação Musical apontam para essa tendência, como Schaeffer, Paynter e Koellreutter (no Brasil), dentre muitos outros nomes. Selecionamos o último para dialogar com o método de Eça, pois ele por vezes tinha como clientela alunos músicos profissionais, estudantes de música e amadores que já teriam uma bagagem musical considerável[6], isto é, um perfil semelhante aos que procuraram Eça como alunos.

Como pensamos, as propostas pedagógicas de Koellreutter podem dialogar diretamente com a de Eça, pois abordam princípios semelhantes: proposta de criar livremente, o questionamento e ruptura com os procedimentos didáticos tradicionais e a

valoração da experimentação. Outros trabalhos também usam esses princípios, mas a questão da semelhança de clientela entre Koellreutter e Eça nos pareceu como um fator a ser destacado. Esses alunos vêm com suas bagagens socioculturais já mais consolidadas do que crianças ou alunos adultos iniciantes em música; já teriam (a princípio) essa bagagem hegemônica vinda das instituições que trabalham com música de caráter mais tradicional. A proposta de quebra dessas estruturas pode até se dar de maneira mais trabalhosa para os professores e estudiosos que se lançam nesses procedimentos que buscam a maior liberdade criativa e na experimentação.

A procura pelo Belo sem se preocupar com as amarras do sistema harmônico tonal/funcional que Eça trouxe em seus procedimentos didáticos torna-se um voo como o de Ícaro[7], onde o personagem se embriaga do seu próprio voo, não se importando com as questões funcionais que os demais personagens do mito têm. Segundo Antonio Jardim, em seu "Ícaro e a metafísica, um elogio da vertigem" (1994a), o indivíduo perde a sua importância centralizadora, valendo agora a manifestação, o evento que se transforma em Arte ou, segundo Nietzsche, em Música. O voo de Ícaro é vertigem, embriaguez. O voo, a vertigem, a embriaguez são, então, Música.

4. Referências bibliográficas

BRITO, T. A. *Koellreutter educador: o humano como objetivo da educação musical.* 2. ed. São Paulo: Ed. Peirópolis, 2011.

DELEUZE, G. *Lógica do sentido*. Tradução de L. R. Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 1974.

HEIDEGGER, M. *A origem da obra de arte*. Tradução de M. C. Costa. Rio de Janeiro: Ed. 70, 1977.

JARDIM, A. Ícaro e a metafísica: um elogio da vertigem. *Ciclo de Estudos Literários*, v. 1, p. 11-29, 1994a.

JARDIM, A. *Retrato de um retrato: revelações de um retrato do belo num prefácio de Wilde.* Rio de Janeiro: Faculdade de Letras da UFRJ, 1994b.

MÜLLER, V. B. Indivíduo músico, música universal: uma etnografia na Itiberê Orquestra Família. 249f. Tese (Doutorado), Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2010.

NIETZSCHE, F. *A origem da tragédia*. Tradução de A. Ribeiro. Lisboa: Guimarães Ed., 1985.

OTTMAN, R. W. *Elementary Harmony, Theory and Practice*. 4. ed. New Jersey: Prentice Hall Inc., 1989.

PISTON, W. *Harmony*. New York: W. W. Norton & Company, Inc., 1969.

SCHOENBERG, A. *Theory of Harmony*. Tradução de R. E. Carter. London; Boston: Faber and Faber Limited, 1983.

SILVA, P. *Manual de Harmonia*. Rio de Janeiro: Ed. Coomusica, 1982.

WILDE, O. *The picture of Dorian Gray*. Cleveland: Fine Editions Press, 1946.

ZAGURI, S. A Harmonia Criativa: uma descrição dos procedimentos didáticos de Luiz Eça. 188f. Dissertação (Mestrado em Música Brasileira), Centro de Letras e Artes, UNIRIO, Rio de Janeiro, 1996.

Notas

[1] A dissertação citada foi concluída em 1996 e pretendemos lançá-la como um livro a partir do ano presente.

[2] A opção de evitar o uso de nomenclaturas usuais para as tétrades como por letras em cifras (C7) ou por graus (V7) deve-se ao fato de que os acordes utilizados por Eça no seu método não têm comprometimento com função nem referência tonal nos exercícios apresentados; ou melhor, não são esses os determinantes principais para a realização das cadências. A letra X simboliza qualquer acorde; assim como é usual em matemática, essa letra significa um acorde dado qualquer.

[3] Ver em Ottman (1989), Piston (1969), Schoenberg (1983) e Silva (1982), dentre outros.

[4] Aqui, pensamos o Belo como Oscar Wilde trouxe em seu *O retrato de Dorian Gray*. O conceito se afasta das questões morais, trazendo a arte para a a-moralidade (no sentido de a-moral, diferente de imoral) e busca a Estética, per se, sem as amarras morais. Ver em Wilde (1946). Também temos a busca estética discutida por outros autores, como Nietzsche em seu *A origem da tragédia* (1985). Ele elabora a dicotomia partindo do mito de Apolo e Dionísio, sendo este último ligado à música, à vertigem, à embriaguez, em oposição a Apolo, que está ligado às Artes Plásticas.

[5] Ver em Müller (2010).

[6] Ver em Brito (2011).

[7] Ver em Jardim (1994ª)