

A N A I S



VIII JORNADA DE ETNOMUSICOLOGIA

ETNOMUSICOLOGIAS LOCAIS: SABERES E FAZERES

VI COLÓQUIO AMAZÔNICO DE ETNOMUSICOLOGIA



REALIZAÇÃO:



**ANAIS DA VIII JORNADA DE ETNOMUSICOLOGIA E
VI COLÓQUIO AMAZÔNICO DE
ETNOMUSICOLOGIA**

Etnomusicologias locais: saberes e fazeres

Organização dos anais:

Sonia Maria Moraes Chada
Líliam Barros Cohen
Adriana Clairefont Melo Couceiro
Marcus Facchin Bonilla
Jucélia da Cruz Estumano
Paulo Murilo Guerreiro do Amaral
Tainá Maria Magalhães Façanha
Tirsa Lais de Oliveira Gonçalves Moraes

**Belém-PA
2021**



FICHA TÉCNICA DESTA EDIÇÃO

Projeto Gráfico: Leonardo Vieira Venturieri
Editoração Eletrônica: Tainá Magalhães Façanha
Capa: Leonardo Vieira Venturieri

Revisão Textual: os artigos aqui publicados são de responsabilidade individual de cada autor.
Ficha Catalográfica: Larissa Lima da Silva

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

J82a Jornada de Etnomusicologia (8. : 2021 : Belém, PA)
Anais VIII Jornada de Etnomusicologia [recurso eletrônico]. E, Anais do
VI Colóquio Amazônico de Etnomusicologia: etnomusicologias locais:
saberes e fazeres / organização dos anais: Sonia Maria Moraes Chada... [et
al.]. – Dados eletrônicos (1 arquivo : PDF). – Belém: Universidade Federal do
Pará, Programa de Pós-Graduação em Artes, 2021.

Evento realizado entre os dias 26, 27 e 28 de outubro de 2021.
Modo de acesso: <http://www.labetno.ufpa.br/>

ISBN 978-65-88455-33-3

1. Música - Congresso. 2. Musicologia. 3 Etnomusicologia. I. Chada, Sonia
Maria Moraes, org. II. Universidade Federal do Pará, Programa de Pós-
Graduação em Artes. III. Colóquio Amazônico de Etnomusicologia (6. : 2021 :
Belém). IV. Título. V. Título: Anais [do] VI Colóquio Amazônico de
Etnomusicologia. VI. Título: Etnomusicologias locais: saberes e fazeres.

CDD 23. ed. – 780.72

Elaborado por Larissa Lima da Silva – CRB-2/1585

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ

Emmanuel Zagury Tourinho (Reitor)
Gilmar Pereira da Silva (Vice-Reitor)

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

Maria Iracilda da Cunha Sampaio (Pró-Reitora)

INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE (ICA)

Adriana Valente Azulay (Diretora-Geral)
Joel Cardoso da Silva (Diretor-Adjunto)

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES (PPGARTES)

José Denis de Oliveira Bezerra (Coordenador)
Alexandre Romariz Sequeira (Vice-Coodenador)

EDITORA PPGARTES*

Maria dos Remédios de Brito (Coordenadora Editorial)
Larissa Lima da Silva (Assistente Editorial)

COMITÊ CIENTÍFICO

Profa. Dra. Maria dos Remédios de Brito (Presidente)
Profa. Dra. Ana Claudia Leão
(ICA, Universidade Federal do Pará)
Profa. Dra. Ana Flávia Mendes
(ICA, Universidade Federal do Pará)
Profª. Drª. Ana Mae Tavares Bastos Barbosa
(ECA, Universidade de São Paulo; Universidade Anhembi-Morumbi)
Prof. Dr. Áureo Deo de Freitas Júnior
(ICA, Universidade Federal do Pará)
Profª. Drª. Giselle Guilhon Antunes Camargo
(ICA, Universidade Federal do Pará)
Prof. Dr. José Carlos de Paiva
(FBA, Universidade do Porto)
Profª. Drª. Laura Malosetti Costa
(IA, Universidad Nacional San Martin)
Profª. Drª. Maria das Vitórias Negreiros do Amaral
(CAC, Universidade Federal de Pernambuco)
Prof. Dr. Orlando Franco Maneschy
(ICA, Universidade Federal do Pará)
Profª. Drª. Rejane Coutinho
(IA, Universidade Estadual Paulista)
Profª. Drª. Valzeli Figueira Sampaio
(ICA, Universidade Federal do Pará)
Profª. Drª. Cintia Vieira da Silva
(Universidade Federal de Ouro Preto)
Prof. Dr. Adrian Esteban Cangí
(Universidade Nacional de Avellaneda da Argentina
e Universidade de Buenos Aires/Argentina)
Profª. Drª. Verônica Miranda Damasceno
(Universidade Federal do Rio de Janeiro)

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

Comissão Organizadora da VIII Jornada de Etnomusicologia e VI Colóquio de Etnomusicologia

Sonia Maria Moraes Chada (Coordenação Geral)

Liliam Cristina Barros Cohen

Adriana Clairefont Melo Couceiro

Paulo Murilo Guerreiro do Amaral

Jorgete Maria Portal Lago

Marcus Facchin Bonilla

Jucélia da Cruz Estumano

Tainá Maria Magalhães Façanha

Tirsa Lais de Oliveira Gonçalves Moraes

Leonardo Vieira Venturieri

Keila Michelle Silva Monteiro

Comissão de Comunicação e Divulgação

Empresa ArtOfício

Tirsa Lais de Oliveira Gonçalves Moraes

Rusilan de Lima Oliveira

Leonardo Vieira Venturieri

Paula Thaís Pelaz da Silva

Comissão de Produção Artística

Tainá Maria Magalhães Façanha

Tirsa Lais de Oliveira Gonçalves Moraes

Keila Michelle Silva Monteiro

Paulo Murilo Guerreiro do Amaral

Comissão da Interação Tecnológica

Empresa ArtOfício (Organização Geral)

Tirsa Lais de Oliveira Gonçalves Moraes (StreamYard)

Rusilan de Lima Oliveira (Gestor de tráfego e social mídia)

Jorgete Maria Portal Lago (Google Meet)

Jucélia da Cruz Estumano (Google Meet)

Paulo Murilo Guerreiro do Amaral (Google Meet)

Iva Rothe Neves – produção de vídeo sobre certificados.

Web Designer

Leonardo Vieira Venturieri

Rusilan de Lima Oliveira

Coordenadoria Administrativa

Adriana Melo Couceiro

Presidência da Comissão Científica

Marcus Fachin Bonilla (UFNT)
Jucélia da Cruz Estumano (UFPA)

Comissão Científica - Pareceristas

Adriana Melo Couceiro (UFPA)
Anderson Fabricio Andrade Brasil (UFRB)
Anielson Costa Ferreira (IECG)
Fernando Lacerda Simões Duarte (UFPA)
Francisca Helena Marques (UFRB)
Jefferson Tiago S. da Silva (UFRR)
Jorgete Maria Portal Lago (UEPA)
José Jarbas Pinheiro Ruas Junior (UFNT)
Klênio Jonessy de Medeiros Barros (UA)
Líliam Cristina Barros Cohen (UFPA)
Lucyanne de Melo Afonso (UFAM)
Paulo Murilo Guerreiro do Amaral (UEPA)
Rafael da Silva Noleto (UFPel)
Samuel de Freitas Barros Neto (UA)
Sheila Nunes (UA)
Sonia Chada (UFPA)
Tainá Maria Magalhães Façanha (UEPA)
Vanildo Palheta Monteiro (UFPA)

Secretaria

Emissão de certificados e controle de lista de presenças:

Bruno Maués de Lemos Britto
Paula Thais Pelaz da Silva
Rosineide das Graças Nascimento
Tirsa Lais de Oliveira Gonçalves Moraes



SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	9
O LABETNO	13
GRUPOS DE PESQUISA	14
COMISSÃO ORGANIZADORA.....	17
PROGRAMAÇÃO GERAL	22
APRESENTAÇÕES ARTÍSTICAS.....	23
KLITORES KAOS.....	24
<i>Luma Josino, Mih Sousa, Debby Mota e Nia Lima</i>	
FOLIAS DE BELÉM	25
<i>Ronaldo Silva e Allan Carvalho</i>	
RODA DE CONVERSA	26
<i>Mestre Curica</i>	
<i>Malu Guedelha</i>	
<i>João Belém</i>	
<i>Eduardo Barbosa</i>	
CONFERÊNCIA	28
Da minha língua vê-se o mar. Da minha etnomusicologia vêem-se vidas em português .	30
<i>Jorge Castro Ribeiro</i>	
MESA REDONDA I.....	48
<i>Marcos dos Santos Santos</i>	
<i>Luis Ricardo Silva Queiroz</i>	
<i>Juliane Cristina Larsen</i>	
MESA REDONDA II	52
<i>Luciana Prass</i>	
Redes etnomusicológicas Brasil/Argentina	56
<i>Berenice Corti</i>	
A Associação Brasileira de Etnomusicologia: epistemologias e política na universidade	68
<i>Edilberto José de Macedo Fonseca</i>	



COMUNICAÇÕES ORAIS.....	82
Do útero – mulheres nas criações sonoras.....	83
<i>Marília P. Santos</i>	
Educação musical no período da pandemia: uma proposta de minicurso na disciplina de Estágio Supervisionado II, em Belém do Pará.....	91
<i>Luis Carlos Santos da Costa</i>	
A formatação da brincadeira: as diferentes formas de brincar boi e a classificação em sotaques	98
<i>Maria da Conceição Salazar Cano</i>	
Educação musical e inclusão social: um relato de experiência sobre o ensino de música no ensino regular em Vigia- Pará.....	106
<i>Diogo Marinho Linhares</i> <i>Ana Maria de Castro Souza</i>	
Quebra galhos: interseções entre um brega de Cleuma Rodrigues, o Projeto Pará Caribe e Os processos de composição de Alan Merriam.	127
<i>Iva Rothe-Neves</i> <i>Sonia Chada</i>	
O Grupo de Carimbó Sauatá de São Caetano de Odivelas – PA.....	135
<i>Cilon Ruan dos Santos da Silva</i> <i>Polyana Maciel Dias</i> <i>Rondinell Aquino Palha</i>	
Lambadas das Quebradas Volume 2 – análises musicais e apontamentos sobre o desenvolvimento da lambada/guitarrada no Pará.....	142
<i>Saulo Christ Caraveo</i> <i>Sonia Chada</i>	
O carnaval de Óbidos e o bloco pai da pinga.....	151
<i>Alba Rosa Barbosa da Silva</i> <i>Jucélia da Cruz Estumano</i> <i>José Maria Carvalho Bezerra</i>	
Notas sobre a Etnomusicologia no Maranhão: revisão comentada da literatura.....	160
<i>Daniel Lemos Cerqueira</i>	
Päyemeramarakka	174
<i>Leonardo Vieira Venturieri</i>	

As funções sociais da música no festival da mandioca em MonteAlegre/Pará: um panorama a partir das ideias de Allan Merrian	182
<i>Dárlem Brito Brandão</i>	
<i>Renata Souza da Silva</i>	
Música religiosa no Pará: resgatando memórias.....	199
<i>Anielson Costa Ferreira</i>	
<i>Fernando Lacerda Simões Duarte</i>	
Expedição sonora: Carimbó inspiração	206
<i>Victor Hugo Nunes de Carvalho</i>	

APRESENTAÇÃO

<https://www.youtube.com/watch?v=HjBJQbG8z3o&t=105s>

A Jornada de Etnomusicologia e o Colóquio Amazônico de Etnomusicologia vêm se consolidando, no Brasil, como um dos mais relevantes eventos da área, inclusive demarcando um diferencial, na Região Norte do país, em razão de serem eventos pioneiros e já com amplo reconhecimento nacional.

Por um lado destinam-se à socialização de pesquisas desenvolvidas em graduações e pós-graduações em Música e em Artes. Por outro corroboram o fortalecimento da Etnomusicologia como campo inter e transdisciplinar, na medida em que encorajam a discussão e a difusão de conhecimentos oriundos de diferentes áreas e subáreas, dentro e fora das ciências musicais e artísticas, com as quais estabelece interfaces.

Ainda, esses eventos encorpam um esforço que vem produzindo resultados animadores, em termos de Brasil, que é o de ampliarmos a produção e a socialização de textos etnomusicológicos em língua portuguesa e sobre contextos regionais, nacionais e até internacionais.

Como distintivo de inovação metodológica, considera-se a perspectiva da descolonização do saber, uma vez que, recorrentemente, a Jornada e o Colóquio oportunizam diálogos necessários e profícuos da Academia com Mestres da música e da cultura.

No que diz respeito à produção científica regional, também ressaltamos a relevância da Jornada de Etnomusicologia e do Colóquio Amazônico de Etnomusicologia como meios privilegiados de registro de pesquisas recentes que, além de contribuírem para a consolidação da Etnomusicologia no Pará e na Amazônia, trazem à tona discussões contemporâneas de interesse público tais como a sustentabilidade de manifestações culturais e musicais, a patrimonialização de bens imateriais, a construção de identidades, o desenvolvimento do turismo voltado à cultura, a valorização de saberes e fazeres tradicionais e de minorias, entre outras que tocam o desenvolvimento sociocultural, econômico e educacional do Estado, das regiões brasileiras e de toda a nação.

Agradecemos, ineptamente, ao Doutor Jorge de Castro Ribeiro, da Universidade de Aveiro (Portugal), que proferiu a Conferência intitulada “Etnomusicologias locais: saberes e fazeres” em 28 de outubro de 2021, às 17 horas; aos Doutores Marcos Santos, da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Luís Ricardo Queiroz, da Universidade Federal da Paraíba, e

Juliane Larsen, da Universidade Federal da Integração Latino-Americana (sediada em Foz do Iguaçu), que compuseram a Mesa Redonda 1, em 26 de outubro, às 17 horas; também aos Doutores Berenice Corti, do Instituto de Investigação em Etnomusicologia/Conservatório Manuel de Falla/Universidade de Buenos Aires (Argentina), Edilberto Fonseca, da Universidade Federal Fluminense, e Luciana Prass, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, que integraram a Mesa Redonda 2, ocorrida no dia 27 de outubro, às 17 horas; às coordenadoras das Apresentações Artísticas, Professoras Keila Monteiro e Tainá Façanha, assim como à Banda Klitores kaos e aos músicos Allan Carvalho e Ronaldo Silva, cujas performances foram transmitidas aos congressistas, respectivamente, nos dias 26 e 28 de outubro, às 19 horas; aos integrantes da Roda de Conversa que aconteceu às 19 horas do dia 27 de outubro: Mestre Curica, Malu Guedelha, João Pedro Campelo Ribeiro e Eduardo Barbosa; aos pesquisadores que submeteram comunicações orais e expuseram seus trabalhos nos dias 27 e 28 de outubro, a partir das 14 horas e 20 minutos; e a todos os participantes, indistintamente.

Agradecemos, ainda, aos apoiadores da Jornada e do Colóquio: Pró-Reitoria de Pesquisa da Universidade Federal do Pará, Faculdade de Música da Universidade Federal do Pará, Laboratório de Etnomusicologia, Grupo de Pesquisa Música e Identidade na Amazônia e Grupo de Pesquisa sobre a Música no Pará, da Universidade Federal do Pará, e Grupo de Estudos Musicais da Amazônia, da Universidade do Estado do Pará.

No Pará, a Etnomusicologia faz-se presente, institucionalmente, nas Universidades Federal e do Estado do Pará, nos Cursos de Licenciatura em Música de ambas as IES e no Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal, contribuindo para a formação de professores de música e mestres e doutores em Arte. Entretanto, ainda não há cursos, no Pará e no Norte do Brasil como um todo, para a formação de etnomusicólogos.

Nos Cursos de Licenciatura em Música os alunos são convidados a realizar pesquisas, incluindo etnografias, sobre práticas musicais no Pará. Assim, constantemente, são produzidos artigos e trabalhos de conclusão de curso a respeito dessas práticas. As pesquisas são realizadas a partir de levantamento bibliográfico, leitura de textos teóricos de Etnomusicologia e realização de trabalhos de campo.

O Programa de Pós-Graduação em Artes tem contribuído, vigorosamente, para o desenvolvimento da Etnomusicologia na Região Norte do Brasil. Os trabalhos resultantes fundamentam-se, em termos teórico-metodológicos, em orientações dialógicas com as etnomusicologias norte-americana e brasileira.

Em 2014 foi criado o Laboratório de Etnomusicologia – o LabEtno, na Universidade Federal do Pará. Tal iniciativa constituiu reforço aos cursos de Graduação e Pós-graduação, bem como aos Grupos de Pesquisa em etnomusicologia existentes na cidade de Belém. No âmbito do LabEtno inúmeros estudos e ações acadêmico-científico-culturais são deflagrados.

O LabEtno tem como objetivos: congregar e apoiar investigações, em especial as de Etnomusicologia, desenvolvidas nas Universidade Federal e do Estado do Pará; proporcionar organismo estruturado de apoio à pesquisa; e acomodar acervo já existente nos Grupos de Pesquisa, assim como oferecer suporte para a sua constante alimentação. Possui como metas principais: manter arquivo de registros sonoros e de texto disponíveis à comunidade; incrementar e potencializar o desenvolvimento da área da Etnomusicologia no Norte do Brasil; realizar ações de pesquisa e extensão com diversas conexões musicais no Estado e na Região Amazônica; estabelecer pontes entre a Academia e Mestres e sabedores musicais; e promover eventos, cursos, *workshops*, oficinas e afins, com vistas ao incremento desse campo do saber.

Desde a sua criação, o LabEtno tem promovido diversos eventos, dentre os quais a Jornada de Etnomusicologia, que, em 2021, teve realizada a sua oitava edição. A partir de 2018, a Jornada de Etnomusicologia, na Universidade Federal do Pará, e o Colóquio Amazônico de Etnomusicologia, na Universidade do Estado do Pará, passaram a acontecer conjuntamente.

Entre outros eventos organizados pelo Laboratório e Grupos de Pesquisa associados, podemos citar, ainda, o Encontro Regional Norte da Associação Brasileira de Etnomusicologia, com três edições realizadas, o Ciclo de Palestras do LabEtno, que já acontece há sete anos, mensalmente, e o Programa GEMAM na Rede, recentemente idealizado pelo Grupo de Estudos Musicais da Amazônia, da Universidade do Estado do Pará. Ademais, mencionamos o Ciclo de Cursos do LabEtno e o LabEtno de Portas Abertas. Este último, que corresponde a uma grande mostra, em formato híbrido (exposição, feira científica e apresentações artísticas), das atividades do Laboratório, acontece em diferentes formatos: áudios, vídeos, fotografias e artefatos musicais, visando maior interação de públicos diversificados com as expressões musicais pesquisadas pelo LabEtno. Tais eventos, indistintamente, representam um panorama da produção etnomusicológica em Belém e no Pará, em especial, bem como socializam resultados de pesquisas realizadas no âmbito do LabEtno, dos quais muitos vêm sendo difundidos em livros, periódicos científicos, vídeos e anais de eventos, incluindo os Anais da Jornada de Etnomusicologia e do Colóquio Amazônico de Etnomusicologia.

Em uma tentativa de compreensão da produção etnomusicológica existente no Pará, particularmente, mas também em partes do Norte do Brasil e da (Pan) Amazônia, ainda que incorrendo em generalizações e reducionismos, ressaltamos alguns pontos:

- Estamos aprendendo, especialmente, sobre a música no Pará, cuja compreensão passa por sua relação com a cultura em que é produzida, e que, ela própria, música, ajuda a produzir.

- Tem se caracterizado por estar voltada à produção local-regional, buscando tanto a compreensão da diversidade de práticas musicais paraenses quanto diálogos com contextos nacionais e mundiais.

- Fica perceptível que qualquer música pode ser objeto de estudo da Etnomusicologia.

- Quase a totalidade da produção existente é de etnografias musicais realizadas a partir de diálogos disciplinares e inter-transdisciplinares que buscam estudar música como um fenômeno humano.

- Há tentativas de compreensão dos diversos significados da música mediante realização de descrições e análises etnomusicológicas compatíveis, incluindo aspectos sonoros e a importância dos contextos culturais em que a música se encontra e dos quais emerge.

- Um aspecto relevante dessa produção é a parceria estabelecida com Mestres e agentes sociais que perfazem os contextos das manifestações, levando-se em conta o atendimento de demandas de pesquisa por parte deles.

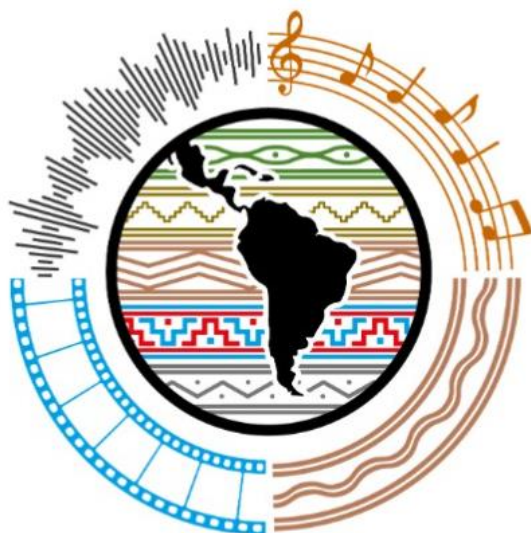
- Ainda que essa produção apresente características próprias, relacionadas ao lugar que ocupa nas Instituições e na Amazônia, está em constante interlocução com a Etnomusicologia brasileira e internacional, e também com o pensamento socioantropológico brasileiro.

Em 2021 realizamos a VIII Jornada de Etnomusicologia e o VI Colóquio Amazônico de Etnomusicologia. Os eventos casados ocorreram nos dias 26, 27 e 28 de outubro, de forma virtual, com transmissão pelo canal, no YouTube, do Laboratório de Etnomusicologia da Universidade Federal do Pará. O tema do evento, “Etnomusicologias locais: saberes e fazeres”, proporcionou reflexões sobre modos de fazer e pensar a Etnomusicologia em diversos contextos a partir de vivências e experiências locais, oportunizando diálogos sobre procedimentos inerentes à área, bem como promovendo trocas de experiências sobre diferentes saberes-fazeres musicais, incluindo aquelas estabelecidas entre a Academia e Mestres da cultura.

Até 2022! Saudações muitíssimo cordiais e agradecidas,

COMISSÃO ORGANIZADORA

O LABETNO



O Laboratório de Etnomusicologia, criado em 2014, está vinculado à Faculdade de Música da UFPA, ao Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGARTES) da UFPA, à Escola de Música (EMUFPA) e ao Curso de Licenciatura em Música da UEPA. Em seus primórdios passou a congrega o Grupo de Pesquisa Música e Identidade na Amazônia (GPMIA) e o Grupo de Estudos sobre Música no

13

Pará (GEMPA), ambos da UFPA, e, posteriormente, passou a congrega, também, o Grupo de Estudos Musicais da Amazônia (GEMAM), da UEPA. O Labetno tem como objetivo principal congrega e apoiar as pesquisas na área de etnomusicologia no PPGARTES/EMUFPA/UFPA/GEMAM. Suas metas são: 1) Manter arquivo de registros sonoros e de texto disponíveis à comunidade; 2) Incrementar e potencializar o desenvolvimento da área da etnomusicologia na Região Norte; 3) Realizar ações de pesquisa e extensão com as diversas conexões musicais do Estado e Região; 4) Estabelecer pontes entre os mestres e sabedores musicais do Estado e da Região e a Academia; e, 5) Promover eventos, cursos, workshops, oficinas e afins com vistas ao incremento da disciplina.

<https://labetno.ufpa.br/>

GRUPOS DE PESQUISA



O GPMIA foi criado em 2007, a partir do projeto de pesquisa “Música e Sociedade Indígena na Amazônia”, que possuía apoio da UFPA através do Programa de Apoio ao Recém Doutor (PARD) e parceria com o Museu Paraense Emílio Goeldi. O GPMIA possui três grandes linhas de pesquisa: 1. Música Indígena na Amazônia; 2. Estudos Etnomusicológicos

no Pará; 3. Interfaces epistêmicas em Artes. Possui um acervo de mídias digitais em áudio e vídeo sobre os repertórios musicais do Alto Rio Negro, particularmente relacionados à cidade de São Gabriel da Cachoeira (Amazonas), e dos repertórios do clã Desana Guahari Diputiro Porã, além de entrevistas e vídeos gravados em CD e DVD. Esse acervo tem sido objeto de estudo dos subprojetos de Iniciação Científica e do projeto de pesquisa “Mito e Música entre o clã Desana Guahari Diputiro Porã, AM”. O acervo também possui documentos digitalizados referentes à Memória Histórica do Instituto Estadual Carlos Gomes, em Belém, e a outros projetos de mestrandos, doutorandos e graduandos sobre a música na Região Norte.

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



O GEMPA foi criado em 2012. É um grupo de estudo, investigação e produção de conhecimento sobre diversas práticas musicais existentes no Pará e é formado por professores e alunos dos cursos de graduação e pós-graduação da UFPA. Possui duas linhas de

pesquisa: 1. Práticas musicais e 2. Interfaces epistêmicas em Artes, contando com acervo em áudio e vídeo sobre pesquisas desenvolvidas e outro digitalizado abrangendo literatura etnomusicológica e música paraense. O projeto de pesquisa “Práticas Musicais no Pará” constitui o projeto principal do grupo, o qual abriga vários subprojetos de pesquisa, bem como de extensão e ações de ensino e pesquisa desenvolvidas em disciplinas da graduação e pós-graduação.

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



O Grupo de Estudos Musicais da Amazônia (GEMAM) se encontra cadastrado no Diretório de Grupos de Pesquisa do CNPq e é certificado pela Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação (Propesp) da Universidade do Estado do Pará (UEPA) desde novembro de 2010. Desenvolve projetos de pesquisa e realiza estudos dirigidos na área de Etnomusicologia, bem como organiza eventos científicos, regularmente, em parceria com o Laboratório de Etnomusicologia (LabEtno) da Universidade Federal do Pará (UFPA). O ponto de partida para a criação do GEMAM foi a constatação de que muito pouco ainda se conhece sobre o universo musical e estético das culturas expressivas amazônicas. Pretende-se investigar, documentar e analisar este universo em suas dimensões histórica, social, cultural, identitária e/ou estética. O principal objetivo é o levantamento de materiais a respeito da história musical e artística da Amazônia (mas não apenas dela), além de realizar uma abordagem crítica da linguagem e do fazer musical atual, com enfoque etnomusicológico e/ou estético. Pretende-se ainda compreender sentidos e especificidades das linguagens artísticas em diferentes culturas, incluindo a música, nas perspectivas estética, cultural e social. Além de propor projetos de pesquisa, o GEMAM constitui um intenso fórum de discussão em cima de bibliografia especializada e experiências de campo, tornando-se importante referência para Etnomusicologia na região. Participam do GEMAM professores da UEPA e da UFPA, assim como discentes do curso de Licenciatura em Música da UEPA, integrantes do LabEtno e colaboradores externos.

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

COMISSÃO ORGANIZADORA

Sonia Maria Moraes Chada

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

Liliam Cristina Barros Cohen

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

Adriana Clairefont Melo Couceiro

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

**Jorgete Maria Portal Lago**

possui graduação em Licenciatura Plena em Educação Artística Música pela Universidade do Estado do Pará (1999). Professora titular na Universidade do Estado do Pará. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Música, atuando principalmente nos seguintes temas: cultura e sociedade, cultura afro-brasileira, arte-educação, manifestações culturais populares em Belém. Além de estudos sobre o protagonismos de mulheres, estudos de gênero, raça e classe. Sua atuação compreende a participação em encontros, seminários e colóquios e congressos ligado as áreas de pesquisa em Música e Etnomusicologia. Apresenta mestrado em Música pela UNIRIO. E doutorado em Etnomusicologia pela UFBA.

**Marcus Facchin BonillaParaense**

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

**Paulo Murilo Guerreiro do Amaral**

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

Jucélia da Cruz Estumano

Doutoranda em MÚSICA pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC); Mestra em ARTES pela Universidade Federal do Pará, UFPA (2017). É Licenciada Plena em MÚSICA pela Universidade do Estado do Pará, UEPA (2012); Especialista em GESTÃO EDUCACIONAL pela Faculdade Integrada Ipiranga (2013); Especialista em Educação Profissional Integrada à EJA- PROEJA- ARTE- AMAZÔNIA- UFPA (2015). É Professora efetiva de MÚSICA na Escola de Aplicação da Universidade Federal do Pará, UFPA (2017). Atualmente é vice coordenadora do Grupo de PESQUISA: Grupo de Estudos sobre a música no Pará (GEMPA) e integrante do Laboratório de Etnomusicologia da UFPA (LabEtno). É integrante do Grupo de Pesquisa música e educação (MUSE) vinculado a Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC).

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

Tainá Maria Magalhães Façanha

Professora do curso de Licenciatura Plena em Música da Universidade do Estado do Pará (UEPA). Iniciou seus estudos no Instituto Estadual Carlos Gomes, na prática do clarinete e na Escola de Música da UFPA, no canto lírico. É Licenciada em Música pela Universidade do Estado do Pará (UEPA) (2014). Mestre em Artes pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da UFPA (2017), na linha de pesquisa História, Crítica e Educação em Artes. Doutoranda em Artes no Programa de Pós-Graduação em Artes da UFPA, na linha de Teorias e Interfaces Epistêmicas em Artes. Desenvolve pesquisa nas áreas da Educação Musical e Etnomusicologia. É integrante do Laboratório de Etnomusicologia da UFPA e pesquisadora nos grupos de pesquisa: Grupo de Estudo sobre Música no Pará (GEMPA), Grupo de Pesquisa Patrimônio Musical no Brasil (PATRIMUSI), Grupo de Estudos Musicais da Amazônia (GEMAM) e Laboratório de

Etnomusicologia da UFRJ. Foi representante do Fladem-Brasil na Região Norte e no Estado do Pará (2017-2019) e atualmente é representante Associação Brasileira de Educação Musical (ABEM) no Estado do Pará e membro do Conselho Fiscal da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM).

Tirsa Lais de Oliveira Gonçalves Moraes

Mestre em Arte em pela Universidade Federal do Pará com pesquisa em Banda de Música no Sudeste do Pará, cursando Pós graduação em metodologias ativas da educação na FAAMA, cursando técnico instrumentista em saxofone no IFPA campus Paragominas, possui graduação em Licenciatura Plena em Música pela Universidade do Estado do Pará / UEPA (2015), técnico em canto Lírico pela Escola de Música de Universidade Federal do Pará, classe da professora Marcia Aliverte (2019), básico em clarinete (2011) e teclado (2010) pelo Conservatório Carlos Gomes, com experiência de atuação musical em banda sinfônica, orquestra, grupos de música popular e regência de coro. Atualmente atua como 1º Clarinete na Orquestra Municipal de Paragominas e atua como professora de ensino fundamental na Escola Adventista de Paragominas.

Leonardo Vieira Venturieri

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

compositor e diretor. Atua, inclusive, na música popular, em especial no Rock e música brasileira. Já foi contemplado pelo Instituto de Artes do Pará com Bolsa de Pesquisa e Experimentação em Arte, com o projeto A Imagem da Música(2007) e Symphonia Globulífera (2010) e pela Fundação Cultural do Pará com o projeto Bandurrelada: Uma Celebração da Bandurra Paraense (2018).

Keila Michelle Silva Monteiro

Doutoranda e Mestre em Artes pelo Instituto de Ciências da Arte da Universidade Federal do Pará, possui graduação em Educação Artística-Música pela Universidade do Estado do Pará (2002) e graduação em Letras pela Universidade Federal do Pará - Língua Portuguesa (2004) - Língua Inglesa (2007). Atualmente faz parte do Grupo de Pesquisa Música e Identidade na Amazônia-GPMIA e do Laboratório de Etnomusicologia da UFPA. Cantora e compositora no grupo Cais Virado. Trabalha no Centro de Formação de Professores - SEMEC e como professora substituta no Departamento de Artes da Universidade do Estado do Pará. Pesquisa a cultura punk em Belém do Pará, atuando principalmente nos seguintes temas: artes, música, etnomusicologia e antropologia.

PROGRAMAÇÃO GERAL

HORÁRIOS	26/10	27/10	28/10
14h20	—	SESSÃO DE COMUNICAÇÕES I	SESSÃO DE COMUNICAÇÕES II
16h30	<u>ABERTURA OFICIAL</u> DRA. SONIA CHADA (UFPA/BRASIL)		
17h	<u>MESA REDONDA 1</u> DR. MARCOS SANTOS (UFRN/BRASIL) DR. LUÍS RICARDO QUEIROZ (UFPB/BRASIL) DR.ª JULIANE LARSEN (UNILLA/BRASIL) <u>MODERADORA:</u> DRA. JORGETE LAGO (UEPA/BRASIL)	<u>MESA REDONDA 2</u> DRA. BERENICE CORTI (INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN EN ETNOMUSICOLOGÍA/ CONSERVATORIO MANUEL DE FALLA/ UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES/ARGENTINA) DR. EDILBERTO FONSECA (UFF/BRASIL) DRA. LUCIANA PRASS (UFRGS/BRASIL) <u>MODERADOR:</u> DR. MARCUS BONILLA (UFT/BRASIL)	<u>CONFERÊNCIA</u> "ETNOMUSICOLOGIAS LOCAIS: SABERES E FAZERES" DR. JORGE DE CASTRO RIBEIRO (UNIVERSIDADE DE AVEIRO - PORTUGAL) <u>COORDENADORA:</u> DRA. LÍLIAM COHEN (UFPA/BRASIL)
19h	<u>APRESENTAÇÃO MUSICAL</u> DESCONCERTO DIDÁTICO: O PUNK/HC DA BANDA KLITORESKAOS <u>COORDENADORA:</u> KEILA MONTEIRO (UEPA/UFPA/BRASIL)	<u>RODA DE CONVERSA</u> MESTRE CURICA MALU GUEDELHA JOÃO PEDRO CAMPELO RIBEIRO E EDUARDO BARBOSA <u>MODERADOR:</u> DR. PAULO MURILO GUERREIRO DO AMARAL (UEPA/BRASIL)	<u>APRESENTAÇÃO MUSICAL</u> FOLIAS DE SANTO: ALLAN CARVALHO E RONALDO SILVA <u>COORDENADORA:</u> TAINÁ FAÇANHA (UEPA/UFPA/BRASIL)

APRESENTAÇÕES ARTÍSTICAS



KLITORES KAOS

Luma Josino, Mih Sousa, Debby Mota e Nia Lima

<https://www.youtube.com/watch?v=utjTuTs0tJw&t=111s>

A banda Klitores Kaos surgiu em 2015, com Luma Josino, que chamou mulheres para compô-la, como uma banda de punk/hardcore/crust, em Belém do Pará. O seu propósito é fazer um som de andamento superacelerado com o vocal gutural, com a formação básica de guitarra, contrabaixo e bateria, com canções feministas e antifascistas, abordando temas como o aborto, o feminicídio, o machismo, dentre outros importantes para lutar pelo respeito às mulheres, tanto nos ambientes coletivos, como nos shows dos (sub)gêneros musicais onde tocam, como na vida social de cada mulher. A banda já fez shows pelo interior do Pará, em São Paulo, Tocantins e Brasília, tornando-se referência no punk/hc feminista do Brasil. Gravaram uma demo em novembro de 2017 e lançaram o seu primeiro EP homônimo, por meio de “vaquinha virtual”, em 8 de março de 2020, dia da luta de mulheres, afirmando que surgiram da vontade e necessidade de bandas formadas por mulheres no cenário hardcore punk da cidade, com uma ideologia, de fato, feminista. As quatro faixas, Feminicida, Porrada Rachamacho, Homem Abortista e Mosh Grrrl foram gravadas em Belém, com Luma Josino (voz e letras), Mih Sousa (baixo), Debby Mota (bateria), Nia Lima (guitarra). O EP está disponível nas plataformas ‘youtube’ e ‘bandcamp’. Atualmente a banda é formada por Lucelina Rodrigues no vocal, Nia Lima na guitarra e backing vocal e Line Menezes no contrabaixo, as quais circulam tocando pelos grandes festivais da cidade, e já estão preparando novas canções para serem lançadas em breve.



FOLIAS DE BELÉM

Ronaldo Silva e Allan Carvalho

<https://www.youtube.com/watch?v=h6Xm48hw4Uk>

Projeto dos artistas Ronaldo Silva e Allan Carvalho, intitulado “Folias de Belém”, é apresentado canções inspiradas nas Folias de Santo que são oriundas da Amazônia paraense, o projeto visa buscar a valorização, mas também salvaguardar a memória e difundir estas manifestações. Contemplando e visibilizando o trabalho e a dedicação dos músicos devotos das comissões e comitivas de Santo, com atenção especial aos compositores dessas Folias, que cada dia mais compõem silêncios em nossas comunidades. Reverencia saberes ao compreender a sua importância para o pertencimento e conhecimento das novas gerações, religa nossa ancestralidade e nossa religiosidade popular.

RODA DE CONVERSA

<https://www.youtube.com/watch?v=PiTHelp5g-o>

Na edição 2021 da Jornada de Etnomusicologia e do Colóquio Amazônico de Etnomusicologia, a Roda de Conversa integrou a programação artística dos eventos. Contou com a participação de artistas atuantes na cena da música popular em Belém do Pará em uma conversa marcada por momentos de extrema emoção. Mestre Curica, acompanhado do produtor musical Bruno Rabelo, e a dupla João Pedro Campelo Ribeiro e Eduardo Barbosa falaram de suas respectivas trajetórias como compositores e performers de guitarrada. Já Malu Guedelha, cantora, compositora e entusiasta de teatro, contou-nos sobre sua atuação na MPB. O legado autodidata do veterano Mestre Curica, bem como a passagem de Malu, Eduardo e João Pedro tanto pela pesquisa quanto pela formação em música, na Universidade do Estado do Pará - UEPA, enriqueceram o debate a partir de diferentes experiências musicais e de vida. A Roda oportunizou, por um lado, um momento de reconhecimento, pela Academia, da música de Mestre Curica, bem como da importância deste artista na formação musical regional e na construção de nossa identidade cultural. Por outro lado, lançou luzes sobre artistas novos e musicalmente versáteis/arrojados.

*Mestre Curica**@mestrecurica*

Um dos fundadores do grupo de carimbó Uirapuru, que acompanhou Mestre Verequete por décadas, foi ainda o principal arranjador dos discos de Verequete. Ao lado de Pinduca e do próprio Verequete, é considerado um dos principais representantes do carimbó. Com relação à guitarrada, Mestre Curica diferencia-se de outros artistas por utilizar o banjo como instrumento principal, e também por escrever letras para um estilo que tem como uma das principais características o instrumental.

*Malu Guedelha**@luamalua*

É cantora, compositora, entusiasta da poesia e do teatro. Vem atuando dentro da cena musical autoral paraense há mais de 6 anos, quando iniciou os trabalhos como “Front Woman” e compositora do grupo de indie rock “O Cinza”. A artista vem participando de diversos projetos musicais com artistas da cena local e atualmente está trabalhando no seu primeiro projeto solo.

*João Belém**@jaobelem*

É guitarrista atuante na cena musical de Guitarrada em Belém do Pará, pesquisador musical e professor de música. Conta com um álbum chamado Anhangá em parceria com Eduardo Barbosa e dois singles lançados. Em todos seus trabalhos têm como horizonte musical a mescla entre tradição e modernidade.

*Eduardo Barbosa**@homem.sem.classe*

Eduardo Barbosa é guitarrista, compositor e pesquisador musical. Formou-se em Licenciatura Plena em Música pela UEPA, integrou o projeto Pará Caribe da Casa Das Artes, é membro/guitarrista do Clube da Guitarrada, pesquisador musical pelo GEMAM, tem um trabalho autoral de Tecnoguitarradas com álbum lançado por intermédio da Aldir Blanc, agora em 2021 e 3 singles lançados entre os anos de 2020 e 2021.

CONFERÊNCIA

<https://www.youtube.com/watch?v=uWlhniMi2lo>



Jorge Castro Ribeiro

É doutorado em Música (Etnomusicologia) pela Universidade de Aveiro onde é Professor Auxiliar, Director dos Mestrados em Música e Ensino de Música e membro da Comissão Executiva do Departamento de Comunicação e Arte. Investigador de vários projectos financiados pela FCT e outras entidades, realiza investigação científica sobre música e práticas musicais em Portugal continental, na Madeira, em Cabo Verde e no Brasil a partir de enfoques multidisciplinares com base na etnomusicologia, na musicologia histórica, nos estudos de música popular e nos estudos culturais. Nestes contextos desenvolve trabalho de campo e pesquisa em arquivos e centros de documentação. Os seus domínios principais de interesse científico são a música no espaço lusófono, a música cabo-verdiana, a música em Portugal, a migração, os estudos poscoloniais, a música e educação e a música e dança como património cultural imaterial. Tem publicações a nível nacional e internacional, incluindo livros, artigos, ensaios e gravações etnográficas e apresentou comunicações académicas em Portugal, Espanha, França, Reino Unido, Alemanha, Estados Unidos da América, Canadá, Brasil, Moçambique e África do Sul. Paralelamente à actividade académica de investigação em música, desde há duas décadas desenvolve regularmente actividade pública de divulgação musical em concertos de música erudita. Foi membro do Conselho de Administração da Fundação Casa da Música entre 2013 e 2018.

Da minha língua vê-se o mar. Da minha etnomusicologia vêem-se vidas em português

Jorge Castro Ribeiro

Universidade de Aveiro – jcribeiro@ua.pt

Resumo: Nesta conferência apresenta-se uma perspectiva sobre a Etnomusicologia em Portugal nas quatro últimas décadas, os seus desafios, instituições e protagonistas. Numa segunda parte é feito um enquadramento do trajecto pessoal nessa construção com referências a projectos de pesquisa e ao projecto presente – Atlântico Sensível. Finalmente, são lançadas algumas provocações para que juntos, neste encontro, imaginemos futuros possíveis para a etnomusicologia.

Palavras-chave: Etnomusicologia em Portugal. Aprendizagem e pesquisa. Projecto ATLAS Atlântico Sensível.

Title of the Paper in English From my language one can see the sea. From my ethnomusicology one can see lives in Portuguese

Abstract: This conference presents a perspective on Ethnomusicology in Portugal in the last four decades, its challenges, institutions and protagonists. In a second part, I present a framework of my personal journey in this construction with references to research projects and a present project – Atlântico Sensitive. Finally, some provocations are launched so that we together, in this meeting, can imagine possible futures for ethnomusicology.

Keywords: Ethnomusicology in Portugal. Learning and research. ATLAS Atlantic Sensitive.

1. Introdução

Felicitos as Universidades Federal e do Estado do Pará, através do Laboratório de Etnomusicologia, pela organização deste importante evento, iniciado em 2014 e agora, em 2021, já devidamente consolidado. Quero também agradecer o convite para esta conferência da VIII Jornada de Etnomusicologia e VI Colóquio Amazónico de Etnomusicologia. É para mim uma honra muito grande falar no âmbito destes eventos anuais, sucedendo, neste papel de conferencista, a distintos colegas como os professores Julio Mendivil, Samuel Araújo, e Susana Sardo, com quem tanto tenho aprendido e que tanto admiro, além dos professores Flávio José Gomes de Queiroz e Francisca Helena Marques que têm trazido à partilha o seu saber e conhecimento.

Apesar de nunca ter estado pessoalmente no Pará, conheço um pouco do trabalho dos colegas que aí trabalham na área de etnomusicologia, nomeadamente do Professor Paulo Murilo Guerreiro que muito aprecio e que conheço de encontros internacionais da nossa área. Na preparação desta conferência também consultei os projectos de pesquisa que aqui se estão

desenvolvendo, alguns sob a coordenação das Professoras Liliam Barros Cohen e Sonia Morais Chada, no Laboratório de Etnomusicologia (LabEtno) da Universidade Federal do Pará (UFPA), do qual fazem parte o Grupo de Pesquisa Música e Identidade na Amazônia (GPMIA) e o Grupo de Estudos sobre Música no Pará (GEMPA), ambos da UFPA, e o Grupo de Estudos Musicais da Amazônia (GEMAM), da Universidade do Estado do Pará (UEPA), que achei de enorme interesse e qualidade. Ter esta oportunidade de troca de ideias é um privilégio para mim que agradeço muito, esperando ir ao encontro das expectativas dos organizadores deste evento.

Entendo que estes eventos são de grande importância para a formação de novos etnomusicólogos, para a partilha da pesquisa, mas também para a afirmação e consolidação das próprias instituições que se dedicam ao ensino e à pesquisa. Confesso que tenho muita pena que esta conferência não seja presencial, mas bem sabemos todos como a situação sanitária está ainda bastante grave a nível internacional por conta da pandemia de COVID 19 e, também por alguma dificuldade de agenda e de recursos.

O desafio temático que me foi feito para esta conferência, *Etnomusicologias Locais: saberes e fazeres*, levou-me a pensar partilhar o meu olhar sobre a situação actual da etnomusicologia em Portugal, naturalmente distinto do Brasil, e também do seu percurso histórico até ao presente, sobretudo desde a década de 1980. Eu próprio acompanhei a maior parte desta história, dos seus sucessos e das suas dificuldades, na perspectiva de um etnomusicólogo, inicialmente em formação, depois como pesquisador e, finalmente também como professor. Depois, num segundo momento, falarei precisamente sobre o meu percurso, tocando levemente em alguns temas de pesquisa que o tempo e as oportunidades me trouxeram, numa grande diversidade de assuntos e até de abordagens. E, finalmente, gostaria de fazer uma curta reflexão sobre o futuro da nossa área científica. Não que eu seja vidente ou futurólogo, mas penso que é importante interrogar permanentemente a nossa disciplina – a etnomusicologia que, afinal é tão multidisciplinar... e tão diferenciada nas diferentes geografias onde se desenvolve. É importante interrogar os seus objetivos, o seu modo de construção do conhecimento, a sua forma de ser comunicada e os seus vários paradigmas epistemológicos, instrumentais e sociais: as metodologias, as suas grandes linhas teóricas, o seu papel e ação como interveniente nas sociedades, e o seu contributo para a liberdade de pensamento e o respeito pela diversidade cultural. Entendo a prática da etnomusicologia como uma atividade comprometida com os valores humanistas nos quais cresci e me formei intelectualmente, e que implicam o respeito pela liberdade, pela justiça, pelos direitos humanos, pelo fomento da paz e da democracia. Valores que implicam também uma adesão à crítica pós-colonial e decolonial, assim como uma percepção das desigualdades no mundo e à necessidade de actuar para as

eliminar. Faço este retrato a partir da minha condição e experiência de português, vivendo em Portugal, mas assumindo a língua como um factor importantíssimo de conexão entre diversas culturas e um modo de ver o mundo. O filósofo, professor, ensaísta, filólogo, poeta (entre outros ofícios) Agostinho da Silva (n. 1906 - m. 1994) que viveu grande parte da sua vida entre Portugal e o Brasil, defendeu em conferências e textos (por exemplo, SILVA 2000), que a língua portuguesa, nas suas múltiplas expressões pelo mundo fora, traduz uma forma especial de ver e de conceber o mundo e a relação com os outros. De facto, esta língua – tal como o espanhol – tem a capacidade de distinguir as formas “ser” e “estar”, o que as outras línguas europeias não conseguem fazer. Esta dualidade permite ao falante de português, conceber distinguir exactamente “quem é” e “onde está” sem confundindo mental e linguisticamente as duas situações que, como sabemos, para nós são diferentes entre si.

Partindo da temática Etnomusicologias Locais: saberes e fazeres decidi dar a esta conferência o título: *Da minha língua vê-se o mar. Da minha etnomusicologia vêem-se vidas em português*. É provavelmente estranho, este título, e certamente que precisa de alguma explicação. A primeira frase, “Da minha língua vê-se o mar” é um excerto do texto «A Voz do Mar», lido pelo escritor português Vergílio FERREIRA, em 1991, na cerimónia em que lhe foi atribuído o Prémio Europália (Bruxelas). Era um discurso de afirmação da língua portuguesa como reflexo da cultura atlântica e marítima que marca a história de Portugal, por singularidade e oposição aos outros países da Europa.

O orgulho não é um exclusivo dos grandes países, porque ele não tem que ver com a extensão de um território, mas com a extensão da alma que o preencheu. (...) A alma do meu país teve o tamanho do mundo. Uma língua é o lugar donde se vê o mundo e de ser nela pensamento e sensibilidade. Da minha língua vê-se o mar. Na minha língua ouve-se o seu rumor como na de outros se ouvirá o da floresta ou o silêncio do deserto. Por isso a voz do mar foi em nós a da nossa inquietação. Assim o apelo que vinha dele foi o apelo que ia de nós. E foi nessa consubstanciação que um novo espírito se formou, como foi outro o espírito da Europa inteira na reconversão total das suas evidências (FERREIRA, 1999: 83-84).

A segunda parte do sub-título, “Da minha etnomusicologia vêem-se vidas em português” creio que se entenderá bem pelas coisas de que vou falar. É justo, porém, declarar o empréstimo que fiz da expressão “vidas em português” de um documentário fantástico, de 2004, dirigido por Victor Lopes, sobre a língua portuguesa cujo título é *Língua: vidas em português*. Na verdade, é porque entendo que a música desempenha um papel na vida das pessoas e pode ser um lugar de conciliação, que também a etnomusicologia, para mim,

desempenha um papel a favor do conhecimento, da compreensão mútua e do entendimento das sociedades.

2. A moderna etnomusicologia em Portugal

No presente a pesquisa académica na área da etnomusicologia em Portugal é maioritariamente desenvolvida no âmbito das atividades do Instituto de Etnomusicologia: Centro de Estudos em Música e Dança (INET-md), por agregar praticamente todos os investigadores ligados à academia nesta área. Uma instituição fundada pela Professora Doutora Salwa Castelo Branco, em 1995, na Universidade Nova de Lisboa, e que – como veremos - ao longo do tempo foi alargando a sua abrangência da etnomusicologia a outros campos de estudo académico da música e da dança. No presente o INET-md agrega cerca de 298 membros em quatro pólos, em três cidades: Universidade Nova de Lisboa e Faculdade de Motricidade Humana (Lisboa), Universidade de Aveiro e Politécnico do Porto. Além de estar implantada ao nível do sistema universitário nacional e internacional de ensino e investigação científica, a etnomusicologia, através do INET-md dialoga com as pessoas e instituições locais ligadas à música e à dança, e tem intensas relações a nível internacional que se verificam na circulação bidirecional de pesquisadores, estudantes, professores e artistas.

O principal objectivo do INET-md é o desenvolvimento da investigação e da criação nos domínios da música e da dança, em colaboração com diversos interlocutores e instituições. A sua acção centra-se nas seguintes vertentes: a) Desenvolvimento de pesquisa transdisciplinar sobre música e dança, utilizando as perspectivas actuais da Etnomusicologia, da Musicologia Histórica, dos Estudos Culturais, dos Estudos de Música Popular, dos Estudos em Dança, da Educação Musical, da Teoria e Análise Musical, dos Estudos em Performance, da Acústica Musical, Estudos de Som e da Investigação Artística; b) Estabelecimento de parcerias colaborativas com grupos e comunidades locais, artistas, decisores políticos e instituições nacionais e internacionais, no sentido de uma construção democrática e decolonial do conhecimento, com objectivos de responsabilidade social; c) Promoção da investigação que fomente as relações entre países e regiões com ligações históricas com Portugal, abordando questões relacionadas com passados coloniais e contextos pós-coloniais; d) Desenvolvimento da investigação artística no âmbito da criação e performance em música e dança; e) Consolidação da pesquisa em produção e percepção sonoras assente em princípios da Física e da Psicoacústicas; f) Promoção da investigação e da construção de arquivos audiovisuais enquanto um bem comum para a sociedade. (INET-MD 2021)

No presente a etnomusicologia em Portugal está integrada em redes internacionais de pesquisa e ensino. E embora, na minha opinião, não se possa dizer que todas as

etnomusicologias respondam aos mesmos desafios das sociedades e das academias, há uma base de concepção académica da etnomusicologia feita em Portugal, sintonizada com as práticas mais comuns a nível internacional, nomeadamente com as do Brasil (que tanto nos tem ajudado a pensar a forma como fazemos esta ciência), mas também com os Estados Unidos da América e com os outros países europeus. Dois aspectos importantes desta moderna prática científica, que constituem um novo paradigma para a etnomusicologia, relacionam-se com a interpretação crítica da presença da música e da dança nos seus contextos culturais e, por outro lado, com uma participação mais efectiva do conhecimento etnomusicológico na vida das comunidades e das sociedades contemporâneas.

O percurso da moderna etnomusicologia em Portugal iniciou-se ainda antes da criação do INET-md em 1995:

(...) a etnomusicologia foi institucionalizada em 1980, no Departamento de Ciências Musicais da UNL, inicialmente no âmbito da Licenciatura em Ciências Musicais (= bacharelado) e, a partir de 1990 constituindo uma área de especialização aos níveis de mestrado e doutoramento. (CASTELO BRANCO 2010 p. 419)

Depois, em 1995, deu-se a criação do Instituto, inicialmente designado apenas por INET (Instituto de Etnomusicologia), com o objectivo de realizar investigação multidisciplinar sobre música a partir da perspectiva da Etnomusicologia. Em 2007, todavia, alargou as suas áreas de investigação tendo incorporado dois novos polos sediados na Universidade de Aveiro e na Universidade de Lisboa, aos quais se juntou, em 2015, um polo do Instituto Politécnico do Porto. Com esta nova configuração interinstitucional, o INET adquiriu também uma nova designação: Instituto de Etnomusicologia – Centro de Estudos em Música e Dança (INET-md).



Imagem 1: Logótipo do INET-MD, da autoria de Álvaro Sousa.

Muito antes de 1980 já se fazia, tal como noutros países, pesquisa sobre música a partir de um paradigma descritivo, documentalista e com vista à preservação das práticas e conhecimentos. Tal como refere Salwa Castelo Branco, ao elencar antecedentes históricos no que respeita à investigação / pesquisa:

a moderna etnomusicologia configurou-se inicialmente a partir de diversas abordagens ao estudo de práticas musicais extra-europeias e de tradições musicais europeias de matriz rural que se desenvolveram dentro e fora da academia. Na verdade, o interesse pelo conhecimento das culturas expressivas em espaços dominados por poderes coloniais europeus remonta aos primeiros contactos dos exploradores, missionários e colonos portugueses, entre outros, com os povos dos continentes africano, americano e asiático (...). Do mesmo modo, colonizadores e estudiosos de outros países europeus (missionários, antropólogos e musicólogos, e.o.) também se dedicaram ao estudo das práticas expressivas sobretudo em África, no Médio Oriente e na Ásia. Apesar do quadro colonial e da perspectiva evolucionista que enformaram tais estudos a partir de finais do séc. XIX, e durante as primeiras décadas do século XX, os registos produzidos (etnografias, transcrições musicais, gravações sonoras, etc.), despertaram interesse pela riqueza e diversidade das práticas expressivas fora da Europa. (CASTELO BRANCO 2010 p. 419)

Como é sabido o termo etnomusicologia foi proposto em 1950, pelo investigador holandês Jaap Kunst para substituir a designação de “musicologia comparada” que era anteriormente usada para designar o estudo das músicas não eruditas e que, segundo aquele autor privilegiava o método comparativo em relação a outros parâmetros de estudo da música. Assim, ao longo da segunda metade do século passado a etnomusicologia passou a privilegiar o trabalho de campo, ou trabalho de terreno, enquanto metodologia intensiva tal como vinha realizando a antropologia cultural e tal como Alan Merriam propôs no seu livro *The Anthropology of Music*, de 1964. No presente, contudo, esta designação de “etnomusicologia” também apresenta alguma controvérsia e não parece adequar-se aos alargamentos do campo de estudo da disciplina como as músicas populares urbanas e outros tipos de música, habitualmente associadas à economia ou mercantilização da cultura – como a música de cinema ou mesmo a chamada música erudita, entre outras. Não obstante, as diferenças e dificuldades que a tradução em várias línguas levanta aos conceitos, a palavra “etnomusicologia” apesar das críticas segue, operacional, para designar os modernos paradigmas de investigação sobre música, actuais e históricos. E cabe aqui um exemplo muito claro sobre como no domínio do estudo da música como cultura a tradução em diferentes línguas apresenta enormes desafios e ambiguidades.

O grande etnomusicólogo inglês John Blacking mostrou-nos num livro magnífico de 1974, *How Musical is Man?* que a música é uma condição inerente à existência humana e à sua dimensão social. E porquê? Porque a música é organizada pela sociedade, também ajuda a

organizá-la e, por seu turno, o som musical é organizado e organiza a humanidade. John Blacking desconstruiu na arena do debate acadêmico algumas questões sobre a pretensa superioridade da música escrita mostrando como a literacia e outros aspectos de ordem política, apesar de poderem gerar estruturas musicais mais extensas, acabam por não expressar diferenças de constituição de sentido, de associação ou diferenças nos padrões de interação entre os humanos. Nesse sentido a interrogação dualista (e, no presente, até quase fora de moda) sobre as origens biológicas ou sociais da música que Blacking colocou em *How Musical is Man?* pode continuar a ajudar-nos a pensar, a imaginar, a entender e a conceber os papéis da musicalidade individual, da música na educação e, em geral, do papel da música nas sociedades e sociabilidades contemporâneas. O seu livro apresenta no título uma inquietação complexa, formulada de um modo que ilustra bem a dificuldade de as palavras descreverem, por vezes, assuntos ligados à música ou ao pensamento musical. A tradução do livro para outras línguas evidenciou logo no título a ambiguidade da inquietação sobre a dimensão musical do *homo sapiens sapiens*. Em espanhol e em francês o título ficou bastante diferente... “Hay musica en el hombre?” (literalmente, em português: “Há música no homem?”) e “Le sens musical” (literalmente, em português: “O sentido musical”) mostrando como um mesmo tema que toca diferentes visões intelectuais e profundas questões sobre música dá origem, através dos tradutores, a diferentes formulações verbais para a mesma inquietação.



Imagem 2: Três capas do livro *How Musical is Man?* de John Blacking. Original em inglês e traduções em francês e espanhol.

E é em premissas de tipo relativizador, baseadas em parte no pensamento de John Blacking, que a moderna etnomusicologia, incluindo em Portugal e no Brasil, se tem construído como ciência, interessando-se genericamente pela “música como cultura”, independentemente do seu enquadramento social, do seu recorte estilístico, técnico ou estético. Uma ciência que leva o interesse pela música muito além dos rótulos correntes da gíria oral (sejam em que língua forem), tantas vezes aplicados de forma redutora, preconceituosa ou ambígua (como, por exemplo, “músicas do mundo”, “música folclórica”, “tradicional”, “popular”, “erudita”, entre outras) que, ao pretender delimitar as práticas musicais a categorias muito vastas, esquece as suas especificidades e o seu papel como ingredientes na multifacetada definição cultural das comunidades. Na minha opinião este tipo de categorização não contribui para um olhar despido de preconceitos e para uma justa consideração do valor e da independência das diferentes práticas musicais.

A atividade de pesquisa no domínio da etnomusicologia em Portugal, até a década de 1980, enquadrava-se no que Jeff Titton (TITON, 1997 p. 91) designa por “folclore musical”. Esta designação, apesar de ter vários sentidos na língua portuguesa, constitui, basicamente, uma abordagem que teve em Portugal, uma tradição desde o século XIX do património musical rural do país, visto como uma “essência” da identidade da nação, e cujo estudo, documentação e preservação constituíam um desígnio contra a ameaça da “modernidade” e dos seus mecanismos de renovação dos modos de vida, das práticas culturais em geral, e da música em particular. Essa via de estudo da música, teve importantes e diversos cultores – músicos, etnógrafos, folcloristas e outros estudiosos das representações folclóricas institucionais e formais – com ampla produção de textualização, registo sonoro, análise, comparação e utilização em novas composições dos repertórios tradicionais colectados no universo rural português. Não obstante, a partir da década de 1980 esse paradigma de estudo da música – ainda que não extinto - viria a ser gradualmente substituído por uma abordagem da moderna etnomusicologia com um campo de estudo muito mais vasto (abrangendo muitos outros tipos de música, para além das tradições musicais rurais, como por exemplo o jazz, a música popular urbana, o fado, a música de entretenimento, entre outras), com a integração de novas metodologias, novos enquadramentos teóricos e questionamentos sobre o papel da música no quotidiano e, sobretudo, um intenso diálogo internacional com investigadores e instituições de outros países. De resto, as designações títulos dos grupos de investigação do INET-md dão claramente conta da diversidade de interesses sobre a música: a) Etnomusicologia e Estudos em Música Popular; b) Estudos em Dança; c) Estudos Históricos e Culturais em Música; d)

Criação, Performance e Investigação Artística; e) Educação e Música na Comunidade; f) Acústica Musical e Estudos de Sons.

3. Percurso pessoal na etnomusicologia

Passando agora ao meu improvável percurso de aprendizagem e investigação etnomusicológica, ele começou precisamente na Universidade Nova de Lisboa, para onde fui estudar Ciências Musicais, em 1986. Embora actualmente a oferta universitária em música em Portugal seja vasta, e presente em várias cidades, incluindo licenciaturas, mestrados e doutoramentos em música – performance, musicologia, etnomusicologia, composição, direcção (regência), ciências musicais e outras áreas afins - naquela época este era o único curso universitário de música no país. A minha intenção era, nesse momento inicial de estudos universitários em ciências musicais (ou musicologia), complementar a formação que estava a concluir, em composição, flauta e piano no Conservatório. Todavia à medida que ia avançando nos quatro anos da licenciatura – ainda que gostasse imenso das áreas da musicologia – a etnomusicologia aproximava-se mais da minha experiência de ouvinte, e também como instrumentista em vários domínios musicais. A possibilidade de frequentar na mesma faculdade de disciplinas de antropologia e história fizeram com que viesse a entender cada vez mais a metodologia etnomusicológica como a mais adequada para abordar o estudo da música em geral, e dos meus interesses em particular, nomeadamente as práticas musicais populares urbanas associadas ao entretenimento, o jazz e as práticas conhecidas por “tradições musicais” do mundo rural português.

Tive, ao longo dessa formação, a possibilidade de aprofundar conhecimentos e experimentar a pesquisa no terreno, junto de comunidades, de grupos, de músicos e dos seus públicos. Logo após o final da licenciatura duas grandes oportunidades se me apresentaram: a) participar num projecto multidisciplinar que pretendia estudar a música das comunidades migrantes na região de Lisboa (a que se chamava nessa altura, “minorias étnicas”), e outra, b) escrever e apresentar um programa de rádio, semanal, sobre o que chamávamos então “música do mundo”. Chamei-lhe *Terras e tradições* e este trabalho (que ainda tinha a vantagem de ser pago) foi uma grande oportunidade para aprofundar o conhecimento sobre a discografia e tradições musicais de todas as partes do globo. Em ambos os casos eu estava perante novas necessidades sociais, nesse Portugal de 1991, relacionadas com o objeto de estudo da etnomusicologia, uma área então claramente crescente. No que concerne à minha participação

no projecto multidisciplinar de pesquisa sobre as “minorias étnicas”, como fui o último a entrar na equipa, cada um dos outros colegas já havia escolhido uma das “comunidades” para estudar: os brasileiros, os ucranianos, os ciganos, os goeses, os timorenses, os angolanos, todos já estavam escolhidos... faltava alguém apenas para os cabo-verdianos... não foi, portanto, minha escolha, mas foi uma escolha para a vida. Por falta de financiamento esse projecto acabou por não avançar. Porém eu já havia estabelecido contactos com a comunidade na região de Lisboa, já tinha começado a aprender a língua crioula de cabo-verde com um colega de faculdade, já conhecia várias pessoas e tinha feito refeições em casa de cabo-verdianos, já tinha assistido a concertos de música cabo-verdiana, já conhecia vários músicos, já tinha explorado a discografia e a bibliografia, em suma, já me tinha apaixonado pelo assunto e acabei por aproveitar esse conhecimento para o tema de uma dissertação que, na verdade, não terminei nessa altura. A minha orientadora de então, a Professora Salwa Castelo Branco, incentivou-me a fazer a primeira viagem de estudos ao arquipélago atlântico de Cabo Verde e passei esse verão de 1992, cheio de entusiasmo, nas ilhas a fazer trabalho de campo.



Imagem 3: Mapa de localização do arquipélago de Cabo Verde no Oceano Atlântico

Devo dizer que nunca mais me separei deste tema – a música de Cabo Verde e a imigração dos cabo-verdianos – tendo regressado a Cabo Verde diversas vezes e continuando a encontrar-me com os cabo-verdianos imigrados em Portugal, além de ter tido contatos com grupos musicais de cabo-verdianos em Paris. Nestes contatos fiz conhecimentos e amigos, muitas vezes participei nas suas vidas, sobretudo das mulheres do grupo de batuque Finka-Pé (Amadora, Portugal) e das suas famílias, estabelecendo laços pessoais de afecto e admiração.

Sobre estes assuntos, como etnomusicólogo, ao longo do tempo produzi um CD com gravações etnográficas (RIBEIRO 1998, *Cabo Verde: Dez Granzin di Tera*, TRADISOM) apresentei e comentei muitos concertos ao vivo, escrevi diversos artigos e comunicações. Centrei-me por vezes nos papéis de reivindicação, evasão e resistência da performance musical, mas também nas tensões sociais subjacentes a várias práticas musicais dos imigrantes cabo-verdianos, a música como ingrediente de conciliação e negociação social, além de bastante análise musical e semiológica de letras cantadas. A minha tese de doutoramento – *Inquietação, memória e afirmação no batuque: música e dança cabo-verdiana em Portugal* (RIBEIRO 2012) – tratou, claro, também deste tema e o trabalho de campo desenvolveu-se entre 2007 e 2009 na região de Lisboa, junto de muitas pessoas que, em alguns casos, conheço desde a década de 1990.



Imagem 4: Alguns elementos do grupo de batuque cabo-verdiano Finka-Pé, da Associação Moinho da Juventude, sediada no Bairro Alto da Cova da Moura, Amadora. Portugal. Foto do autor.

Ainda durante a década de 1990, entre os anos de 1994 e 1997, desenvolvi paralelamente trabalho de campo, intermitentemente, no arquipélago da Madeira, uma região insular portuguesa, integrado numa equipa multidisciplinar com a Professora Salwa Castelo Branco, o antropólogo Jorge Torres e o músico madeirense Rui Camacho. Documentámos

extensivamente as práticas musicais antigas e contemporâneas associadas aos repertórios considerados tradicionais, ligados à vida rural local, observando as suas formulações tradicionais, muitas vezes através de pessoas com muita idade, mas também seus processos de reconfiguração em novos contextos, quer urbanos, quer rurais, ditados pelas transformações na estrutura social local, com um significativo abandono da atividade agrícola. Novamente as histórias, as vidas e as sensibilidades das pessoas com que contactámos eram exemplos fortes de generosidade e conhecimento que, para mim, sempre constituíram lições de vida.

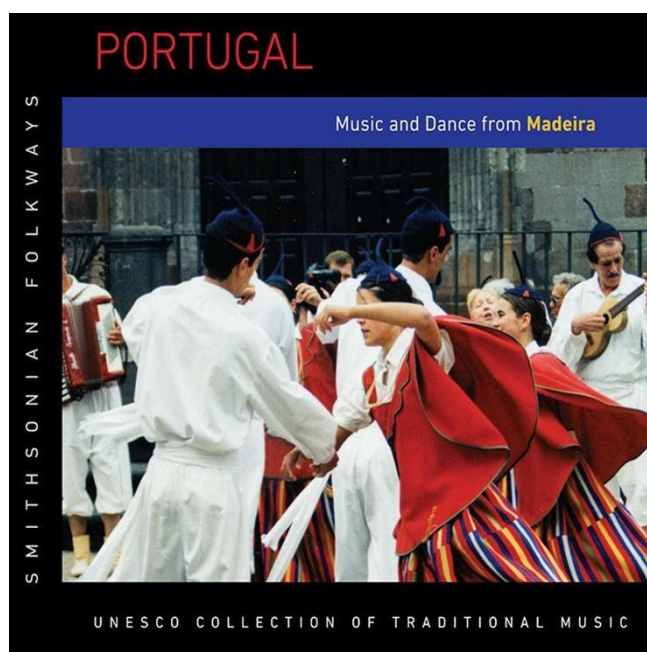


Imagem 5: Capa de CD com gravações etnográficas realizadas no arquipélago da Madeira.

Outra experiência de diferença cultural e enriquecimento foi a primeira visita ao Brasil, em 1999, ao Rio Grande do Sul, na companhia do músico português Artur Fernandes, onde desenvolvemos trabalho de campo com entrevistas e documentação sonora de tocadores de acordeão diatónico ou “gaita-ponto” como é mais conhecido, alguns mais jovens e outros mais velhos. Tratava-se de um projecto designado “Triangulação da concertina” da autoria do meu companheiro de jornada, com quem também haveria de trabalhar mais tarde em Cabo Verde, e que procurava estabelecer nexos musicais, técnicos e artísticos entre as tradições desse instrumento em Portugal, em Cabo Verde e no Rio Grande do Sul, no Brasil. Não obstante, lembro que muitas das entrevistas que fizemos, além de gravações, procuravam esclarecimentos, pela minha parte, dos enquadramentos contextuais culturais e sociais daquela música e das pessoas que a faziam, que eram de enorme variedade social e intelectual. Guardo dessa visita uma grata recordação de belíssima música, grandes conversas e enorme

generosidade dos nossos interlocutores, tanto colegas da UFRGS, como dos elementos da cena musical do Estado do Rio Grande do Sul, ligados à gaita-ponto. Tem sido um grande prazer observar, por exemplo, o projecto de reanimação que o músico Renato Borghetti tem logrado no desenvolvimento do instrumento que toca.

Entre 2014 e 2017 estive envolvido em outro projecto que testemunha um salto na metodologia da etnomusicologia em Portugal: Skopeofonia. Desenvolvido a partir de uma parceria entre a Universidade de Aveiro, a Associação Cultural Moinho da Juventude (Amadora, Portugal) e o grupo Musicultura (Rio de Janeiro, Brasil), este, como sabemos, idealizado pelo querido amigo professor Samuel Araújo. O Skopeofonia estudou através de uma perspetiva etnomusicológica,

(...) as práticas musicais do bairro da Cova da Moura (Kova M) através de metodologias participativas e colaborativas. Incorporou investigadores da Universidade, em diferentes áreas de conhecimento, e investigadores residentes no Bairro (Kova M), que colaboraram ativamente na construção de um arquivo de memória centrado na música. O desenvolvimento deste projeto constituiu uma experiência singular no quadro da investigação em Etnomusicologia em Portugal, oferecendo possibilidades inovadoras no domínio metodológico em especial na aplicação de práticas de investigação partilhada. Constitui, eventualmente, uma outra forma de olhar o trabalho sobre música e as consequências que podem advir do diálogo que se estabelece entre a academia e os espaços não académicos visados pelos projetos de pesquisa. (SKOPEOFONIA 2021)



Imagem 6: Alguns elementos da equipa de pesquisa do projecto Skopeofonia: Jorge C Ribeiro; Celso Lopes; Rui Oliveira; Ana Flávia Miguel; Ricardo Cabral.

Finalmente gostaria de mencionar um pouco sobre o mais recente projecto que tenho em mãos: *Atlântico Sensível – Atlas – Memória e mediação das práticas e dos instrumentos musicais na circulação entre comunidades interligadas*.



Imagem 7: Logótipo do projecto Atlântico Sensível. Autor: Álvaro Sousa.

Este projecto propõe-se estudar e resgatar 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 nos arquipélagos da Madeira, Açores e 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.



Imagem 7: Grupo informal de músicos – Nuno Dias (rabeca chuleira), Napoleão Ribeiro (viola amarantina), Francisco Caldas (viola braguesa) e não identificado (cavaquinho) durante as Jornadas da Viola Braguesa, Braga, Portugal. Mar 2019.

O projeto junta investigadores de diferentes áreas disciplinares - música, etnomusicologia, história, antropologia, sociologia, tecnologias digitais - com o objetivo comum de produzir e promover 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 (1) à produção e edição de narrativas sobre música e memória, mediante investigação partilhada com grupos, indivíduos e

comunidades cuja herança patrimonial é entendida numa relação histórica com Portugal; (2) ao mapeamento de práticas e instrumentos musicais junto de comunidades lusófonas; (3) à pesquisa com acervos sonoros de arquivo e pesquisa etnográfica com músicos e outros participantes da produção cultural, em perspectivas local e translocal, sincrónica e diacrónica; (4) 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.

4. Cordofones num Atlântico Sensível

A pandemia veio colocar enormes entraves ao desenvolvimento de trabalho de campo deste projecto que teve o privilégio de ter como colaborador em Portugal durante quase três anos, o músico e pesquisador brasileiro Ivan Vilela, compositor, tocador de viola e professor de viola brasileira na Universidade de São Paulo. Este projecto que ainda está em curso, mas colectou mais de 150 entrevistas, além de concertos, ensaios, encontros, entre outros, e mapeou construtores e músicos, tem-nos dado, contudo, já algumas conclusões muito interessantes.

No universo lusófono, nomeadamente em algumas regiões do Brasil, nos arquipélagos atlânticos de Cabo Verde, Madeira e Açores, bem como em outros casos em Portugal continental, percebemos, por exemplo, que as performances de diferentes géneros musicais se apoiam em instrumentos específicos que lhes conferem valor simbólico e conotações sociais dicotómicas históricas ou de contemporaneidade, rurais ou urbanas, africanas, brasileiras 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 instrumentos acumulam prestígio e procura comercial – como são os casos de cordofones no Brasil estudados por Ivan Vilela e outros colegas, em Cabo Verde por mim próprio e pelo antropólogo Dario Ranocchiari, na ilha da Madeira e noutros territórios que o projecto Atlântico Sensível tem abordado - ao passo que outros são recuperados pela sua antiguidade e ligação simbólica ao passado - como é o caso de algumas violas regionais em Portugal - e outros ainda experimentam abandonos – como o violino e a viola de dez cordas em Cabo Verde.

As ligações culturais entre comunidades interconectadas que têm uma base lusófona numa perspectiva histórica tal como são vistas no contexto do projecto Atlântico Sensível, são

uma questão frutífera e importante. Estes objetos de estudo refletem políticas de poder colonial, racial e social em diferentes comunidades no corredor entre Portugal e Brasil e são de grande importância para a compreensão dos contextos culturais contemporâneos.

(...) Enquanto locais de construção de significados, os instrumentos musicais são personificações de crenças e sistemas de valores baseados na cultura, um legado artístico e científico, uma parte da economia política sintonizada ou resultante de uma série de ideias, por conceitos associados e competências práticas: são uma maneira pela qual a identidade cultural e social (um sentido de si próprio em relação aos outros, dando sentido ao lugar de alguém na ordem das coisas) é construída e mantida. (DAWE 2003)

O estudo destes processos, ainda que fortemente afectado pela pandemia permitiu compreender, que os processos de circulação de conhecimentos associados aos instrumentos musicais, à música e aos músicos permanece como um barómetro privilegiado das dinâmicas culturais, das tensões políticas e das intersubjectividades que cada comunidade desta rede interligada pela língua, estabelece sobre si mesma e sobre as outras comunidades, as suas músicas, instrumentos e conhecimentos musicais. Esperamos continuar a aprofundar estes assuntos e plasmar as conclusões deste projecto em publicações internacionais.

5. E o futuro da etnomusicologia?

Para terminar, aqui ficam algumas interrogações sobre o futuro da nossa disciplina que resultam de conversas com o etnomusicólogo Ramón Pelinski, falecido em 2015, e de outras reflexões. Como vimos a história relativamente curta da Etnomusicologia, apresentou-nos apenas uma grande mudança de paradigma que foi a transição da musicologia comparativa para a antropologia da música, após a década de 1950. Apesar das críticas ao nome da disciplina, - como diz Ramón Pelinski - sobre a sua origem colonial e a sua legitimidade em tempos poscoloniais – ela continuou intocada e crescente até à década de 1990. Houve já na transição do século propostas para a sua dissolução na musicologia, e esta disciplina deveria abrir-se dos pontos de vista cultural e intelectual, para albergar todos os temas musicais, sem limites históricos, geográficos ou estilísticos (GREVES: Die Musikforschung, 2002). Todavia essa proposta, apesar da “modernidade líquida” e da globalização, até ao presente não parece ter deixado de ser uma utopia...

Um editorial da revista *Trans*, editada em Espanha e com colaborações em português, espanhol e inglês convida-nos a pensar o futuro:

Quando daqui a poucos anos olharmos para trás e conseguirmos analisar as mudanças culturais que estão ocorrendo no início do milénio, provavelmente

perceberemos que uma das grandes transformações tem a ver com a forma de tratar e apresentar o conhecimento. Se por gerações foi a universidade que reivindicou o monopólio do conhecimento, ou pelo menos o poder de validá-lo, nesta época as instituições académicas sofrem a erosão daquela antiga centralidade. (ETNO, nº2, 2010)

Parece ser, por isso, no diálogo da academia com a sociedade, com as pessoas, que cada vez mais se pode aprofundar o conhecimento etnomusicológico. E a pergunta que ocorre, é: quais os saberes e fazeres que a(s) etnomusicologia(s) terão daqui a alguns anos? E como é que cada um de nós se posiciona nesse futuro que ainda não chegou?

Tal como referi mais atrás: entendo que a etnomusicologia deve desenvolver acções de intervenção nas sociedades a partir do conhecimento sobre a presença da música, e deve ser um contributo para a liberdade de pensamento e para o respeito pela diversidade cultural. A prática da etnomusicologia, na minha opinião, deve ser uma atividade de pesquisa sobre música comprometida com os valores humanistas que implicam o respeito pela liberdade, pela justiça, pelos direitos humanos, pelo fomento da paz e da democracia. Que implicam também uma adesão à crítica pós-colonial e decolonial assim como uma percepção das desigualdades no mundo e à necessidade de actuar para as eliminar.

No meu caso, embora não saiba responder à pergunta “quais os saberes e fazeres que a(s) etnomusicologia(s) terão daqui a alguns anos?”, saberei apenas que o meu percurso tem sido uma etnomusicologia com preciosas vidas humanas e, sobretudo, vidas que pensam o mundo a partir da língua portuguesa...

Referências:

- BATES, Elliot. The Social life of Musical Instruments. *Ethnomusicology* Vol. 56, No. 3 (Fall 2012), pp. 363-395
- CASTELO BRANCO, Salwa. Etnomusicologia. In CASTELO BRANCO, Salwa (Org.) *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*. Lisboa: Círculo de Leitores, 2010. Pp. 419
- DAWE, Kevin. The cultural study of musical instruments. In CLAYTON, Martin; HERBERT, Trevor & MIDDLETON, Richard (Orgs.), *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction*. New York: Routledge, 2003 pp. 274-283.
- FERREIRA, Vergílio. A Voz do Mar. In *Espaço do Invisível* 5. Lisboa: Bertrand, 1999. pp. 83-84
- GREVES, Martin. “Writing against Europe. Vom Verschwinden der Musikethnologie”. *Die Musikforschung* 55 (3): 239-251. 2001.

INET-MD. “Apresentação”. In *site do INET-MD*. Disponível em <http://www.inetmd.pt/index.php/inet-md/apresentacao>. Acesso em 2 out 2021.

RIBEIRO, Jorge Castro. *Cabo Verde: Dez Granzin di Tera*. CD + livro. Vila Verde: Tradisom. 1998.

RIBEIRO, Jorge Castro. *Inquietação, memória e afirmação no batuque: música e dança caboverdiana em Portugal*. Aveiro, 2012. 299f. Tese de doutoramento em Música (Etnomusicologia). Universidade de Aveiro, Aveiro, 2012.

SIBE. “Edit” in *ETNO: Revista de Musica y Cultura*. Nº 2 Primavera. SIBE Sociedad de Etnomusicologia, 2010. Disponível em: <https://www.sibetrans.com/public/docs/etno-revista-musica-cultura-02-2010.pdf>. Acesso em: 2 out 2021.

SILVA, Agostinho. *Ensaaios sobre Cultura e Literatura Portuguesa e Brasileira*. Edição revista de Branca Villalonga. Lisboa: Ancora, 2000.

SKOPEOFONIA. “Projecto”. In *site do projecto Skopeofonia*. Disponível em <http://skopeofonia.web.ua.pt/node/2> . Acesso em 2 out 2021.

TITON, Jeff T. “Knowing Fieldwork”. In *Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*. Ed. Gregory Barz e Timothy Cooley. New York: Oxford University Press, 1997, p. 25-42.

MESA REDONDA I

<https://www.youtube.com/watch?v=e5G6PBZ9P58>



Marcos dos Santos Santos

Doutor em Etnomusicologia, mestre em Musicologia Histórica e licenciado em Música pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). É pesquisador no projeto de pesquisa "Arte como Tecnologia em rede com a Educação Básica". Tem experiência em projetos educacionais que buscam discutir e refletir os processos culturais da diáspora negra no Brasil e na África Central. Tem interesse em propostas transdisciplinares de trabalho, envolvendo as áreas da história, filosofias africanas, artes do corpo e das cenas. É membro pesquisador CNPq nos grupos GEMBA (Grupo de estudo e Pesquisa de Música da Bahia), Diáspora (Grupo de Estudos em Práticas Musicais Afrodiaspóricas e seus atravessamentos) e na Rede Africanidades. Foi professor temporário na Escola de Dança da UFBA (2017-2019) e atualmente está professor temporário na Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN).



Luis Ricardo Silva Queiroz

Violonista, etnomusicólogo e educador musical. É Doutor em Música (área de Etnomusicologia) pela Universidade Federal da Bahia (UFBA - 2005), Mestre em Música (área de Educação Musical) pelo Conservatório Brasileiro de Música (CBM - 2000) do Rio de Janeiro e Graduado em Educação Artística, Habilitação em Música, pela Universidade Estadual de Montes Claros (Unimontes - 1997). Foi Professor do Conservatório Estadual de Música Lorenzo Fernandez, de Montes Claros, de 1995 a 2002 e Professor Adjunto da Unimontes de 1998 a 2004. Atualmente é Professor Associado do Departamento de Educação Musical e do Programa de Pós-Graduação em Música (PPGM) da Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Nessa Universidade, foi Coordenador do Curso de Licenciatura em Música (2006-2009), Chefe do Departamento de Educação Musical (2004-2005) e Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Música (Mestrado e Doutorado) (2010-2015). Atuou como membro das Comissões Assessoras, do INEP/MEC, da Prova Nacional para Ingresso na Carreira Docente (2010-2015) e do ENADE - Exame Nacional de Desempenho de Estudantes (2006-2013). Tem atuado como consultor de processos de avaliação dos programas de pós-graduação da área de Artes / Música da CAPES (2013-2017). Foi professor visitante da University of Texas at Austin, Estados Unidos, tendo realizado entre agosto de 2018 e julho de 2019 pesquisa de pós-doutorado nessa Instituição. É Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq desde 2013 e autor de diversos artigos na área de música, sobretudo nos campos da Etnomusicologia e da Educação Musical, publicados nacional e internacionalmente em livros, revistas especializadas e anais de congressos. Foi Presidente da Associação Brasileira de Educação Musical (ABEM) - Gestão 2013-2015 e Gestão 2015-2017.

**Juliane Cristina Larsen**

Sou professora na Universidade Federal da Integração Latino-americana - UNILA, em Foz do Iguaçu, desde 2011. Minha graduação foi em Música (bacharelado em Piano), na Universidade Estadual de Maringá - UEM (2007). Em 2008 ingressei no mestrado na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo - USP. Concluí o curso em 2010, com uma dissertação em que eu analisava obras para piano do século XX. Acabei retornando à USP em 2014 para fazer o doutorado, então mais longe do piano e próxima da História Cultural e da Estética. Entre 2015-16 tive a oportunidade de realizar um estágio de doutorado na Universidade de Roma (La Sapienza), com bolsa da União Europeia. Concluí o doutorado na USP em 2018, com uma tese sobre História da Música no Brasil da Primeira República. Além de continuar ministrando disciplinas no curso de Música da UNILA e realizar pesquisa no âmbito da Musicologia Decolonial, sigo estudando as histórias, músicas e sociedades latino-americanas e caribenhas, artes e estéticas contemporâneas, e teorias de gênero e feministas.

MESA REDONDA II

<https://www.youtube.com/watch?v=37mf8JjLiM0>



Berenice Corti

Es investigadora en el Instituto de Investigación en Etnomusicología de la Ciudad de Buenos Aires, profesora en el Conservatorio Manuel de Falla y docente-investigadora en la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires. Licenciada en Ciencias de la Comunicación, Magister en Comunicación y Cultura y Doctora en Ciencias Sociales de la misma facultad. Desde 2018 investiga la práctica de músicas afrobahianas en Buenos Aires en sus dimensiones musicales y socioculturales. Entre 2010 y 2019 co-coordinó el grupo de trabajo Jazz en América Latina de la Asociación Internacional de Estudios en Música Popular (IASPM – Rama Latinoamericana) e integró su Comisión Directiva (2012-2016). Autora del libro “Jazz Argentino. La música 'negra' del país 'blanco’” (Gourmet Musical, 2015) y co-compiladora de “Música y Discurso. Aproximaciones analíticas desde América Latina” (EdUViM, 2017). 2017 Iaspm Book Prize a obra novel en idioma español por “Jazz Argentino...”, Becaria del Fondo Nacional de las Artes (2013), Tercer Premio en el Concurso de Ensayos “Las industrias culturales en la Ciudad de Buenos Aires” (OIC- GCBA, 2007) y Distinción Jazzología (Centro Cultural Gral. San Martín, Ministerio de Cultura GCBA, 2004). Fue productora independiente de conciertos con su local Jazz Club en el Paseo La Plaza (1997-2000) y en otros espacios como el Centro Cultural Konex (2002-2004).

**Edilberto José de Macedo Fonseca**

Possui graduação em Violão pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1999), mestrado em Música pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (2003) e doutorado em Música pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (2009). Atualmente é professor adjunto II no curso de Produção Cultural da Universidade Federal Fluminense. Tem experiência na área de Música, com ênfase em Etnomusicologia, com pesquisas nas áreas de culturas populares, patrimônio imaterial, diálogos epistêmicos em música, musicalidades afro-brasileiras, produção cultural e colonialidade.



Luciana Prass

Possui graduação em Bacharelado em Música - Cordas ou Sopros/Violão (1993), Mestrado em Música - Educação Musical (1998) e Doutorado em Música - Etnomusicologia (2009) pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, com período de Estágio de Doutorado Sanduíche na University of Illinois at Urbana-Champaign. Atualmente é Professora Associada na mesma universidade. Desde 1993 integra o Grupos de Estudos Musicais - GEM/UFRGS, 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. Foi uma das idealizadoras da criação do Bacharelado em Música Popular na UFRGS (2012). É membro-fundadora do Núcleo de Estudos Afro-Brasileiros, Indígenas e Africanos - NEAB/UFRGS e integrou o Conselho Consultivo da Coordenadoria de Acompanhamento do Programa de Ações Afirmativas (CAF-UFRGS) entre 2013 e 2020. Junto a um coletivo de professores, colaborou na implantação da disciplina Encontro de Saberes na UFRGS, em 2016, onde atua até hoje. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Música, atuando principalmente nos seguintes temas: etnomusicologia, música popular, tradições performáticas afro-brasileiras, comunidades quilombolas e educação musical. É autora de "Saberes musicais em uma bateria de escola de samba: uma etnografia entre os Bambas da Orgia" (Editora da UFRGS, 2004) e "Maçambiques, Quicumbis e Ensaios de Promessa: musicalidades quilombolas do sul do Brasil" (Editora Sulina, 2013).

Redes etnomusicológicas Brasil/Argentina

Berenice Corti

Instituto de Investigación en Etnomusicología de Buenos Aires – berenice.corti@gmail.com

Resumen: texto presentado en la Mesa Redonda N° 2 “Etnomusicologías: abordajes y perspectivas”, en donde se sintetizan las principales tradiciones de la etnomusicología argentina -nacional, territorial y latinoamericana- y su relación con los estudios en músicas populares en general. También, cómo a partir de estas dos últimas se construyen redes con la etnomusicología brasileña.

Palabras clave: Etnomusicología. Argentina. Brasil.

Ethnomusicological Networks Brazil/Argentina

Abstract: Paper read in Panel #2 ‘Ethnomusicologies: approaches and perspectives’, which synthesizes the main traditions of Argentine ethnomusicology -national, territorial and Latin American- and their relationship with popular music studies, as well as the networks built between them and Brazilian ethnomusicology.

Keywords: Ethnomusicology. Argentina. Brazil.

56

1. Introducción

Agradezco al Laboratorio de Etnomusicología por la invitación a participar en estas Jornadas; me siento muy honrada de estar aquí para conversar con ustedes sobre las relaciones entre Brasil y Argentina, en este caso en el campo de la Etnomusicología. Me propusieron que hiciera una semblanza de la disciplina en la Argentina y que compartiera mi experiencia de investigación sobre las músicas y artes afrobrasileñas practicadas en Buenos Aires, por lo que quiero dejar una reflexión sobre sus vínculos.

Si bien no soy etnomusicóloga diplomada como tal -mi formación original es en ciencias sociales, en el área de comunicación y cultura-, mi campo de investigación es la música abordada desde distintas miradas incluyendo la etnomusicológica, y me desempeño en instituciones asociadas a la disciplina en la Ciudad de Buenos Aires: como investigadora en el Instituto de Investigación en Etnomusicología y como profesora en la Carrera de Etnomusicología del Conservatorio Manuel de Falla, ambas dependientes de la Dirección de Enseñanza Artística del Ministerio de Cultura de la ciudad. Todo esto también es resultado de la historia de la investigación en música en mi país, lo que abordaré seguidamente de manera

sinéctica para finalmente dar cuenta de las redes que se están conformando entre Argentina y Brasil.

2. La Etnomusicología en Argentina. La Tradición Nacional y la Etnomusicología del Territorio

Según la etnomusicóloga argentina Irma Ruiz (1998, Kohan 2017), quien a través de diversos trabajos relata la historia de la constitución del campo de la etnomusicología en mi país, éste surgió muy tempranamente con Carlos Vega a quien denomina el primer etnomusicólogo argentino. La investigación contemporánea se nutrió en una primera instancia de esta línea de trabajo que podríamos denominar la *Tradición Nacional* de la etnomusicología local, desarrollada en territorio argentino.

En 1930 Vega comenzó a preparar su “Proyecto para la recolección de la música tradicional argentina” que en 1931 condujo a la creación del área de Musicología Indígena en la sección de Antropología del Museo Nacional de Historia Natural (hoy Museo de Ciencias Naturales Bernardino Rivadavia) (Ruiz 1998: 8), centro que en 1944 adquirió el nombre de Instituto de Musicología Nativa. En 1948 la sección de Antropología del Museo es relocada en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, pero el área dirigida por Vega, rebautizada Instituto de Musicología -luego INM-, continuó bajo la égida de la Secretaría de Educación aunque independizada del Museo. Me interesa dejar constancia de este hecho porque su no incorporación al ámbito universitario marcó desde el vamos la investigación musical en la región de Buenos Aires, área en la que me voy a enfocar principalmente.

Vega falleció en 1966 y según Irma Ruiz (Kohan 2017: 123), “en el ámbito al que pertenecía el INM nunca logró un reconocimiento a su tarea ni al área ni a la institución que fundó”, por lo que poco antes de morir donó su acervo personal con fichas de viaje, pautaciones musicales y cuadernos, así como correspondencia, discursos, guiones de radio y artículos periodísticos del período 1931-1966, a un Instituto que se constituyó a tal fin en la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Universidad Católica Argentina (UCA) -una institución confesional privada- con el nombre de Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega (IIMCV). El organismo oficial creado por el musicólogo pasó a denominarse Instituto Nacional de Musicología (INM), y en 1973 le fue incorporado el nombre de su director-fundador. Es importante destacar que ambas fechas coinciden con dos momentos histórico-políticos de gran relevancia: el golpe de estado de 1966 y la recuperación democrática de 1973.



Los trabajos de Vega se concentraron en lo que se dio en llamar “folklore”, la música criolla de las comunidades campesinas “mestizas” (Ruiz 1998: 8). Coloco entre comillas estos dos términos porque, como dice, Ruiz, son controversiales, discutidos y reelaborados en gran parte de América Latina, aunque en mi país su reificación mantiene una fuerte efectividad no sólo en el universo simbólico social -la música popular y de masas construida en asociación al ámbito rural de algunas regiones del país es conocida como “folklore”-, sino también en la academia, que mantiene asignaturas y hasta carreras completas con ese nombre.

Hecha esta aclaración, cuenta Irma Ruiz que esta particular delimitación de lo folklórico respondió al “transplante estricto del concepto europeo” que excluía a las culturas nativas, por lo que las músicas indígenas americanas nunca fueron calificadas de folklóricas (Ruiz 1998: 8). El campo de estudios en estas músicas populares se constituyó a partir de una fuerte “división disciplinaria entre folklore y etnología y, por ende, entre folklore musical y etnomusicología” (*Ídem*). Como ella misma se encarga de aclarar:

El trasfondo de la escisión [...] se ha sustentado, entre otras ideas afines, en la antigua división entre “pueblos sin historia” (supuestamente los aborígenes), y “pueblos con historia” (en este caso, los campesinos criollos). Sólo a estos últimos se los consideró como pertenecientes a la Nación, especialmente por compartir con la sociedad nacional instituciones básicas como la lengua y la religión (Ruiz 1998: 8-9).

Regresando a la tradición disciplinaria de la etnomusicología, lxs principales discípulxs y/o continuadorxs de la labor investigativa de Carlos Vega fueron Jorge Novati, Irma Ruiz por su intermedio, Isabel Aretz, el uruguayo Lauro Ayestarán, la boliviana Julia Elena Fortún y el venezolano Felipe Ramón y Rivera.

Fue sobre el trabajo de los dos primeros que se desarrolló la investigación etnomusicológica en el Instituto Nacional de Musicología. A partir de los años sesenta Novati e Irma Ruiz se dedicaron a la investigación musical de pueblos originarios de distintas regiones del país, como los *chorote* del Chaco, los *mbyá guaraníes* de Misiones, y los *mapuche*; tarea pionera si se considera que recién en 1967 y 1968 se realizó el primer Censo Indígena Nacional por parte del gobierno dictatorial de la época (Kohan 2017: 129-130). Al respecto Ruiz comentó lo siguiente: “me sorprendió gratamente saber no solo que los pueblos originarios que en el medio educativo se decía que habían desaparecido, existían en mi país, sino también que sus músicas no tenían nada que ver con las de mi historia” (*Ídem*: 122). A lo largo de su trayectoria la etnomusicóloga trabajó también con pueblos *wichí*, *chulupí/nivaklé*, *toba/qom*, *pilagá*, *selk'nam/haus*, y *chiriguano*, además de otras poblaciones “mestizas” del país y otras originarias de Bolivia (*Ídem*: 131).

2. La Tradición Latinoamericana

Lxs discípulxs de Carlos Vega Isabel Aretz y Felipe Ramón y Rivera contrajeron matrimonio y se instalaron en Venezuela, donde en 1970 Aretz fundó el Instituto Interamericano de Etnomusicología y Folklore (INIDEF) solventado con fondos de la Organización de Estados Americanos (OEA) tras un acuerdo suscrito con el gobierno de ese país en 1973. Continuando con esa división disciplinaria entre Etnomusicología y Folklore que estableció el padre fundador de la musicología argentina, alrededor de este importantísimo centro fue constituyéndose la otra línea de estudios etnomusicológicos de gran influencia en la Argentina que podríamos denominar *latinoamericana*. La sola enumeración de algunxs de sus investigadorxs y becarixs y sus países de origen nos brinda una dimensión del intercambio inédito que se producía allí: además de Aretz y Ramón y Rivera, se encontraban José Jorge de Carvalho (Brasil), Norma González (Bolivia), Max Brandt (EEUU), Ronny Velásquez (Honduras/Venezuela), José Peñín (España/Venezuela), Terry Agerkop (Holanda/Brasil), María Teresa Melfi (Argentina), María Eugenia Londoño (Colombia), Chalena Vásquez (Perú), Elena Hermo (Argentina), Rita Segato (Argentina/Brasil) y Marita Fornaro (Uruguay), entre muchxs otrxs. Además de las “misiones” de investigación que se realizaron en Argentina, Brasil, Bolivia, Chile, Colombia, Costa Rica, Chile, Ecuador, Haití, Honduras, México, Panamá, Paraguay, República Dominicana, Suriname, Trinidad y Tobago, Uruguay y Venezuela, que entre 1973 y 1985 produjeron diversas publicaciones con sus resultados, también a partir de 1971 se dictaron cursos de “Especialización en Etnomusicología y Culturas de Tradición Oral” dirigidos a lxs becarixs (Fuentes, 1986).

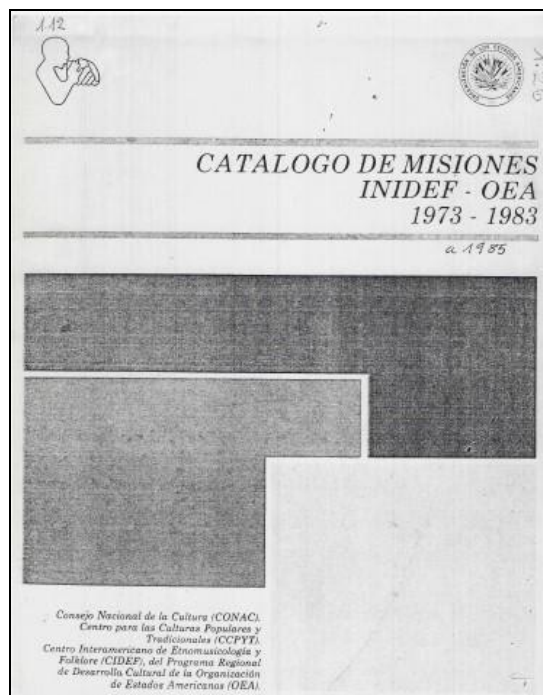


Imagen 1: Facsímil de la portada del Catálogo de Misiones del INIDEF. Aunque el período consignado es 1973-1985, está agregado a mano el año 1985, presumiblemente por Isabel Aretz ya que esta pieza forma parte del acervo donado por ella a la UNTreF. En su Presentación firmada por Inés Chamorro, del Departamento de Asuntos Culturales de la OEA, se consigna el año 1986.

En el año 1985 una de las discípulas de Aretz en Venezuela, Elena Hermo, regresa a la Argentina en plena primavera democrática, nombre con el que se conoció al período de los primeros años post-dictadura, una época de fundaciones y refundaciones. Al año siguiente en 1986 Hermo creó en el Conservatorio Manuel de Falla la única Carrera de Etnomusicología existente hasta la fecha del país, dependiente del área de Cultura de la Ciudad de Buenos Aires, una de las puertas de entrada de lo que sugiero denominar la tradición latinoamericana en la etnomusicología argentina.

En 1987 Irma Ruiz accede como titular a la cátedra Antropología de la Música de la Licenciatura en Artes de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires (Kohan 2017: 144), introduciendo por primera vez contenidos etnomusicológicos a dicha casa de estudios. En sus palabras, la cátedra

tenía el propósito principal, desde un comienzo [de] hacerles conocer [a lxs estudiantes de esa carrera] los pueblos originarios, especialmente los que habitaban en nuestro país, y presentarles sus prácticas musicales, según las venía estudiando desde 1966. [...] La mía era la única que les hacía saber que existían otras músicas y otros conceptos de música. (Kohan 2017: 144).

Luego de veinticinco años de ejercicio la cátedra fue obtenida por concurso por Miguel Ángel García, quien continúa hasta la actualidad. Ambos también se desempeñan en el escalafón de Investigador Principal del CONICET (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas), organismo que recién en 2017 aprobó por primera vez el ingreso de una etnomusicóloga diplomada con ese título en la Carrera del Conservatorio Falla, la Dra. Mercedes Liska,

3. El *encuentro* de tradiciones

En los años noventa comienza un paulatino *encuentro* de las tradiciones nacional/territorial y latinoamericana con otras disciplinas dedicadas a la investigación musical en Argentina. Coloco el término en cursivas porque no me refiero a un proceso necesariamente armónico, sino a uno atravesado por distintas tensiones institucionales, disciplinarias e incluso personales. Pero de todo esto se nutren las historias de la producción de conocimiento.

Tras el fallecimiento de su esposo, Aretz regresa al país en 1997 con el propósito de establecer un centro de investigación en Buenos Aires y de recuperar el acervo del INIDEF -lo que finalmente no pudo concretar-, compuesto por 7.413 piezas bibliográficas, 115.609 audiovisuales y 1.228 instrumentos musicales. Funda en los primeros años 2000 el Instituto de Etnomusicología y Creación en Artes Tradicionales y de Vanguardia “Isabel Aretz” (IDECREA, hoy CEDECREA), junto a Alejandro Iglesias Rossi y Susana Ferreres en la Universidad Nacional de Tres de Febrero de la Ciudad de Buenos Aires y alrededores, en donde dona un acervo compuesto por “patrimonio material, intelectual y artístico”: un fondo documental, obras musicales y académicas de su autoría y materiales de campo. Este conjunto se encuentra en proceso de digitalización y de disponibilización en línea por parte de dicha Universidad; algunos de esos materiales son los que estoy citando aquí.

Mientras tanto las llamadas músicas populares urbanas como el tango primero y el rock después -en el nuevo siglo se extenderían a la cumbia, la canción romántica y muchas otras- venían siendo objeto de indagación por parte de un campo en desarrollo de estudios en cultura popular que surgió de los cruces entre la literatura y el periodismo, iniciado en los años setenta e interrumpido con la última dictadura 1973-1983 (Alabarces *et. al.* 2008). Con el regreso de la democracia, a mediados de los años ochenta estos estudios adquirieron base universitaria en la Carrera de Ciencias de la Comunicación de la Universidad de Buenos Aires,

en diálogo con los estudios culturales latinoamericanos (*Ídem*). Por esos años también iniciaron los primeros estudios sociológicos sobre músicas populares (Vila 1996), y en el ámbito de la musicología surgieron estudios como los de Alejandra Cragolini en el chamamé y los de Ricardo Saltón en el tango.

En 2005 se realiza en Buenos Aires el VI Congreso de la Asociación Internacional de Estudios en Música Popular, Rama Latinoamericana (IASPM AL), donde confluyeron musicólogos, cientistas sociales y etnomusicólogos argentinos, sentando las bases de una reformulación del campo de los estudios en música popular en el país. Su lista electrónica de discusión y la organización de sucesivos congresos facilitaron la progresiva gestación de redes de investigación musical entre Brasil y Argentina, que hasta la actualidad contribuyen a la construcción de nuevas trayectorias teóricas y metodológicas inter y transdisciplinarias, como veremos más adelante.

También en el año 2005, Elena Hermo creó el Instituto de Investigación en Etnomusicología (IIEt), dependiente de la Dirección de Enseñanza Artística del área de Cultura de la Ciudad de Buenos Aires, la misma donde diecinueve años antes había creado la Carrera de Etnomusicología. La nueva institución tiene entre sus objetivos fundacionales 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”. Pero nuevamente la investigación musical fue colocada por fuera del ámbito universitario público, problema que Irma Ruiz señala como uno de los grandes obstáculos para el desarrollo de la musicología en el país (Kohan 2017: 125-126).

Uno de los primeros investigadores convocados por Hermo para participar del IIEt es el músico y antropólogo uruguayo Luis Ferreira, quien realizó sus estudios de posgrado en etnomusicología y antropología bajo la dirección de José Jorge de Carvalho y Rita Segato, en la Universidad de Brasilia. A través de Ferreira se dictaron en la década pasada los primeros cursos en etnomusicología afrolatinoamericana y africana, tanto en el IIEt como en la Carrera de Etnomusicología. Por su intermedio conocimos a José Jorge de Carvalho, que es leído en varios seminarios del IIEt y en materias de la currícula de la carrera, así como otros autorxs brasileños o de presencia en Brasil, como los etnomusicólogos, musicólogos, y comunicólogos Rita Segato, Acácio Piedade, Carlos Sandroni, Kazadi wa Mukuna, Martha Ulhôa, Adalberto Paranhos, Heloísa Duarte, Michael Herschmann y Cinthia Fernandes.

Algunos años después, en el ámbito universitario comenzaron los primeros intercambios de investigadorxs de ambos países a través del Programa “Música popular urbana contemporánea en América Latina: Negociaciones de la subalternidad en las periferias” (2014-

2015), suscripto entre el Programa de Cooperación Científico-Tecnológica del Ministerio de Ciencia, Tecnología e Innovación Productiva de la República Argentina (MINCYT) y la Coordinación de Perfeccionamiento del Personal de Nivel Superior (CAPES) de Brasil, dirigido por Pablo Alabarces (FSocUBA) y Felipe Trotta (UFF). Como fruto de dicha colaboración se editó el *dossier* “Música y subalternidad a través de lo popular y la periferia, o cómo usar la música popular para varios debates al mismo tiempo” en el *Journal of World Popular Music* (Alabarces y Trotta 2017).

3. El aporte brasileño a la etnomusicología argentina a través de sus autorxs

Por último, voy a mostrar un ejemplo productivo de las redes de intercambio Brasil/Argentina en base a mi propia experiencia de investigación en músicas y artes afrobrasileñas practicadas en Buenos Aires. Dicho proyecto está radicado en el Instituto de Investigación en Etnomusicología, donde durante el período 2013-2016 me desempeñé como Investigadora Asistente y luego Adjunta en proyectos inscriptos en las líneas de investigación dirigidas por Luis Ferreira “Prácticas musicales e identidades afrolatinoamericanas” e “Improvisación y Performance musical”. Su texto “Música, artes performáticas y el campo de las relaciones raciales. Área de estudios de la presencia africana en América Latina” publicado por CLACSO (Ferreira: 2008), introdujo coordenadas teórico-metodológicas en un campo que se encontraba totalmente vacante en la Argentina, el de los estudios en músicas afrolatinoamericanas. Algunos de los ejes señalados allí fueron: música e identidad, territorio e industria cultural a la luz del estudio de músicas afrobrasileñas a través de Carvalho y Segato; la discusión Africanía/Africanismos/Africanidad en la música, con wa Mukuna y Tiago de Oliveira Pinto; o música y relaciones raciales, con el ya citado Carvalho, Abdias Nascimento, Beatriz Nascimento y Lélia González (Ídem).

Además de lxs autores citadxs, los cursos de Ferreira introdujeron estas otras temáticas a través de autorxs brasileñxs: el Atlántico Negro desde el Sur (Carvalho 2002), tópicos de la música popular (Piedade 2005), análisis de la música popular (Sandroni 1996, Ulhôa 2006), y música y religiones de matrices africanas (Lühning 1990a). Mi actual proceso de investigación me llevó a indagar en otrxs autorxs alrededor de los siguientes temas: semiótica musical y de la performance (Cardoso 2000, 2006); música y subalternidad (Trotta, 2017); músicas afrobahianas (Guerreiro 1999, 2010; Behágue 1976, 1980, 1984, 2006); música de

Candomblé (Lühning 1990b, Prandi 1997; Cardoso 2006; Fonseca 2006; Vatin 2016, 2018; Passos 2017) -por nombrar sólo algunas fuentes-. La necesidad de acceder a la tesis “La música del Candomblé Nagô Ketu. Estudios sobre la música afrobrasileña en Salvador, Bahia” de Angela Lühning me llevó a un viaje de estudios a esa ciudad en 2019, en donde además de las redes construidas en conversaciones previas con Carlos Bonfim y Flavia Candusso, pude continuar otras con Katharina Döring y Laurisabel Assil, y aprender con Ebômi Cici en la Fundación Pierre Verger y con la Mestra Mônica Millet en sus clases de ritmos de Candomblé.

3. El aporte brasileño a la etnomusicología argentina

En este texto quise mostrar muy sintéticamente algunas de las características de la constitución del campo de la etnomusicología en la Argentina. Entre éstas, su interrelación con los distintos momentos políticos del siglo XX e inicios del actual, y cómo el proyecto científico europeísta de la nación argentina imaginó su mapa musical y fue impelido por sus *Otros* a revisar y ampliar sus fronteras. Por un lado, con la musicalidad de los pueblos originarios que irrumpió en el campo de estudios como otra de las tradiciones etnomusicológicas surgidas del territorio; por el otro, con la vertiente latinoamericana que puja para que ese mapa musical se redefina con una perspectiva regional. En esta corriente se destaca la influencia de la etnomusicología brasileña, cuyo aporte en teoría y metodología en perspectiva afrocentrada introduce a la Argentina un área muy poco explorada -debido a su histórica invisibilización-, como es la constituida por los estudios en músicas de matrices africanas. Los crecientes vínculos entre las etnomusicologías de ambxs países contribuirá a un intercambio que enriquecerá nuestrxs trabajos de investigación con perspectivas que no fueron contempladas en el pasado del campo disciplinar.

Referências bibliográficas:

ALABARCES, Pablo, AÑÓN, Valeria y CONDE, Mariana. Un destino sudamericano. La invención de los estudios sobre cultura popular en la Argentina”. In: ALABARCES, Pablo y RODRÍGUEZ, María G. (comps.): *Resistencias y mediaciones. Estudios sobre cultura popular*, Buenos Aires: Paidós, p. 15-28, 2008.

ALABARCES, Pablo y TROTTA, Felipe. Música y subalternidad a través de lo popular y la periferia, o cómo usar la música popular para varios debates al mismo tiempo. *Journal of World Popular Music*. Sheffield, (v. 4) (n. 2), p. 137-146, 2017.

BÉHAGUE, Gerard. Correntes regionais e nacionais na música do Candomblé baiano, *Revista Afro-Asia*, (n. 12), Salvador, p. 129-141, 1976.

BÉHAGUE, G. Brazilian Musical Values of the 1960s and 1970s: Popular Urban Music from Bossa Nova to Tropicalia. *The Journal of Popular Culture*, Bowling Green, (v. 14), (n. 3), 437-452, 1980.

BÉHAGUE, Gerard. Patterns of Candomblé Music Performance: An Afro-Brazilian Religious Setting. In BÉHAGUE, Gerard (ed.): *Performance Practice: Ethnomusicological Perspectives*, Westport: Greenwood Press, p. 222-254, 1984.

BEHÁGUE, Gerard. Rap, Reggae, Rock, or Samba: The Local and the Global in Brazilian Popular Music (1985-95). *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*, Austin: University of Texas Press, (v. 27), (n. 1), p. 79-90, 2006.

CARVALHO, José Jorge de. Las culturas afroamericanas en Iberoamérica: lo negociable y lo innegociable. *Série Antropología*. Brasília, (n. 311), p. 1-23, 2002.

CARDOSO, Angelo Nonato. Os signos no Candomblé. *Cadernos no Colóquio*, Rio de Janeiro: UNIRIO, (v. 3), (n. 1), p. 108-126, 2000.

CARDOSO, Angelo Nonato. *O linguagem dos tambores*. Tesis de posgraduación en Música/Etnomusicología. Salvador de Bahia: Universidade Federal da Bahia, 2006.

CORTI, Berenice, VENEGAS, Soledad y BALCÁZAR, Carlos. El archivo sonoro del Instituto de Investigación en Etnomusicología (IIET). Políticas de archivo y patrimonio inmaterial en tiempos de redefinición de los derechos culturales. In: TEJEDA, Darío et. al. (eds.), CONGRESO DE LA IASPM-AL, (XIII), 2018, San Juan de Puerto Rico. *Del archivo a la playlist: historias, nostalgias, tecnologías. Actas del XIII Congreso de la IASPM-AL*. Mendoza: IASPM-AL, p. 232-240, 2021.

FERREIRA MAKI, Luis. Música, artes performáticas y el campo de las relaciones raciales. Área de estudios de la presencia africana en América Latina. In LECHINI, Gladys (org), *Los estudios afroamericanos y africanos en América Latina. Herencia, presencia y visiones del otro*. Buenos Aires: CLACSO, p. 225-250, 2008.

FUENTES, F. Catálogo de Misiones del INIDEF 1973-1983. Caseros - Buenos Aires – Maimará: UNTref, 2021. Disponible en <<http://untref.edu.ar/icaatom/index.php/catalogo-de-misiones-inidef-oea-1973-1983;isad>>. Acceso en: 19 oct. 2021.

FONSECA, Edilberto José de Macedo. “...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. 101-16, 2006.

GUERREIRO, Goli. As trilhas do Samba-Reggae: a invenção de um ritmo”. *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*, Austin: University of Texas Press, (v. 20), (n. 1), p. 105-140, 1999.

GUERREIRO, Goli. *Terceira diáspora. Culturas negras no mundo atlântico*. Salvador de Bahia: Corrupio, 2010.

KOHAN, Pablo. Irma Ruiz. “Ese rechazo me impactó positivamente”. *El Oído Pensante*, Buenos Aires, (v. 5), (n.1), p. 117-150, 2017.

LÜHNING, Angela. Música: coração do Candomblé. En *Revista USR* (n. 7), p. 115-119, 1990a.

LÜHNING, Angela. *A música no Candomblé Nagô-Ketu*. Estudos sobre a Música Afro-brasileira em Salvador, Bahia [Tradução de Raul Oliveira]. 1990. Hamburgo: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner, 1990.

PASSOS, Iuri. *O Alagbê: entre o terreiro e o mundo*. Disertación de Maestría en Música - Área Etnomusicología. Escuela de Música de la Universidad Federal de Bahía, Salvador, 2017.

PIEIDADE, Acácio Tadeu de C. Música Popular, expressão e sentido: comentários sobre as tópicas na análise da música brasileira. *Revista Da Pesquisa*, (v. 1), (n. 2), p. 1-7, 2005.

PRANDI, Reginaldo. The Expansion Of Black Religion In White Society: Brazilian Popular Music And Legitimacy Of Candomblé. Paper preparado para el *XX International Congress of the Latin American Studies Association*, Guadalajara, 1997.

RUIZ, Irma. Repensando la etnomusicología: homenaje al etnomusicólogo argentino Carlos Vega

en el centenario de su nacimiento. *Cuadernos de Música Iberoamericana*, Madrid, (v. 6), p. 6-15, 1998.

SANDRONI, Carlos. Mudanças de padrão rítmico no samba carioca, 1917-1937. *Revista Transcultural de Música*, (n. 2), 1996.

TROTTA, Felipe. Prejuícos, incomodidades y rechazos: música, territorialidades y conflictos en el Brasil contemporáneo. *Anthropologica* (XXXVI), (n. 40), p. 165-191, 2018.

ULHÔA, Martha Tupinambá de. Métrica Derramada: tempo rubato ou gestualidade na canção barasileria popular. *Actas del VII Congreso Internacional de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular*, Mendoza: IASPM-AL, 2006.

VATIN, Xavier. Joãozinho da Goméia. In: GATES, Henry Louis Jr y KNIGHT, Franklin W. (Org.). *Dictionary of Caribbean and Afro-Latin American Biography*. Cambridge: Oxford University Press, p. 153-154, 2016.

Referencias documentales:

DECRETO FUNDACIONAL Y REGLAMENTO DEL IIET, Boletín Oficial del Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires N° 2223, 1° de julio de 2005.

FONDO ISABEL ARETZ. Archivo de Biblioteca UNTreF. Caseros - Buenos Aires – Maimará: UNTreF, 2021. Disponible en <<http://untref.edu.ar/icaatom/index.php/zrpp5;isad>>. Acceso en: 19 oct. 2021.

IDECREA. Instituto de Etnomusicología y Creación en Artes Tradicionales y de Vanguardia “Isabel Aretz”. Caseros - Buenos Aires – Maimará: UNTreF, 2021. Disponible en <http://untref.edu.ar/icaatom/index.php/idecrea-instituto-de-etnomusicologia-y-creacion-en-artes-tradicionales-y-de-vanguardia-isabel-aretz;dc?sf_culture=en>. Acceso en: 19 oct. 2021.

MEMÓRIAS AFRO ATLÂNTICAS. As gravações de Turner na Bahia. VATIN, Xavier, BARRETO, Gabriela y NOBRE, Cassio. Largometraje documental. Salvador de Bahia: Couraça Criações Culturais, 2020.

A Associação Brasileira de Etnomusicologia: epistemologias e política na universidade

Edilberto José de Macedo Fonseca

Universidade Federal Fluminense – edilbertofonseca@id.uff.br

Resumo: Essa comunicação pretende, a partir de alguns levantamentos realizados junto aos anais dos Encontros Nacionais da Associação Brasileira de Etnomusicologia, traçar um perfil panorâmico da produção acadêmica da área no Brasil. Tendo sempre desafiado cânones acadêmicos da moderna musicologia, a etnomusicologia nasce no Brasil marcada pelo debate em torno das críticas à ideia de “trabalho de campo”, enquanto ferramenta metodológica pretensamente isenta e despolitizada, e em forte relação com compromissos éticos (LÜHNING, 2006), epistemológicos (BÉHAGUE, 1989) e políticos (ARAÚJO, 2006) com os grupos com os quais desenvolve pesquisas. Assim, iremos relacionar essa produção à aspectos epistemológicos e políticos que têm permeado as relações da etnomusicologia com o campo das pesquisas em música nesses 20 anos desde a criação da Associação Brasileira de Etnomusicologia no país.

Palavras-chave: Etnomusicologia, Música Brasileira, ABET.

The Brazilian Ethnomusicological Association: interfaces between epistemologies and academic politics

Abstract: This communication intends, from some surveys carried out in the annals of the National Meetings of the Brazilian Association of Ethnomusicology, to draw a panoramic profile of academic production in the area in Brazil. Having always challenged the academic canons of modern musicology, ethnomusicology was born in Brazil marked by the debate surrounding criticisms of the idea of “field work”, as an allegedly impartial and depoliticized methodological tool, and in a strong relationship with ethical commitments (LÜHNING, 2006), epistemological (BÉHAGUE, 1989) and political (ARAÚJO, 2006) with the groups with which it develops research. Thus, we will relate this production to epistemological and political aspects that have permeated the relationship between ethnomusicology and the field of music research in these 20 years since the creation of the Brazilian Association of Ethnomusicology in the country.

Keywords: Ethnomusicology, Brazilian Music, ABET.

1. Introdução

Essa comunicação pretende, a partir de levantamentos que venho realizando, traçar um rápido perfil da produção acadêmica em Etnomusicologia no Brasil, por meio de análises das publicações dos Encontros da Associação Brasileira de Etnomusicologia. Sem pretender esgotar o tema, pretendo relacionar essa produção ao papel que tem desempenhado a Associação Brasileira de Etnomusicologia/ABET no âmbito das pesquisas em Música no país, os caminhos institucionais, interinstitucionais e os diálogos que têm propiciado, e o lugar que vem assumindo alguns agentes acadêmicos e não acadêmicos nessa trajetória de 20 anos da

associação¹. O objetivo é fazer uma contextualização panorâmica por meio dos anais dos ENABETs e o papel da ABET como mecanismo de articulação e visibilização desses agentes que atuam na área da música no Brasil. A Associação tem abrigado trabalhos e iniciativas que apontam para um amplo espectro temático, com variadas abordagens e tendências teórico-metodológicas, além de ser uma interface entre iniciativas acadêmicas e não-acadêmicas, que tornam o campo etnomusicológico um espaço fecundo de possibilidades de diálogos e interações.

A busca cada vez maior pela implementação de um caráter multi, inter e transdisciplinar aos trabalhos e pesquisas na área das chamadas Humanidades vêm, ao menos desde as últimas décadas do século passado, aprofundando as críticas à ideia de “trabalho de campo”, apontando a necessidade de serem repensados enquanto ferramentas metodológicas pretensamente isentas e despolitizadas (TITON, 1992; COOLEY e BARZ, 1997). O tema das questões éticas implicadas nos modelos científicos de pesquisa etnográfica passou a ser mais debatido em todo mundo, influenciando várias áreas acadêmica e também as pesquisas em música no Brasil. O debate chega à academia muito em função também da própria reivindicação de comunidades e coletivos que, como ativos sujeitos históricos, têm servido de “objetos” de pesquisas e que, a partir da segunda metade do século XX, passaram a reivindicar o direito de terem um maior protagonismo sobre os processos e frutos das investigações realizadas. Como pretendemos mostrar, a etnomusicologia, que sempre desafiou cânones acadêmicos da moderna musicologia, nasce no Brasil muito marcada por esse debate e aponta para questionamentos epistemológicos e políticos relevantes.

Os Encontros Nacionais da Associação Brasileira de Etnomusicologia / ENABETs

As primeiras tentativas de criação da Associação Brasileira de Etnomusicologia ao final da década de 1980 são reveladoras das transformações que a sociedade brasileira e o mundo viviam naquele momento. É consenso que Manuel Veiga, professor da UFBA, teve papel fundamental na proposição e consolidação acadêmica da etnomusicologia nas pós-graduações em música e junto aos órgãos de fomento à pesquisa CAPES e CNPq. Em recente depoimento, Veiga (2021) conta que em 1992, durante o IV Encontro da ANPPOM em

1 Essa pesquisa fez parte de meu estágio de pós-doutorado recentemente finalizado junto ao Laboratório de Etnomusicologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro, que contou com a supervisão do Professor Dr. Samuel Araújo e tratou do processo de constituição da Associação Brasileira de Etnomusicologia/ABET que em 2021 completa 20 anos de existência.

Salvador, ocorreu a primeira tentativa de fundação de uma associação etnomusicológica no Brasil. Entre 19 e 24 de setembro de 1993, também em Salvador, durante a V Jornada de Etnomusicologia que integrava o II Simpósio Brasileiro de Música do XIX Festival de Música da Bahia, houve consenso em torno da proposta de criação da associação. Na ocasião, alguns pesquisadores teriam argumentado que não havia ainda “massa crítica” que consolidasse a associação. Naquele momento, não havendo essa especialização de pesquisa em música no país, não havia, portanto, pessoas formadas especificamente nessa área. Os pesquisadores que promoviam estudos e pesquisas etnomusicológicas se vinculavam a outros campos disciplinares e instituições acadêmicas dentro e fora do país, mais especificamente à antropologia, como no caso dos profs. Rafael José de Menezes Bastos, José Jorge de Carvalho, Rita Segato entre outras.

A fundação da ABET ocorreu finalmente em 2001, no Rio de Janeiro, como parte do 36º. Congresso Mundial do International Council for Traditional Music/ICTM, uma associação acadêmica internacional que atua como órgão consultivo da UNESCO. Entretanto, sua regularização oficial se deu somente no I Encontro Nacional em 2002 em Recife. Naquele momento, havia somente 4 cursos de pós-graduação com Linhas de Pesquisa em Etnomusicologia (UFBA, UFRGS, UFRJ, UNIRIO), com a presença de pesquisadores que atuavam também em Programas de Pós-Graduação em Antropologia (UnB, UFPE, UFSC entre outros) e Música (UNESP, UFMG, USP, UNICAMP). No I ENABET comemorou-se os 100 anos dos primeiros registros fonográficos realizados no Brasil. A efeméride era oportuna para se celebrar o encontro de uma associação de Etnomusicologia, campo que tem na fonografia um elemento estruturante de suas atividades. O I ENABET contou com 97 comunicações, 3 mesas redondas, 11 sessões de trabalho. Embora nos anais do I Encontro não haja textos completos das comunicações, as proposições foram segmentadas segundo o perfil das Sessões Temáticas assim divididas: Tradições Musicais Afro-brasileiras (ST1); Continuidade e mudança na música tradicional do N/NE, 1938-2002 (ST-2); Regional, nacional, global e as novas cenas musicais urbanas (ST-3); História da música popular (ST-4); Gêneros musicais (ST-5); Música indígena das terras baixas da América do Sul (ST-6); Escolas de música, ideologias da arte e etnomusicologia (ST-7); O tradicional no mundo dos hits, a world music no mundo dos clássicos: esquizofonias do terceiro milênio (ST-8); Músicas tradicionais e patrimônio imaterial (ST-9); Etnografia das Músicas do Norte/Nordeste (ST-10); O samba como ícone nacional (ST-11). A transversalidade das temáticas tratadas nesse I Encontro, apontava, na virada do século, para muitas das preocupações e questionamentos sobre as tensões existentes entre o local e global, a mundialização dos mercados e dos processos de hibridização e canibalização

mercadológica vivida por diversas culturas musicais, temáticas comuns aos debates acadêmicos e não-acadêmicos de então.

Já no II ENABET, em 2004, em Salvador/BA, foram 128 comunicações, 11 mesas redondas, 7 sessões de comunicações, 3 oficinas. A temática desse Encontro “Etnomusicologia: Lugares e Caminhos, Fronteiras e Diálogos”, chamou a atenção para algumas das preocupações que, desde então, têm perpassado a etnomusicologia no país e ocupado espaço especial nas mesas dos encontros. Mesas sobre Lugares e Caminhos da Etnomusicologia, Interdisciplinaridade, Fronteiras e Diálogos do campo, além de Aplicações, Interação Social e Políticas Públicas diziam respeito aos desafios colocados a etnomusicologia brasileira que procurava se consolidar naquele momento. O início das políticas públicas de patrimônio que passavam a ser implementadas pelo estado brasileiro por meio da Lei 3551/2000, foi motivo de amplos debates. Muitos etnomusicólogo/as têm sido requisitado/as a participar de propostas de registro de bens de natureza imaterial, seja pesquisando, inventariando ou propondo políticas de preservação junto aos grupos com os quais atuam. Tiago de Oliveira Pinto, que viria a ser o terceiro presidente da Associação apontava durante o encontro que já se notava um verdadeiro “movimento etnomusicológico brasileiro” (ABET, 2004, p.15). Uma das preocupações que nortearam os debates foi a busca por um etnomusicologia socialmente comprometida e que procurasse redefinir seu campo de atuação junto à sociedade. Assim como no I Encontro, também nesse encontro houve “oficinas práticas e atividades com mestres da cultura local” (Idem, p. 12), o que reafirmava certa interação entre pesquisadora/es e comunidades pesquisadas no sentido de estabelecer relações acadêmicas mais horizontais e menos hierarquizadas.

Essa tendência se confirmou no III ENABET em 2006, em São Paulo. Foram 91 comunicações, 3 conferências/mesas redondas, 3 pôsteres. Já como presidente, Tiago de Oliveira Pinto afirmava que

Entre os vários aspectos que saltam à vista ao observarmos a tônica das comunicações selecionadas, gostaria de destacar aquele em que a etnomusicologia apresenta um alto grau de aplicabilidade junto a comunidades, cujas práticas musicais são documentadas, estudadas e difundidas. A experiência da disciplina no Brasil é especialmente rica em exemplos onde o saber do pesquisador se estende para atividades de mediação, que levam ao auto-reconhecimento e mesmo a uma forma de “auto-pesquisa” entre determinados grupos (OLIVEIRA PINTO, 2006, p. 3)

Assim, certa horizontalidade pretendida para com alguns grupos pesquisados começa a se esboçar de forma mais presente, passando a ocupar o espaço institucional propiciado pelo ENABET.

O IV ENABET realizado em 2008 em Maceió, contou com 77 comunicações, 10 pôsteres e teve como tema “A Etnomusicologia e a produção de conhecimento”. Uma característica marcante desse encontro foi a proposição de um modelo alternativo de organização, com a diminuição do número de comunicações individuais, privilegiando fóruns de debates mais amplos e integrados onde se pretendia contar com a participação de todo/as o/as pesquisadore/as presentes ao congresso.

No I ENCONTRO REGIONAL da ABET-SUL em 2009, em Pelotas/RS) foram 33 comunicações, 1 conferência, 3 mesa-redonda, 5 Fóruns com 10 Sessões. Teve como foco principal “abrir um espaço para que os estudantes e futuros etnomusicólogo(a)s possam inteirar-se das pautas contemporâneas da Etnomusicologia e usufruir de um diálogo colegiado sobre seus trabalhos nos Fóruns de pesquisa” (ABET-SUL, 2009, p. 6).

Já no V ENABET em 2011, em Belém/PA, visando consolidar a caminhada institucional do campo disciplinar no Brasil, a ideia era que as comunicações priorizassem a discussão de questões teórico-metodológicas e epistemológicas nas pesquisas etnomusicológicas conduzidas, atualizando os debates frente aos fóruns nacionais e internacionais, segundo 5 eixos temáticos: (1) Modos de pensar: a Etnomusicologia e a construção de saberes, em perspectiva histórica e/ou contemporânea; (2) Modos de fazer: métodos de pesquisa de campo, em arquivos, coleções fonográficas, audiovisuais e/ou espaços virtuais; (3) Modos de agir: políticas públicas, propriedade intelectual e conduta ética na pesquisa; (4) Modos de sentir: sensibilidades e corporalidades; (5) Pesquisas Recentes. Foram apresentadas 73 comunicações dentro dos 5 temas propostos.

O I ENCONTRO REGIONAL NORTE e III ENCONTRO REGIONAL NORDESTE realizou-se em outubro de 2012 em Salvador /BA, contou com 41 comunicações, 4 conferências, 3 mesas redondas. Neste encontro, além do desejo que pesquisadore/as assumissem os vínculos com outras áreas do conhecimento, reiterou-se “também a preocupação particular com a questão da formação e do engajamento dos formados em etnomusicologia na articulação junto aos protagonistas dos contextos musicais diversos, sujeitos das pesquisas que serão apresentadas durante o evento” (2012, p. 4). Essa recomendação reforçava, uma vez mais, o compromisso ético-político que ao campo etnomusicológico brasileiro vem assumindo ao longo de sua trajetória, congregando pesquisadore/as “que desenvolvem pesquisas em música a partir

de perspectivas culturais, sociais, midiáticas, feministas, anti-racistas, anti lesbo-homofóbicas, dentre outras áreas do conhecimento” (Idem).

Em 2013 no VI ENABET realizado em João Pessoa/PB, o tema “Música e Sustentabilidade”, trouxe ao debate etnomusicológico as possíveis interações entre as pesquisas e estudos musicais e as ecologias. Debatendo as questões ecológicas em sentido amplo, o encontro abrigou 80 trabalhos entre comunicações e resumos expandidos, 5 conferências, 21 mesas redondas, 8 oficinas. A avaliação final considerou que o “congruamento dos pesquisadores, com as comunidades pesquisadas, foi o maior diferencial da sexta edição com os Enabets anteriores, fortalecendo a cada encontro maiores reflexões e tomadas de posicionamento em relação aos direitos humanos, meio-ambiente e patrimônio imaterial” (2013, p. 8).

No VII ENABET em 2015, em Florianópolis (SC), duas linhas tendenciais foram enfatizadas. Uma diz respeito a importância do convite à participação de representantes dos povos originários, tradicionais e das culturas populares, de movimentos culturais suburbanos para assumirem “maior protagonismo não apenas como participantes, mas como condutores de outras maneiras de pensar, viver e resistir musicalmente” (2015, p. 4). Outra tendência foi a de buscar estreitar os laços e a necessidade de compartilhamento e integração com a etnomusicologia produzida na América Latina. Foram apresentadas 81 comunicações dentro de 10 grupos de trabalho.

Em 2017, no Rio de Janeiro, o VIII ENABET, contemplou trabalhos e pesquisas produzidas no âmbito da etnocoreologia, em função das demandas que surgiram no âmbito do ICTM sobre a necessidade de interação entre as áreas de música e dança. Buscou-se, uma vez mais, estreitar os laços com os países vizinhos a partir da participação de pesquisadore/as que trabalhassem nessas áreas. Ao todo foram 97 comunicações, 4 conferências/mesas redondas, 9 painéis temáticos que giraram em torno das questões sobre “cidadania, em especial através das políticas de ações afirmativas – como os ‘encontros de saberes’, as reservas de vagas e a Lei 11.645² – voltadas para a inclusão da diversidade cultural brasileira nas escolas e universidades” (2017, p. 14).

O IX ENABET ocorrido em Campinas em 2019, se deu de forma conjunta com o XII Encontro de Educação Musical da Unicamp (EEMU). O ENABET contou com 104 e o EEMU

2 A Lei nº 11.645, de 10 março de 2008, altera a Lei no. 9.394, de 20 de dezembro de 1996, modificada pela Lei no. 10.639, de 9 de janeiro de 2003, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da rede de ensino a obrigatoriedade da temática “História e Cultura Afro-Brasileira e Indígena”. (BRASIL, 2021)

com 24 comunicações. Ao todo foram 6 conferências/mesas redondas, 8 oficinas, 18 filmes na mostra cinematográfica, 8 painéis temáticos. Sob o tema de “Aprendizagens e Práticas”, teve como inspiração o conceito de *musicking*, proposto por Christopher Small (1998), no qual as práticas musicais são pensadas em estreita relação e interação com as localidades onde acontecem. O encontro estimulou debates em torno da urgência de uma maior integração entre as áreas da Etnomusicologia e da Educação Musical e dos processos de aprendizagem em seus variados contextos sociais de ocorrência.

Desafios

Sem ter a pretensão de aprofundar questões trazidas aqui, quero propor pelo menos duas abordagens analíticas para a trajetória dos ENABETs em suas relações tanto com ambiente acadêmico como com os movimentos sociais com os quais têm dialogado. A proposta é olhar o lugar que vem ocupando uma associação de etnomusicologia no país, a partir de duas vertentes de análise, uma de caráter *epistemológico* e outra *política*.

A abordagem epistemológica diz respeito a um ordenamento, digamos, mais interno ao próprio campo dos estudos acadêmicos de música em todo o mundo, mas que se reflete também no caso latino americano e brasileiro. A Musicologia Comparada (que veio a se afirmar como Etnomusicologia) está inserida originalmente no quadro consagrado da Musicologia desenhado por Guido Adler como uma subdivisão do campo da Musicologia Sistemática e em contraposição à Musicologia Histórica. Nesse quadro, sempre esteve encarregada de investigar culturas consideradas “periféricas”: rurais, étnicas, “primitivas”, sem letramento e que não estivessem referenciadas geograficamente e historicamente aos cânones ilustrados e científicos da modernidade europeia.

É interessante notar que as pesquisas sobre esses “outros” grupos culturais acabaram por explicitar, de modo transversal, as bases epistemológicas e os pressupostos científicos estabelecidos pela moderna Musicologia, que, via de regra, sempre apontou suas reflexões para os múltiplos aspectos relacionados a um conceito de música demarcado pela ideia de “obra artística”. Como apontam os musicólogos Carl Dahlhaus e Hans Eggebrecht.

O conceito de obra musical, tal como se foi formando entre os séculos XIV e XVIII, implica a ideia de que uma composição fixa em notas não é um simples documento de prática musical, mas – em analogia com um poema – é um texto no significado enfático do termo: uma estrutura que dá forma a um significado expressivo e cuja exposição acústica desempenha uma função puramente interpretativa. A obra, que como tal existe também quando não é tocada,

estaria portanto contida, em primeiro lugar, no texto e não na execução (Daulhaus et alli, 2009, p.10).

Para o autor, essa tradição criada na música europeia apresentaria três características fundantes: a emoção, a *mathesis* e o tempo. Daulhaus afirma que a emoção é “o centro da natureza sensível do homem” (idem) e está imbricada à experiência de produção e reprodução sonora. Já a *mathesis*, de inspiração descartiana, seria a instância que forma uma consciência e seleciona determinadas sonoridades como possuidoras de caráter “musical”. Ela seria então o dispositivo por meio do qual é instituído o *logos* e a *ratio*, ou seja, um modo específico e particular de racionalização e de produção de pensamento científico, uma epistemologia enfim. Daulhaus assinala que é justamente o conceito de *mathesis* que torna possível e é responsável por criar as bases particulares da historicidade da música europeia, por sua capacidade de fazer história ou, dito de outra forma, de se fazer histórica. Por meio da *mathesis* é possível conceber a música a partir de parâmetros delimitados que determinariam um ciclo coerente de seu desenvolvimento ancorado na tradição, porém continuamente impelido à renovação dessa mesma tradição. Finalmente, o tempo é uma qualidade essencial do som e o aspecto que possibilita que a emoção e a *mathesis* se materializem num “jogo musical”. Desse modo então, seria possível criar uma “história da música”, como sucessão de fases que coerentemente se afirmam, se reafirmam e se superam, a partir de pressupostos epistemologicamente estabelecidos que permitem delimitar o campo de uma musicologia temporalmente referenciada.

Como aponta Rosângela de Tugny em “Mapeando estudos sobre músicas tradicionais no Brasil” (2007), na chamada música erudita ocidental, alguns aspectos delimitam o que é tomado como “música”: é predominante uma particular relação entre *obra* como expressão e inspiração psicológica de um *autor*, quase sempre visto como artista individual. Essa relação foi se potencializando com a crescente consolidação e didatização de uma escrita musical particular e sua difusão comercial dentro do regime capitalista de produção de bens industriais na modernidade. Como foi dito, esses processos induziram o cultivo da ideia de evolução artística, que revela não só os valores estéticos estabelecidos em determinadas épocas, mas também as novas condições materiais postas à produção cultural (BOURDIEU, 1974). É uma tradição que tem na notação e outros dispositivos prescritivos, elementos fundamentais na condução das performances e interações entre os praticantes. Via de regra há aí uma clara diferenciação entre aqueles que atuam na performance musical, formado geralmente por um corpo mais ou menos profissional de especialistas, e aqueles que, se colocando como audiência, atuando meramente como escuta passiva (TURINO, 2008). Por isso mesmo, os contextos de

performances não se constituem em momentos de integração e aprendizagem mútuas, ao menos da forma como ocorre naquelas “outras” culturas de tradição oral-aural e não europeias, onde a prática performativa ganha força criadora e educadora dos corpos nas relações mediadas pelas práticas musicais ao longo de toda a vida dos participantes.

Cabe lembrar que essa perspectiva, referenciada nesses e em outros cânones, sempre se constituiu em somente uma parte das tradições musicais europeias, já que enquanto historicamente se consolidava, excluía também práticas locais, étnicas e folclóricas, que assim como em todo mundo, foram sendo marginalizadas das investigações musicológicas por serem vistas como exóticas³, assistemáticas e não-científicas. Desse modo, justificava-se o influxo civilizatório e colonizador dos chamados saberes eruditos em detrimento dos saberes populares. Este, contudo, não se propagou segundo somente uma disposição geográfica específica - Europa *versus* outros povos - mas em função de uma posicionalidade frente aos regimes de poder que legitimavam hegemonias específicas e se refletiam também no campo dos estudos da música.

De caráter eminentemente conservatorial, o ensino acadêmico de música no Brasil se consolidou, na maioria dos casos, por meio da reprodução colonial desse modelo epistemológico (AUGUSTO, 2010). Como ocorreu em outros países, as práticas musicais de grupos sociais tidos como marginais foi, quase sempre, relegada à disciplina de Folclore Musical. Desse modo, dentro do ambiente acadêmico vinculado à música, a presença desses conhecimentos e práticas sempre ocorreu de forma mediada e trazidas por professora/es e pesquisadora/es interessada/os e/ou que mantinham contatos com essas tradições.

Entretanto, é preciso fazer uma ressalva sobre essa divisão trazida aqui, de forma certamente esquemática, entre os campos da musicologia e da etnomusicologia. Conforme aponta o musicólogo Rúben López Cano, ela só faz sentido, “em lugares onde institucionalmente a investigação musical se divide nessas áreas ou porque assim se autodenominam as comunidades de investigação hegemônicas” (CANO, 2007, p. 7). Aqui parecemos nos defrontar com um dilema particular à etnomusicologia. Se advogamos a transdisciplinaridade como um elemento estruturante e inerente ao campo, seria um contrassenso defendermos que a área, e por conseguinte sua associação, se fechasse em termos disciplinares nela mesma, prescindindo de aportes metodológicos e epistemológicos advindos de outros campos de conhecimento. Dessa maneira, os limites epistemológicos e metodológicos postos entre musicologia e etnomusicologia - que ao longo do tempo vêm sendo bastante questionados (COOK, 2004; LABORDE, 2008) - precisam ser analisados à luz também de uma

3 Do grego: *εξωτικός*; de um país distante, estrangeiro.

crítica sobre as práxis de pesquisa e os contextos sociais de produção de conhecimento em que se inserem.

Partindo daí, proponho aqui a segunda abordagem de análise sobre o aspecto *político* que a transversalidade trazida pela práxis etnomusicológica introduz dentro do hierarquizado e estratificado ambiente acadêmico musical brasileiro e o que representa também para as instituições ligadas à promoção e às políticas públicas de cultura. Mesmo antes da formalização da ABET, o/as pesquisadore/as da área já avaliavam que uma associação com esse perfil deveria ser um instrumento que permitisse reforçar as pontes entre a produção intelectual acadêmica, o debate público na sociedade brasileira e a comunidade internacional. A ela caberia fomentar debates, não se esquivando das possíveis polêmicas, provocando contestações e procurando, através de práticas descolonizadoras, desafiar os modelos vigentes de ensino e pesquisa acadêmica em música.

Em sua tese de doutorado, Manuel Veiga (2004) faz uma ampla historicização da tradição de estudos das chamadas músicas “primitivas”, folclóricas ou de tradição oral no Brasil. Veiga constatava, ainda na década de 1980, que havia sido formado um significativo acervo de registros e pesquisas, que tiveram início no período colonial, passaram pelos viajantes do século XIX, pelas gravações de Roquette-Pinto, Mário de Andrade, Luiz Heitor Corrêa de Azevedo e outra/os estudiosa/os, chegando até os dias atuais. Em artigo de 1987, Gerard Béhague assinalava uma característica marcante dessas pesquisas ao comentar que

folcloristas e etnomusicólogos vêm de grupos sociais privilegiados ou dominantes, em geral com um grau de "eurocentrismo" bastante pronunciado. Conseqüentemente, parece necessário, nestes casos também, o ajuste cultural e auto-crítica que se impõem quando se estuda uma cultura musical alheia à da gente. Que eu saiba, nenhum folclorista ou etnomusicólogo brasileiro tem manifestado a consciência desse fato. [...] O problema da hegemonia cultural e do populismo cultural atuante deve ser enfrentado com a devida honestidade. Basta reafirmar aqui a necessidade de abandonar de uma vez por todas a orientação etnocêntrica e as atitudes um tanto neo-colonialistas que herdamos do velho folclore musical e da musicologia comparada (1989, p. 2).

A universidade no Brasil sempre teve um viés marcadamente eurocêntrico, ocidentalizado e racialmente excludente. Já em 2000, antes mesmo da criação da ABET, durante o “Encontro Internacional de Etnomusicologia: Músicas Africanas e Indígenas em 500 anos de Brasil” promovido pela UFMG, Angela Lühning conclamava que era chegada

a hora de reconhecer e entender de forma definitiva que é preciso realizar trabalhos aqui agora em conjunto com os protagonistas (iniciados, liderados e/ou acompanhados por eles) que podem levar finalmente a uma

etnomusicologia brasileira, que precisa ter como distintivo e característica uma participação clara e visível dos atores sociais (LÜHNING, 2006, p. 52).

Ao longo dos últimos anos, a etnomusicologia brasileira vai lentamente se adaptando às demandas dos movimentos desses grupos sociais e indivíduos e conseguindo alguns avanços significativos. Há ainda muitas resistências a serem vencidas para que os agentes dessas “outras” tradições musicais possam ver seus modos de conhecimentos e epistemologias serem legitimados, passando a ocupar o ambiente acadêmico e os espaços oficiais de produção cultural. Desde a constituição da ABET a temática do protagonismo de mestres e mestras das chamadas culturas populares e subalternizadas, vem aparecendo recorrentemente nos encontros da associação. Como afirmamos em 2016 no livro “Etnomusicologia no Brasil”,

hoje estamos cada vez mais conscientes de que as pessoas que temos considerado meros “informantes” são, na verdade, “agentes” historicamente situados nos processos sociais que definem os significados e as possibilidades de suas culturas musicais que, na maioria das vezes, são produzidas relacionalmente e vivenciadas pelas pessoas dentro de diferentes formas de lutas discursivas, simbólicas e até mesmo físicas (CAMBRIA, 2016, p. 129, grifos dos autores).

Nesse sentido, a ABET se coloca como um importante espaço de estímulo à interações interdisciplinares com diversas áreas, dentro ou fora do escopo formalmente delimitado pela musicologia tradicional, ao promover debates em torno da consciência da necessidade de uma ampla reformulação dos cursos universitários em música no Brasil. É preciso repensar os processos de formação educacional propondo mudanças nos modos de interação da universidade com a diversidade de práticas musicais existentes no país, atualizando e reformatando currículos e procedimentos didático-pedagógicos. As contribuições trazidas pelas pesquisas e ações de extensão precisam ser cada vez mais incorporadas formalmente às práticas de ensino dos cursos que abordem a questão musical. Associações acadêmicas relacionadas à música, como a ABET, devem se tornar espaço de visibilização de vivências de aprendizagens musicais, estimulando condições para que o ambiente acadêmico se torne local de acolhimento institucional de mestras e mestres das culturas populares e tradicionais. Um exemplo é a experiência do projeto Encontro de Saberes (INCTI/UnB) que, ao trazer esse/as mestre/as como docentes para o convívio universitário, tem propiciado o contato de discentes e docentes com outras epistemologias e modalidades não hegemônicas de produção de conhecimento.

3. Considerações Finais

A ABET foi constituída a partir de algumas carências da área de música no país. O protagonismo de grupos historicamente marginalizados do ambiente acadêmico tem sido constantemente estimulado nos encontros de etnomusicologia, porém, diga-se, não só por eles. Esse “movimento”, como definiu Tiago de Oliveira Pinto, dentro da academia brasileira expôs a nossa carência por mais debates e por uma melhor organização e estruturação da área da música, como já apontava Manuel Veiga em sua entrevista ao primeiro número do periódico da ABET “Música e Cultura” em 2006. Comentando isso, Samuel Araújo argumenta que esse é um debate que ainda precisa ser mais aprofundado dentro da área: “Qual é o lugar que a música deseja efetivamente ocupar na universidade?” (2021). A história da ABET é atravessada por problemas crônicos como esse, que refletem a própria organização social brasileira. A valorização da atividade acadêmica no Brasil ainda é vista como um privilégio e não como um direito à conquista da cidadania, como deveria sempre ter sido. É animador que a história da construção da ABET tenha sido, até aqui, a de buscar ser um espaço de visibilidade e debates sobre as trajetórias desses enfrentamentos. Talvez seu maior logro, até o momento, tenha sido justamente o de “firmar esse compromisso público da produção universitária e da própria universidade com o debate público em geral, com a construção de uma sociedade melhor, de uma sociedade mais justa, menos desigual” (ARAÚJO, 2021) com menos dificuldades e intolerâncias para com o racismo, a misoginia, a LGBTQIA+fobia entre tantas outras mazelas.

Nesse contexto, o que parece mais significativo e importante talvez seja observarmos como a história da ABET se confunde com a história brasileira, assumindo não apenas os ideais da academia por uma relevante produção de conhecimentos, mas também que, nesse processo, tenha dado voz e buscado visibilizar outras epistemologias cultivadas à revelia das instituições acadêmicas oficiais. A história do Brasil e da América Latina foi construída sobre iniquidades e violências coloniais de toda sorte e delas todo/as nós somos frutos. Elas nos atravessam e, como não poderia deixar de ser, igualmente à nossa própria Associação. Por isso mesmo, e em função dessas mazelas e iniquidades de nossa formação social, é importante fazermos da ABET um espaço aberto ao diálogo e ao debate, e que aponte para a construção das mudanças que queremos para o país.

4. Referências Bibliográficas

ANAIS. *Apresentação*. In: I Encontro Regional Norte da ABET / III Encontro Regional Nordeste da ABET, 2012, Salvador. *Anais do Encontro, Salvador*: UFBA, 2012. 1-292.





ANAIS. SANTOS, Eurides & SATOMI, Alice. *Agradecimentos*. VII Encontro da Associação Brasileira de Etnomusicologia: Redes, Trânsitos e Resistências. In: ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA ETNOMUSICOLOGIA, VII (7.), 2015, Florianópolis, *Anais do VII ENABET*, Florianópolis: UFSC, 2015. 1-1006.

ANAIS. *Apresentação* [do] VIII Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia -- VIII ENABET [recurso eletrônico] / Luciana Prass, Vincenzo Cambria, Edilberto Fonseca (org.). -- Rio de Janeiro : UNIRIO, 2017. 1-1039.

ARAÚJO, Samuel. *O campo da Etnomusicologia Brasileira: formação, diálogos e comprometimento político*. In: Etnomusicologia no Brasil , Lühning, Angela & Tugny Rosângela. org. , Salvador, UFBA, 2006.

ARAÚJO, Samuel. YOUTUBE. Disponível em:
<<https://www.youtube.com/watch?v=i7MkDAYcN3w&t=8561s>>. Acesso em: 27 jun. 2021.
Ciclo de Debates em Etnomusicologia – 20 anos da ABET - Estreia. Apresentação de Edilberto Fonseca. Veiculado em: 18 de nov. 2020. Dur: 2h35m10s.

AUGUSTO, Antonio. *A civilização como missão: o Conservatório de Música no Império do Brasil*. Revista Brasileira de Música - Programa de Pós-Graduação - Escola de Música/UFRJ, v. 23/1, 2010.

BÉHAGUE, Gerard. *O estado atual da etnomusicologia brasileira*. In: III Encontro Nacional de Pesquisa em Música. Anais. Ouro Preto, 5 a 9 ago. 1987. Belo Horizonte: Imprensa da UFMG, 1989. p. 198-205.

BOURDIEU, Pierre. *O mercado dos bens simbólicos*. In: A economia das trocas simbólicas . (org. Sérgio Miceli). São Paulo: Perspectiva, 1974.

BRASIL, *Lei nº 11.645*. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2008/lei/111645.htm. Acessado em: 27 de out. de 2021).

CAMBRIA, Vincenzo, FONSECA, Edilberto & GUAZINA, Laize. *"Com as pessoas": "Com as pessoas" reflexões sobre colaboração e perspectivas de pesquisa participativa na etnomusicologia brasileira*. In: Etnomusicologia no Brasil , Lühning, Angela & Tugny Rosângela. org. , Salvador, UFBA, 2006.

CANO, Rúbens Lopez. *Musicología vs. Etnomusicología ¿un falso debate?* Etno-Boletín Informativo de la SIbE 16, pp. 6-10. 2007.

COOLEY, Timothy. *Casting shadows in the field*, in: Barz, G. e Cooley, T. (Ed.). *Shadows in the field: new perspectives for fieldwork in Ethnomusicology* . New York: Oxford University Press, 1997, p. 3-19.

DAULHAUS. Carl EGGBRECHT, Han H. *O que é música?* Universidade da Beira Interior, 2009. Disponível em: www.lusosofia.net.

LÜHNING, Ângela. *Etnomusicologia brasileira como etnomusicologia participativa: Inquietudes em relação às músicas brasileiras*. In: Músicas africanas e indígenas no Brasil. Org. Rosângela Tugny & Rubem Caixeta de Queiroz. Belo horizonte, Editora UFMG, 2006.

LÜHNING, Ângela, *Etnomusicologia no Brasil: Reflexões Introdutórias*. In: *Etnomusicologia no Brasil*, Lühning, Angela & Tugny Rosangela. org. , Salvador, UFBA, 2006.

OLIVEIRA PINTO, Tiago. *Abertura II*. In: ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA ETNOMUSICOLOGIA, II (2.), 2004, Salvador. *Anais do II ENABET*, Salvador: UFBA, 2004. 1-1459.

OLIVEIRA PINTO, Tiago. *Apresentação*. III Encontro da Associação Brasileira de Etnomusicologia: “Universos da Música: Cultura, Sociabilidade e a Política de Práticas Musicais”. In: ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA ETNOMUSICOLOGIA, III (3.), 2006, São Paulo. *Anais do III ENABET*, São Paulo: ABET, 2006. 1-631.

SANTOS, Eurides & SATOMI, Alice. *Agradecimentos*. VI Encontro da Associação Brasileira de Etnomusicologia: Música e Sustentabilidade. In: ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA ETNOMUSICOLOGIA, VI (6.), 2013, João Pessoa. *Anais do VI ENABET*, Sjoão Pesssoa: UFPB, 2013. 1-558.

TITON, Jeff Todd. *Music, the Public Interest, and the Practice of Ethnomusicology*. In: *Ethnomusicology*, Vol.36, no. 3, 1992.

TUGNY, Rosangela. *Mapeando estudos sobre músicas tradicionais no Brasil*. In: *Habitus*. Goiânia, v.5, no.1, p. 119-147, jan/jun-2007.

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

VEIGA, Manuel. *Por uma Etnomusicologia Brasileira: Festschrift Manuel Veiga*. Pablo Sotuyo (Organizador e Editor). PPGM/UFBA, Salvador. 2004. 423.p

COMUNICAÇÕES ORAIS

Sessão 01

<https://www.youtube.com/watch?v=JZrPhiJa5So&t=17s>

Sessão 02

<https://www.youtube.com/watch?v=jBexhjYgBcA>



Do útero – mulheres nas criações sonoras

Marília P. Santos

Universidade Federal de Pernambuco
marilia_05030@hotmail.com

Resumo: O objetivo desse artigo é descrever algumas práticas das criações sonoras realizadas por mulheres. As mulheres têm sido silenciadas de várias formas. Porém, no último século, temos visto um movimento de luta organizada das mulheres. Apresentar mulheres e seus trabalhos na criação sonora é necessário. Segundo Narvaz e Koller (2006), teorias e metodologias de pesquisa não são absolutas e a maneira como elas são problematizadas afetam aquilo que é investigado. Para esse artigo realizamos uma pesquisa bibliográfica em diversos sites jornalísticos e redes sociais. Na área das criações sonoras, que é algo que tem ganhado cada vez mais espaço, a mulher tem se mostrado atuante e necessária para o surgimento e a manutenção dessas práticas criativas sonoras.

Palavras-chave: Musicologia. Processos Criativos. Mulher.

From the uterus – women in sound creations: a succinct discussion

Abstract: The aim of this paper is to describe some practices of sound creations made by women. Women have been silenced in various ways. However, in the last century, we have seen an organized struggle movement of women. Presenting women and their work in sound creation is necessary. According to Narvaz and Koller (2006), research theories and methodologies are not absolute and the way in which they are problematized affects what is investigated. For this paper, we carried out a bibliographical research in several journalistic websites and social media. In the area of sound creations, which is something that has been gaining more and more space, women have shown themselves to be active and necessary for the emergence and maintenance of these creative sound practices.

Keywords: Musicology. Creative Processes. Woman.

1. Introdução

Não é nenhuma novidade dizer que as mulheres têm sido silenciadas de várias formas. Isso também tem acontecido na área da criação, seja ela artística ou não. Porém, no último século, principalmente, temos visto um movimento de luta organizada das mulheres em busca dos seus direitos. Pelo reconhecimento daquilo que fazemos, pelos nossos corpos, pelo direito à segurança, que muitas vezes não existe nem dentro do próprio lar. Embora já haja ganhos, isso ainda é pouquíssimo, perto do que compreendemos como dignidade e igualdade de direitos sem diferenças entre gêneros, sexos, sexualidades, raças/cores/etnias, culturas, regiões geográficas, classes sociais – que nem deveriam existir.

Apesar disso, nós, mulheres, temos nos mantido resistentes. Na área das criações sonoras, que é algo que tem ganhado espaço, seja dentro da academia, nos lugares considerados artísticos, ou ainda em outros espaços/lugares que têm sido construídos a partir das necessidades que surgem, a mulher tem se mostrado atuante e necessária para o surgimento e a manutenção



dessas práticas criativas sonoras. Logo, o objetivo desse artigo é descrever algumas práticas das criações sonoras realizadas por mulheres. Para esse artigo realizamos uma pesquisa bibliográfica em diversos sites jornalísticos e redes sociais.

Quando vivemos em sociedades patriarcais/machistas, devemos estar alertas para todos os comportamentos. Dessa forma, as próprias práticas de pesquisa e escrita/publicação não são capazes de dar conta das necessidades que existem. Por isso devemos estar abertas/os/es para recebermos novas metodologias, métodos, teorias, falas.

Segundo Narvaz e Koller, citando outras/os autoras/es,

As teorias [...] são apenas diferentes maneiras de construir e organizar o conhecimento e referendar uma práxis legitimada por determinada comunidade científica em determinado contexto. [...]. Diferentes paradigmas de pesquisa, qualitativos e quantitativos, coexistem na atualidade como formas igualmente válidas de construção de conhecimento científico. A escolha destes paradigmas deve ser adequada aos problemas que se propõem a investigar e aos interesses e filiações teóricas de cada pesquisador[a] (Benz & Newman, 1998; Habermas, 1982). As formas pelas quais problematizamos uma questão afetam o modo como a investigamos, tanto quanto diferentes métodos de investigação destacam diferentes evidências e, assim, podem conduzir a diferentes resultados (Slife & Williams, 1995; Wilkinson, 1986). [...]. Faz-se necessário, nesse sentido - [...] - assumir que tais escolhas são um ato político, mesmo em se tratando de escolhas de métodos de pesquisa e de teorias que fundamentam o empreendimento de pesquisa (Fonseca, 1997; Neves & Nogueira, 2005). (NARVAZ; KOLLER, 2006, p. 648)

A epistemologia feminista também não é um domínio estável; ao contrário, representa um espaço de contestação e de dúvida acerca do que é considerado “conhecimento”, quem o define e como este é capturado pelo sujeito do conhecimento. Mais apropriado seria falar em epistemologias e em metodologias, no plural, uma vez que não há uma só forma de produção do conhecimento, mas várias, a partir de diferentes teorias. (Harding, 1986). (NARVAZ; KOLLER, 2006, p. 651)

E em cada lugar/espço que estamos, das diferenças que nos rodeiam e somos, fazemos ciência e arte de maneiras diferentes.

Antes de abordarmos mulheres nas criações sonoras, vamos contextualizar som e criações sonoras.

2. Som-Arte: criações sonoras

Quando falamos em criações sonoras talvez a primeira coisa que vêm à mente seja música. Mas as criações nas quais o som está presente, seja como elemento principal, ou como “resultado” de um processo criativo à princípio “não sonoro”, são muitas. Podemos mencionar: cinema/TV, teatro, escultura sonora, instalação sonora, arte sonora, “plásticas sonoras”, e tantas outras. Antes de definirmos algumas delas, devemos pensar no material de criação que elas têm em comum: o som.

O “som é a perturbação vibratória do ambiente que permite a audição. Refere-se apenas às *vibrações de ar que somos capazes de perceber*. [...]. Portanto, o conceito de som é vinculado à percepção” (LENT, 2010, p. 267, grifos do autor). No caso dessa colação, trata-se das distintas percepções que os diferentes animais têm. Enquanto seres humanos, há entre nós, uma percepção similar do som. Porém, mesmo dentro dessa similaridade, existem as diferenças perceptivas, pois

Acontece que os sons são as vibrações percebidas, quer dizer, aquelas capazes de estimular o seu sistema auditivo provocando uma percepção. Como todos sabemos de experiência própria, a percepção auditiva é múltipla: [...]. Dizemos, então, que a percepção auditiva se compõe de diferentes submodalidades. (LENT, 2010, p. 267-268, grifo do autor).

Essa percepção torna-se mais múltipla quando pensamos na maneira sócio-cultural como cada indivíduo percebe o som. Então, antes de tudo, o som é percepção, que se amplia e se diferencia de acordo com os contextos.

“O sistema auditivo humano é capaz de perceber sons entre 20 e 20.000 HZ. [...]. Dentro do espectro audível, cada um de nós é capaz de identificar algumas características do som que constituem as submodalidades auditivas” (LENT, 2010, p. 270-271). Lent destaca como submodalidades do som: *determinação de intensidade, discriminação tonal, identificação do timbre*, localização espacial dos sons, percepção musical e percepção da fala (LENT, 2010, p. 271-273). Estas sofrem variações de como são percebidas de acordo com a cultura, os grupos dos quais fazemos partes e até mesmo daquilo que aprendemos. Quando pensamos nas criações sonoras, as percepções sobre elas também podem ser diferentes.

Passemos agora para a música. Segundo Seeger,

Música é uma intenção de fazer algo que se chama música (ou que se estrutura à semelhança do que nós chamamos de música), em oposição a outros tipos de sons. É a capacidade de formular sequências de sons que os membros de uma sociedade assumem como música (ou como quer que a chamem). Música

é a construção e o uso de instrumentos que produzem sons. É o uso do corpo para produzir e acompanhar sons. Música é a emoção que acompanha a produção, a apreciação e a participação em uma performance. Música é também, claro, os próprios sons, após a sua produção. E, ainda, é tanto intenção como realização; é emoção e valor, assim como estrutura e forma. (SEEGGER, 2015, p. 16, grifo do autor).

A colocação de Seeger nos faz voltarmos para a questão da percepção, de como cada comunidade/cultura constroi e percebe seus sons, suas músicas, suas artes.

Quando esse etnomusicólogo diz que música é “a construção e o uso de instrumentos que prozudem som”, isso nos apresenta alguns questionamentos, pois, a arte sonora (um tipo de criação que usa som) envolve justamente a criação de objetos/instrumentos que produzem sons, que não têm que ser, necessariamente, música.

Diferente da música, que é considerada um fenômeno universal, desenvolvida, segundo Blacking (2007, p. 202), por todas as sociedades conhecidas, e relacionada, de acordo com Vanzella, “com o próprio desenvolvimento humano” (BLAKING, 2007, p. 202 e VANZELLA, 2019 *apud* SANTOS, 2019, p. 79), a arte sonora, com essa classificação, é bem recente.

Segundo Alan Licht, *sound art* (arte sonora) é um termo usado desde o final dos anos noventa. Foi o compositor e artista de áudio Dan Lander que, em meados de 1980, o cunhou. E esse tipo de criação tem sido bastante relacionado com uma nova música e com à música experimental (LICHT, 2007, p. 9, 11).

Por outro lado, Lílían Campesato explica que o termo surgiu por volta dos anos 1970, entre as fronteiras das Artes Visuais e da Música. Nesse tipo de arte, continua ela, o som é usado de uma forma “peculiar”, diferente de outros contextos, “num processo que se aproxima mais de um contexto expandido de escultura, instalação e criação plástica, do que dos modos tradicionais de criação musical, muito embora o papel da música no surgimento dessa forma artística seja marcante” (CAMPESATO, 2007, p. 4).

Já o artista e pesquisador Chico Machado (2020) explica que a arte sonora nasceu dentro das Artes Visuais e que, muito antes do termo ser cunhado, vários artistas visuais, inclusive ele, já trabalhavam com esse tipo de criação, em que o som faz parte de toda a “escultura”, sem ter a intenção de ser música.

Além disso, ainda há as “plásticas sonoras” e suas “metástases”.

Metástase é a representação plástica de um pensamento que Walter Smetak passa a desenvolver e que, posteriormente nomeia como sendo o último estágio da sua obra. Ela é composta de materialidade, visualidade, e mais que

isso, é composta de uma narrativa simbólica e literária, em torno do som como manifestação de um universo mítico. (SCARASSATTI, 2008, p. 67).

Como o som será reconhecido pelos diversos grupos, e até mesmo pelo indivíduo único, vai mudar de acordo com as intenções que serão colocadas nele, das percepções. A partir disso, o ser humano vai buscar maneiras de categorizar, e até mesmo de separar essas categorias criativas sonoras. Talvez por uma questão de organização, ou por hierarquias. Mas será mesmo que na prática esses elementos criativos estão separados?

Além das criações sonoras apresentadas, devemos mencionar um outro tipo de criação que, embora não seja, a princípio, sonora, depende do som: a dança. E quando falamos desta, é inevitável não pensarmos no corpo, no próprio ser performatizando, sendo construção, criação. Essa performance do corpo, não necessariamente dança, pode estar ligada a uma criação que também envolve o som.

Após explanar alguns tipos de criações sonoras, seguiremos falando sobre a presença da mulher nesse universo composto pelos sons.

4. Mulheres e sons

São muitas as mulheres que têm trabalhado com criações sonoras. Nessa parte iremos citar alguns projetos e algumas artistas. O intuito é expandir a existências dessas mulheres e dessas criações. Destacamos, por exemplo, o “Escuta de si: poéticas sonoras e feminismos”

Escuta de si: poéticas sonoras e feminismos é um projeto de pesquisa desenvolvido por Lílían Campesato e Valéria Bonafé desde 2017 junto ao NuSom – Núcleo de Pesquisas em Sonologia da Universidade de São Paulo. A partir de uma pesquisa de natureza prático-teórica, o projeto tem caráter bastante experimental e funciona como um laboratório voltado a investigações sobre poéticas sonoras de mulheres. (NUSOM, 2021)

Lílían Campesato é artista, curadora e pesquisadora. “É uma das fundadoras da Sonora: músicas e feminismos, uma rede feminista que tem promovido ações de valorização da participação das mulheres na música e nas artes” (CAMPESATO, 2021). Valéria Bonafé é uma pesquisadora, compositora e professora, que trabalha com a criação que envolve elementos além do próprio som. Também tem uma atuação na relação das criações sonoras e feminismos (BONAFÉ, 2021).

Outra pesquisadora e artista atuante nas práticas sonoras criativas é Tânia Neiva. Ela “desenvolve, desde 2003, trabalhos interdisciplinares principalmente com dança e teatro, atuando tanto como performer quanto como compositora. [...] É uma das coordenadoras do Fórum de Mulheres em Luta da UFPB” (NEIVA, 2021).

Laila Rosa, “musicista, compositora, cantora, instrumentista e pesquisadora” (ROSA, 2021), também é atuante nesse campo da resistência da mulher enquanto criadora. É coordenadora do Feminaria Musical, “um grupo feminista de pesquisa em música/etnomusicologia que discute as relações étnico-raciais, gênero, sexualidades, geração e faz música” (FEMINARIA MUSICAL, 2021).

Por conta das invisibilidades que a mulher ainda tem na sociedade patriarcal/machista, além de grupos, estão sendo criados festivais, como o Sonora, que surgiu a partir da hashtag #mulherescriando, “iniciativa da musicista Deh Mussulini para viabilizar a existência de diversas mulheres compositoras.” A segunda edição do evento, que aconteceu em 2018, na cidade de Vitória, teve a presença de artistas como Luisa Bahia, Francesa Pera e o grupos Jazz e Bossa com Elas. O festival que teve início no Brasil, já ocupa mais outros 16 países (SÉCULO DIÁRIO, 2018).

A musicista Isabel Nogueira, que “integra Grupo de Pesquisa em Estudos de Gênero, Corpo e Música” e “o Grupo de Pesquisa em Criação Sonora, Medula” (FREITAS, 2016), explica que “a questão da docência e da performance sempre foi bastante associada ao feminino, mas a composição, a musicologia, a improvisação, não.” Por isso pensou em ocupar lugares como compositora (NOGUEIRA *apud* FREITAS, 2016).

São muitos os espaços que historicamente são “legitimados” como de/para homens que as mulheres têm ocupado. Esse da criação é um deles.

No térreo de um prédio antigo no centro de São Paulo, 16 motores movidos à gasolina repousam no chão. O amplo salão, com pé direito alto e piso de cimento, recebe 40 pessoas com máscaras antipoluição – é o público do *Festival Internacional de Música Experimental*, o *Fime*. O silêncio é quase absoluto. Caminhando vagarosamente, a artista carioca Gabriela Mureb vai ligando os motores, um a um. O ruído preenche o ambiente. Ao mesmo tempo, o dióxido de carbono se espalha pelo ar. É uma experiência extrema: o ar envenenado, o som ensurdecedor, a fumaça que faz os olhos arderem. Quando todos os motores estão ligados, apenas cinco pessoas permanecem no salão. As máscaras não dão conta. Do lado de fora, a produtora e uma das curadoras do *Fime*, Natacha Maurer, é questionada sobre quem foi “o” artista que montou uma performance tão pesada. (SANTOS, 2017, grifos da autora)

Além disso, como vemos, muitas práticas são vistas como “masculinas”, como se mulheres fossem incapazes de criar determinadas coisas. Santos explica que com exceção de artistas como Eliana Radigue e Yoko Ono, “a história da música experimental [...] foi [...] conduzida pelo discurso masculino.” Mas nos últimos anos esse padrão tem sido questionado e mudado. “No último *Fime*, por exemplo, 50% das atrações eram mulheres. Percentual parecido traz o festival pernambucano *Rumor – Ciclo de Arte Sonora e Música Experimental*. O *Novas Frequências*, no Rio de Janeiro, também vem com um número expressivo de mulheres na programação” (SANTOS, 2017).

Podemos citar nomes como Flora Holderbaum, Maja Ratkje, Eliana Radigue, Diamanda Galás, Fari Bradley, Marie Carangi, Ruth Steyer, Flávia Pinheiro, Tainã Ramos Leal (SANTOS, 2017) e tantas outras. As mulheres criadoras sempre foram muitas. O que vemos atualmente é um movimento mais enfático de dessilenciamento da mulher que cria, que luta contra os estereótipos que nos foram impostos.

Ocupar lugares e espaços com suas criações, divulgar, falar, escrever, criar e dar espaços de falas para essas mulheres é um meio de dizer para a sociedade que elas estão presentes, que elas, nós, sempre estivemos presentes, criando, performatizando, sendo.

Referências:

BONAFÉ, Valéria. Site. Disponível e: <works | Valéria Bonafé - Compositora | Composer (valeriabonafe.com)>. Acesso e: 14 jul. 2021.

CAMPESATO, LÍlian. *Arte sonora: uma metamorfose das musas*. São Paulo, 2007. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

CAMPESATO, LÍlian. Lattes – currículo digital. CNPq. Disponível em: < Currículo do Sistema de Currículos Lattes (LÍlian Campesato Custódio da Silva) (cnpq.br)>. Acesso e: 14 jul. 2021.

FEMINARIA MUSICAL. Facebook. Disponível em: < (20+) Feminaria Musical: grupo de pesquisa e experimentos sonoros | Facebook>. Acesso e: 14 jul. 2021.

FREITAS, Ana L. Isabel Nogueira. *Música em Pessoa*. 2016. Disponível em: < Música em Pessoa (ufrgs.br)>. Acesso e: 14 jul. 2021.

LENT, Roberto. *Cem bilhões de neurônios? Conceitos fundamentais de neurociências*. 2 ed. São Paulo: Editora Atheneu, 2010.

LICHT, Alan. *Sound arte – beyond music, between categories*. New York: Rizzoli International Publications, 2007.

MACHADO, Chico (João Carlos Machado). *Conversas durante o curso “Objetos, ações e outras coisas (Descurso)”*. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2020.

NARVAZ, Martha Guidice; KOLLER, Sílvia Helena. Metodologias feministas e estudos de gênero – articulando pesquisa, clínica e política. *Psicologia em estudo*, v. 11, n. 3, p. 647-654.

NEIVA, Tânia. Lattes – currículo digital. Disponível em: <Currículo do Sistema de Currículos Lattes (Tania Mello Neiva) (cnpq.br)>. Acesso e: 14 jul. 2021.

NUSOM. Escuta de si: poéticas sonoras e feminismos. Disponível em: <Escuta de si: poéticas sonoras e feminismos | NuSom (usp.br)>. Acesso e: 14 jul. 2021.

ROSA, Laila. Lattes – currículo digital. Disponível em: < Currículo do Sistema de Currículos Lattes (Laila Andresa Cavalcante Rosa) (cnpq.br)>. Acesso e: 14 jul. 2021.

SANTOS, Maria C. A experimentação sonora das mulheres. *Revista Continente*. Disponível em: <A experimentação sonora das mulheres - Revista Continente>. Acesso e: 14 jul. 2021.

SANTOS, Marília P. Da cabeça ao coração: música, aprendizagem e emoção – abordagens neurocientíficas. In: I CONGRESSO DE NEUROCIÊNCIAS E MÚSICA – ensino, pesquisa e saúde. 2019, Recife. *Anais...* Recife: UFPE, 2019. p. 79-92.

SÉCULO DIÁRIO. Mulheres comanda a cena musical no festival sonora. 2018. Disponível em: <Mulheres comandam a cena musical no Festival Sonora - Século Diário (seculodiario.com.br)>. Acesso e: 14 jul. 2021.

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



Educação musical no período da pandemia: uma proposta de minicurso na disciplina de Estágio Supervisionado II, em Belém do Pará

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

Resumo: Este artigo tem como objetivos: descrever as atividades desenvolvidas no minicurso Introdução à Improvisação Musical, referente à disciplina Estágio Supervisionado II do curso de Licenciatura em Música da Universidade do Estado do Pará, durante a pandemia; e discorrer sobre os conteúdos, a prática docente e os pontos positivos e negativos do minicurso. Por meio deste artigo pretendo contribuir para a educação musical em âmbito geral e para a prática docente na forma remota em minicursos, possibilitando observar os desafios, trazendo a importância da experiência do estágio supervisionado.

Palavras-chave: Educação musical. Estágio supervisionado. Minicurso.

Title of the Paper in English: Music education during the Pandemic period: a proposal for a mini course in the supervised internship discipline, in Belém of Pará

Abstract: This article aims to: describe the activities developed in the mini course Introduction to Musical Improvisation, referring to the Supervised Internship II discipline of the Degree in Music at the University of the State of Pará, during the pandemic; and discuss the contents, teaching practice and the positive and negative points of the minicurso. Through this article I intend to contribute to music education in general and to teaching practice in remote form in short courses, making it possible to observe the challenges, bringing the importance of the supervised internship experience.

Keywords: Musical education. Supervised internship. Mini course.

1. Introdução

A disciplina Estágio Supervisionado II do curso de Licenciatura em Música da Universidade do Estado do Pará teve início em novembro de 2020, com atividades síncronas e assíncronas, entre elas a apreciação de vídeos. Seguiu no modo remoto até dezembro 2020, quando foi solicitada a elaboração de um plano de ensino e dez planos de aula para um minicurso de Introdução à Improvisação Musical, referente ao projeto institucional de ensino e extensão “Música na Comunidade”.

Na sequência da disciplina, foram apresentados os planos, inscritos os alunos para o minicurso e realizados os últimos preparos para o seu início. Iniciamos a Oficina, em modo remoto, em fevereiro e a concluímos em março de 2021.

Este artigo tem como objetivos: descrever as atividades desenvolvidas no minicurso Introdução à Improvisação Musical, referente à disciplina de Estágio Supervisionado II, no período de fevereiro a março de 2021; e discorrer sobre os conteúdos, a prática docente e os aspectos positivos e negativos do minicurso.

Este artigo foi escrito com o intuito de contribuir para a educação musical em âmbito geral e para a prática docente em minicurso de música na forma remota, possibilitando vislumbrar desafios em experiência de estágio supervisionado.

2. Conteúdos desenvolvidos no Minicurso

Iniciei as aulas do minicurso com os alunos, expondo-lhes sobre a disciplina, os recursos que usaríamos e sobre o ensino no modo remoto com aulas síncronas e assíncronas. Expliquei sobre acordes de 3 e 4 sons, sobre a cifragem tradicional e passei exercícios sobre esses acordes variando o ritmo. Eu sempre deixava um link de um vídeo para os alunos assistirem como aula assíncrona ou gravava um vídeo sobre os conteúdos, passando alguma atividade e dando exemplos. Ensinei também as escalas maiores, menores, harmônica e melódica, pentatônica, de *blues* e tons inteiros, escalas modais. Mostrei exemplos musicais para os alunos, improvisando para eles aprenderem a improvisar e praticar a improvisação.

Ensinei leitura da cifragem tradicional com o intuito de realizar as atividades práticas através de leitura e então passei exercícios para os alunos improvisarem com a leitura de cifras. Ao final do minicurso, os alunos elaboraram um vídeo, no qual improvisavam em uma música escolhida por eles.

Para a seleção dos conteúdos, baseei-me no livro de Alves (1996) – Escalas para Improvisação –, de onde retirei as estruturas das escalas modais, pentatônicas, de *blues* e tons inteiros.

Também busquei na Base Nacional Comum Curricular (SOUZA JÚNIOR, 2017) o que diz respeito ao objeto de conhecimento de uma oficina. No que tange ao processo de criação, os alunos fizeram o processo de criação de acordo com as orientações da BNCC: após as aulas ministradas, criavam e executavam suas próprias frases com uma música da sua escolha e faziam a apreciação dos trabalhos de improvisação musical uns dos outros.

Utilizei ainda o livro del Med (1996) durante a oficina, para falar sobre as escalas primitivas, maiores, menores, harmônicas e melódicas e sobre os acordes de 3 e 4 sons. Na utilização do livro, preocupei-me em enxugar seu conteúdo, que me pareceu muito extenso.

Sobre os conteúdos, vi que ficaram um pouco complexos e difíceis para os alunos assimilarem. Então expliquei mais de uma vez e dei exemplos no violão sobre os assuntos para os alunos compreenderem. A maior complexidade dos conteúdos estava ligada à compreensão das escalas modais.

Alguns alunos já sabiam alguns dos conteúdos; outros só lembraram-nos, mas a maioria dos alunos já havia visto os conteúdos ministrados na oficina. Nesse sentido, houve até desistência de alunos, pois acharam que os conteúdos que iam ser ministrados eram outros.

Em geral, busquei ser coerente com os conteúdos, e apesar das dificuldades os alunos conseguiram assimilar o que foi passado ou lembrar o que já tinham visto.

3. Prática docente no Minicurso

É possível visualizar algumas práticas pedagógico-musicais no decorrer das aulas, em relação a minha performance pedagógico-musical: forma de ensino, metodologia, objetivos em utilizar determinados materiais etc. Não se deve esquecer que era concluinte do curso de Licenciatura em Música da Universidade do Estado do Pará, ou seja, que ainda estou aprendendo sobre a prática docente, sobre os conteúdos pedagógicos e materiais em educação musical, e sendo orientado por uma das professoras de Estágio Supervisionado II, que durante o processo eu tirava dúvidas e acrescentava algo em minhas aulas no minicurso.

Para a descrição dos aspectos pedagógicos de minha prática docente, bem como os conteúdos didático-musicais aplicados no minicurso, foi-me necessário fazer a observação das minhas aulas gravadas em vídeo, pois isto

Pode ser útil para descobrir se as pessoas fazem o que dizem que fazem, ou comportam-se de maneira como declaram. No entanto, a observação também depende da maneira como as pessoas percebem o que está sendo dito ou feito” (BELL apud PENNA, 2015, p. 126).

Nesse sentido, busquei observar se eu ministrei nas aulas o que havia planejado.

Também apliquei a observação participante, durante o minicurso. Na observação participante “o observador é parte do objeto de pesquisa, procurando ser membro do grupo” (VIANNA apud PENNA, 2015, p. 131), “é empregada quando o pesquisador se envolve no grupo e/ou na atividade, observando de dentro” (BELL apud PENNA, 2015, p. 131). Assim, o professor observa ser também um integrante do grupo, com um olhar de dentro, podendo assim observar sua própria prática e outras questões de dentro do grupo.

Um dos aspectos que foi observado por mim em minha ministração das aulas foi a relação entre teoria e a prática. Nas primeiras aulas, ensinei os conteúdos de uma maneira direta e verbal. Colocava o arquivo e explicava os conteúdos. Depois, na metade do minicurso, passei atividades práticas para os alunos fazerem na aula, elaboração de vídeo e exercícios práticos.

Percebo que me preocupei tanto com a teoria quanto com a prática na introdução à improvisação musical. Em uma das aulas até falei que ambas são igualmente importantes e que devem estar relacionadas na improvisação musical.

Outro aspecto observado foi minha preocupação em habilitar, na audição, os alunos à percepção de acordes e escalas. Durante as aulas, ao ensinar os conteúdos, eu sempre dava exemplos na prática para que eles escutassem um determinado acorde ou uma determinada escala: ensinava e tocava no violão o que ensinava, fosse uma escala ou um acorde. Expunha-lhes que desejava que aprendessem tanto a identificar visualmente o conteúdo quanto auditivamente, que eles pudessem escutar um acorde e improvisar sobre o acorde escutado, trabalhando assim a percepção na prática da improvisação.

A percepção musical “é uma atividade de base, que, além de ser em si mesma uma dimensão de experiência musical, abrange a função de complemento das demais experiências (execução e criação)” (STIFFT, 2009, p. 35). Diante disso, é possível perceber que eu, ao trabalhar a percepção, estava preparando os alunos para a criação e execução na prática da improvisação para que os alunos pudessem escutar um acorde e improvisar sobre o acorde percebido, aprimorando a percepção na identificação dos acordes para a prática de improvisação musical.

Outro aspecto observado nas aulas foi a forma como eu avaliei os alunos, isto é, por meio da observação. Essa avaliação acontecia durante as aulas.

Sobre a avaliação por observação:

A observação visa investigar, informalmente, as características individuais e grupais dos alunos, tendo em vista identificarem fatores que influenciam a aprendizagem e os estudos das matérias e, na medida do possível, modificá-los. Entre esses fatores podemos citar: as condições prévias dos alunos para enfrentar a matéria, o tipo de relacionamento entre professor e alunos, e entre os alunos, as características socioculturais dos alunos, a linguagem do professor e dos alunos [...], a percepção positiva e negativa em relação à escola e aos estudos etc. (LIBÂNEO, 2013, p. 237).

Ao encerrar o minicurso, fiz uma avaliação final, pedindo aos alunos para elaborarem um vídeo improvisando sobre um *play back* à escolha deles.

Pude notar, finalmente, que fui coerente na ministração do minicurso no que se refere ao público alvo, adaptando-me na maneira de ensinar. A faixa etária da turma era entre 22 e 35 anos, uma turma adulta, na qual muitos trabalhavam durante o dia e não conseguiam, muitas vezes, chegar no horário, muitos tinham tempo somente nos finais de semana.

Atentei a esses aspectos, não ministrei aulas extensas para a aula não cansar, sempre interagia com os alunos, explicava os conteúdos de uma forma que não ficasse complexo.

4. Resultados do minicurso

O minicurso ministrado teve resultados positivos e algumas dificuldades. O ensino remoto é um desafio principalmente para quem ainda está na Licenciatura, requer recursos técnicos, um preparo prévio e adaptação a essa forma de ensino. A distância física entre o professor e o aluno pode ser um fator dificultoso para a qualidade e produtividade do minicurso.

No minicurso que ministrei, os alunos sentiram um pouco de dificuldade quanto ao horário da disciplina. Alguns deles trabalhavam durante o dia mesmo no período de pandemia e não conseguiam chegar no horário marcado para o início da aula, o que gerava dúvidas quanto aos conteúdos e muitos não conseguiam acompanhar toda a aula.

Eles também sentiram dificuldade no acesso à internet, dois alunos moravam em cidades interioranas do estado onde a rede de internet é fraca. Como estávamos no período de chuva em Belém, eu também tive dificuldade no acesso à internet, e deixei de ministrar uma aula por conta de sinal fraco da internet.

Outra dificuldade foi em relação aos recursos dos alunos nas atividades. Eu sempre pedia para eles colocarem o áudio da atividade em um aparelho e ler a cifra em outro aparelho, mas alguns dos alunos só tinham um aparelho para assistir as aulas. Então não havia como reproduzir o áudio pedido por mim, e por isso tive que aplicar um plano B para as aulas.

Outra dificuldade observada foi quanto ao uso da plataforma e dos recursos técnicos de edição. Em alguns momentos, o equipamento “travou” nas utilizações dos aplicativos e manuseio da plataforma na hora de colocar as atividades no mural da turma, na edição dos vídeos para as atividades feitas pelos alunos, nas abas dos recursos da plataforma na hora das aulas.

Essas dificuldades técnicas na lida com a plataforma e com os recursos deveriam ter sido vistas antes de iniciar o minicurso. Eu deveria ter obtido um preparo técnico sobre a plataforma e os recursos de edição antes de ministrar o minicurso. Esse preparo deveria vir da UEPA. Assim eu poderia ministrar as aulas sem esse impasse, que muitas vezes tomava muito tempo nas aulas.

Um aspecto positivo no minicurso foi a produtividade dos alunos de maneira geral. Apesar das dificuldades, os alunos conseguiam fazer as atividades práticas e compreender os conteúdos teóricos durante as aulas. Eu sempre deixava na plataforma os materiais e as

atividades propostas para os alunos fazerem, Toda semana, eu passava uma atividade seja síncrona ou assíncrona, e os alunos faziam-na e a entregavam no prazo certo.

Outro aspecto positivo na oficina foi a relação com os alunos, pois ao mesmo tempo em que eu ensinava eu aprendia com os alunos. Exemplo disso foi um momento no qual eu dialoguei com os alunos sobre o que pensar na hora de improvisar. Os alunos disseram o que eles pensavam quando alguém dizia-lhe para improvisarem. Pude perceber que os alunos tinham sua maneira de improvisar e pude reter essa forma dos alunos para mim. De certa forma, tomei para mim esse conhecimento, aprendi com os alunos várias formas e ideias para a prática da improvisação.

Diante disso, posso dizer que no minicurso eu ensinei e aprendi, meu ensino se tornou uma aprendizagem.

5. Conclusão

No período da pandemia, consegui ter um resultado bom da elaboração do plano de ensino e dos planos de aula, e em suas apresentações e execuções.

Eu e meus colegas da Licenciatura nos preocupamos em elaborar os planos de acordo com nosso domínio na área musical, seja em um instrumento ou na parte teórica, buscando estruturar minicursos voltados para a prática, sob as orientações das professoras de estágio.

Após a finalização da disciplina Estágio Supervisionado, tive dificuldades na elaboração do relatório por conta do curto período até a sua entrega, o que foi superado.

Pude perceber que a pandemia trouxe um novo pensamento estético e prático para a educação musical, exigindo adaptação aos moldes da situação em que vive atualmente.

No cenário da educação básica algumas instituições privadas tiveram que pensar em medidas sanitárias e na adaptação nas salas de aulas virtuais para poder iniciar as aulas remotas. Na educação superior algumas instituições privadas voltaram e outras não. A educação pública como um todo não voltou ao ensino presencial.

Diante dessa experiência de Estágio Supervisionado por meio de ensino remoto, pude concluir que devemos estar preparados musicalmente, tecnicamente e estruturalmente para qualquer situação em que o cenário mundial esteja.

Então, é necessário um preparo para que a educação não venha parar na sua forma presencial independentemente do cenário em que se esteja vivendo.

Referências:

ALVES, Luciano. *Escalas para improvisação*. 2. ed. São Paulo - SP: Irmãos Vitale, 1996.

SOUZA JÚNIOR, Osmar Moreira de. *Base Nacional Comum Curricular: Arte no ensino fundamental - Anos iniciais: unidades temáticas, objetivos e habilidades*. Brasília: Ministério da Educação, 2017.

LIBÂNEO, José Carlos. *Didática*. 2. ed. São Paulo: Cortez, 2013.

MED, Bohumil. *Teoria da música*. 4. ed. rev. e ampl. Brasília – DF: Musimed, 1996.

PENNA, Maura. *Construindo o primeiro projeto de pesquisa em educação e música*. Porto Alegre: Sulina, 2015.

STIFFT, Kelly. *Apreciação musical: conceito e prática na educação infantil*. In: BEYER, Ester; KEBACH, Patrícia (Org.). *Apreciação Musical: contexto e prática na educação infantil*. Porto Alegre, Mediação 2009. 27-35.



A formatação da brincadeira: as diferentes formas de brincar boi e a classificação em sotaques

Maria da Conceição Salazar Cano
Pesquisadora autônoma
ceicamc@gmail.com

Resumo: O bumba meu boi é uma prática cultural que envolve dança, musicalidade, performances, diversão e religiosidade. Diante da variedade de estilos de “brincar boi”⁴ no Maranhão, instituiu-se a classificação dos grupos em “sotaques”, os quais são estabelecidos conforme critérios geográficos, estéticos, rítmicos e étnicos predominantes. A partir da pesquisa de campo, empreendida sobretudo em São Luís, da observação participante e da etnografia foi possível compreender essa diversidade. Neste sentido, sob uma perspectiva antropológica, proponho neste estudo apresentar os distintos sotaques, questionar esta categoria de classificação que, de certo modo, formata a brincadeira do boi, assim como, demonstrar como em São Luís convergiram diferentes formas de brincar espalhadas pelo território maranhense através das migrações internas e das trocas verticais e horizontais (ASSUNÇÃO, 2005).

Palavras-chave: Bumba meu boi. Sotaque. Trocas verticais e horizontais.

Title of the Paper in English: The formatting of the play: different ways of playing the bumba meu boi and the classification in accents

Abstract: The “Bumba meu boi” is a cultural practice that involves dance, musicality, performances, fun and religiosity. Given the variety of styles of “playing the Bumba meu boi” in Maranhão state, the classification of groups into “accents” was instituted, which are established according to prevailing geographic, aesthetic, rhythmic and ethnic criteria. From the field research, carried out mainly in São Luís, from participant observation and from ethnography, it was possible to understand this diversity. In this sense, from an anthropological perspective, I propose in this study to present the different accents, to question this category of classification that, in a way, shapes the performance, as well as to demonstrate how in São Luís converged different forms of the play, disseminated in the Maranhão territory through internal migrations and vertical and horizontal exchanges (ASSUNÇÃO, 2005).

Keywords: Bumba meu boi. Accent. Vertical and horizontal exchanges.

1. Introdução

O bumba meu boi surgiu no nordeste brasileiro, nas fazendas de gado e nos engenhos de cana de açúcar, e era praticado por negros, mestiços e pessoas escravizadas (CASCUDO, 1962). Do nordeste, esta brincadeira ter-se-ia difundido às demais regiões através das migrações internas, adaptando-se a diferentes contextos e incorporando elementos de distintas cosmologias. Desse modo, em cada localidade, o bumba meu boi manifesta-se de uma maneira, apresentando variações nos aspectos performáticos, estéticos e musicais, nos instrumentos empregados, no período festivo, na confecção do boi e na nomenclatura⁵.

⁴ “Brincar boi” é uma expressão comumente usada no Maranhão pelos adeptos do bumba meu boi.

⁵ No norte do Brasil é conhecido como boi bumbá; no nordeste, boi calemba, boi de reis e boi surubim; no sudeste, folguedo do boi, boi pintadinho, boi de jaca e dança do boi; e no sul, boi de mamão (CASCUDO, 1967). No Maranhão é chamado bumba meu boi, brincadeira do boi, bumba boi ou simplesmente boi ou brincadeira.

Até meados do século XX, o bumba boi enfrentou períodos de repressão, preconceito, controle policial e acusações de atentar contra a moral e perturbar a ordem pública, o que impulsionou a sua proibição nos centros das cidades e condicionou a brincadeira à autorização da polícia. Entretanto, em 1930 inicia-se o processo de valorização do bumba meu boi como símbolo identitário, com os estudos de folclore, que culminou em seu reconhecimento como patrimônio cultural imaterial do Brasil em 2011 e da Humanidade em 2019.

No Maranhão o bumba boi é celebrado no mês de junho como forma de devoção e homenagem aos santos juninos, principalmente São João, e como forma de diversão de seus adeptos, também chamados de brincantes. Através do seu caráter lúdico e religioso instala-se, durante o período festivo, uma “segunda vida” vivenciada temporariamente no bumba meu boi, pela qual observa-se uma “fuga provisória” às relações hierárquicas e à ordem vigente, segundo a perspectiva de carnaval de Mikhail Bakhtin (2010, p.8). Através de sua prática e continuidade, a brincadeira afirma crenças, cosmologias, modos de reprodução social e pertencimento que configuram uma identidade coletiva.

Diante da vasta bibliografia sobre o bumba boi maranhense, destacam-se os estudos de Luciana Carvalho (2011) sobre a diversidade de temáticas narrativas na zona rural e a construção identitária em contextos narrativos e performáticos, e de Maria da Conceição Cano (2019) sobre a patrimonialização e as relações de poder observadas entre brincantes, intelectuais e Estado. As demais pesquisas centralizam-se na relação entre a estrutura socioeconômica no meio rural e a festa do boi (PRADO, 2007), na relação tradição/modernidade (CARVALHO, 1995; MARQUES, 1996), na construção identitária (ALBERNAZ, 2004), na presença do bumba boi nos terreiros de matriz africana (FERRETTI, S. 2013), no universo religioso e o princípio da dádiva (CANO, 2018), e num conjunto de estudos etnográficos fomentados pela Comissão Maranhense de Folclore.

Nesse sentido, sob uma perspectiva antropológica e etnográfica, proponho neste estudo apresentar os diferentes sotaques, discutir sobre a imposição desta categoria e questionar até que ponto esta classificação padroniza o bumba meu boi e limita o processo criativo e a espontaneidade dos brincantes. Do mesmo modo, procuro demonstrar como em São Luís convergiram diferentes formas de brincar boi espalhadas pelo território maranhense através das migrações internas.



2. A padronização dos diferentes estilos em sotaques

Cada região maranhense apresenta um estilo próprio de fazer a brincadeira do boi com características rítmicas, estéticas e performáticas específicas. A partir de 1960/1970 intensificaram-se os fluxos migratórios da zona rural para São Luís, e junto a essas pessoas foram transportados saberes, costumes e diferentes formas de brincar boi. Assim, brincantes e estilos de bumba boi convergiram na capital, dando visibilidade à diversa composição regional materializada na formatação em sotaques, i.e, categoria classificatória estabelecida por estudiosos folcloristas com base em critérios geográficos, rítmicos, estéticos e raciais. Desse modo, os sotaques do bumba meu boi são: zabumba, costa de mão, matraca, baixada e orquestra⁶. Américo Azevedo Neto (1983) incorpora os atributos étnicos predominantes à esta classificação para sugerir uma divisão em grupos de matriz negra, indígena e branca. Esta categorização foi amplamente difundida pelas instituições de cultura do Estado e aceite pelos brincantes para identificar uma maior influência e características dos grupos.

Assim, o sotaque de zabumba, apontado como o mais representativo da tradição, é originário de Guimarães – região quilombola, situada ao norte do litoral maranhense –, está relacionado ao negro e utiliza como instrumentos a zabumba revestida em couro animal, os maracás de metal, os pandeirinhos e o tambor de “fogo” (ambos revestidos em couro animal), revelando um ritmo forte e acelerado.

O sotaque costa de mão também associado ao negro, é originário de Cururupu –litoral ocidental maranhense –, caracteriza-se pela maneira como se tocam os pandeiros com as costas das mãos ao invés da palma. Manifesta semelhança rítmica com o sotaque de zabumba, “porém, o toque tem sonoridade menos pesada que a batucada do sotaque de zabumba e andamento mais cadenciado” (IPHAN, 2011, p.68). Gustavo Pacheco (2000) aponta a existência deste sotaque em 1880 e destaca que a técnica de bater o pandeiro com a costa das mãos é observada em Portugal e em países árabes.

Já o sotaque de matraca ou da Ilha está relacionado ao índio, é procedente de São Luís, caracteriza-se pelo uso das matracas⁷, pandeirões e pela presença do “caboclo de pena”, cuja indumentária é constituída por penas de ema e chega a pesar trinta quilos. O ritmo é um pouco

⁶ Para uma maior caracterização dos aspetos melódicos, rítmicos e coreográficos dos diferentes sotaques, consultar IPHAN (2011). Os diferentes sotaques podem ser escutados no programa “A Peroba”, da Rádio Universitária da Universidade Estadual de Londrina <https://www.mixcloud.com/TECHIS/a-peroba-21-o-ano-do-boi-bumbá/>

⁷ Matraca é um instrumento de percussão usado para marcar o ritmo, composto por duas plaquetas de madeira retangulares que batidas uma contra a outra provoca um som agudo.

mais lento que os anteriores. Este sotaque atrai grandes contingentes das camadas populares que acompanham os grupos de sua preferência ao longo das apresentações nos arraiais, para tocar suas matracas, dançar na roda do boi e vivenciar o bumba boi, deslocando-se em carros particulares ou nos ônibus fretados pelos grupos.

O sotaque da baixada ou de Pindaré, também associado ao índio por causa das indumentárias ricas em plumagens, é oriundo da Baixada maranhense, localizada ao norte do estado, e destaca-se pela presença do Cazumba⁸. Demonstra uma estrutura rítmica semelhante à do sotaque de matraca, “porém, o toque tem sonoridade mais leve e andamento mais lento” (IPHAN, 2011, p.42).

Por fim, o sotaque de orquestra, apontado como o mais recente, está associado ao branco e é oriundo da região do rio Munim. Além dos instrumentos utilizados nos demais sotaques, tais como, zabumba, maracá e pandeiros, introduz-se uma orquestra que acrescenta banjo, trompete, trombone e saxofone. Os grupos deste sotaque são mais apreciados pelas elites locais devido à uma musicalidade que aproxima-se do gosto *mainstream* por apresentar temática romântica e ritmo melodioso. Em virtude de atrair um público numeroso, predominar nas programações dos arraiais e receber apoio financeiro do Estado, o número de grupos do sotaque de orquestra é bastante expressivo e ultrapassa largamente o dos demais estilos. Esse crescimento acelerou o processo de mudanças observadas sobretudo nas vestimentas e na musicalidade.

Segundo Izaurina Nunes – técnica do IPHAN – o sotaque de orquestra caracteriza-se como “um boi mais lírico, mais voltado pra a questão do amor, da beleza da mulher; [enquanto] zabumba, baixada e costa de mão, são mais rurais, as temáticas e o linguajar das toadas⁹ também são mais rurais” (Entrevista concedida em 22 de abril de 2013). Regina Avelar Santos – dona do boi da Liberdade – ratifica tal aspecto e argumenta que, o sotaque de zabumba, “pela musicalidade, é o menos aceito, é o que menos atrai pessoas” nos arraiais, sublinhando certo preconceito do público local pelo fato dos grupos deste sotaque serem formados majoritariamente por pessoas oriundas da zona rural, “negros, pobres, analfabetos” (Entrevista concedida em 1º de setembro de 2013). Portanto, o sotaque de zabumba e costa de mão

⁸ Este personagem utiliza máscaras antropozoomórficas ou em formato de grandes torres, veste-se com uma túnica trapeziforme e usa um cesto de fibra vegetal no quadril para acentuar as ancas.

⁹ As toadas são as músicas compostas e cantadas no bumba boi, com temáticas variadas, manifestam uma cosmovisão, prestam homenagem aos santos e entidades afrorreligiosas, refletem sobre acontecimentos históricos, políticos e sociais, dentre outros temas.

encontram-se em número reduzido nos cadastrados das secretarias de cultura e são observados com menos frequência na programação oficial dos arraiais governamentais.

Embora a classificação em sotaques não satisfaça a diversidade do bumba boi, “seu alcance é bastante amplo, assim como é efetivo seu reconhecimento entre os mais diversos segmentos envolvidos na brincadeira” (CARVALHO, 2011, p.188). Como inúmeros grupos “não se encaixam” nesta classificação, “diversos grupos, principalmente no interior do estado, incluem-se ou são incluídos de forma mais ou menos arbitrária em algum dos sotaques preexistentes, com evidente prejuízo de sua especificidade cultural” (CARVALHO; PACHECO, 2004, p.28).

Em entrevista, Jandir Gonçalves – estudioso da cultura popular e funcionário da Secretaria de Cultura do Governo do Maranhão – questiona essa distinção em sotaques e aponta inúmeros grupos que fogem à classificação por misturarem toques, batidas e instrumentos e introduzirem instrumentos, personagens e demais caracteres que não se enquadram em nenhum dos modelos pré-estabelecidos. Na zona rural, tal como constatei no município de Pindaré Mirim, os brincantes desconhecem a palavra sotaque. Dessarte, Jandir Gonçalves conclui:

[...] tudo é uma invenção né, nós estamos aqui justamente pra ti chegar a essa conclusão, de tudo o que [você] já leu e já viu nesse [festejo de] São João, não é isso. É isso, mas é muito mais, só que *a gente tem uma bitola aqui [em São Luís] em função do que já foi escrito*, do que leram e que veio documentado. (Entrevista concedida em 22 de julho de 2013).

É importante sublinhar a existência de fronteiras relativamente rígidas construídas a partir da classificação em sotaques evidenciando processos de circulação e diferenciação cultural. Neste sentido, cada sotaque procura manter suas características fundamentais baseadas numa suposta predominância étnica, destacada sobretudo no ritmo e na melodia das toadas e no formato das indumentárias. Portanto, tal classificação revela as trocas verticais¹⁰ em torno do bumba boi envolvendo pesquisadores, brincantes e políticas culturais. Todavia, a partir da classificação em sotaque, legitimada pelo Estado como forma de “organizar” o bumba boi e incorporada no senso comum, observa-se uma limitação das brincadeiras realizadas em São Luís, que se prendem à categoria, revelando assim, as relações de poder existentes.

¹⁰ Conforme Mathias Assunção (2005) as trocas em torno da cultura popular podem ser horizontais, i.e, entre o mesmo segmento social; ou verticais, entre segmentos diferentes. Estas últimas, observadas entre a cultura dominante e populações subalternizadas, eram marcadas por conflitos e negociações e, por vezes, impulsionavam mudanças na política e formas de apropriações culturais (ASSUNÇÃO, 2005, p.163).



Por sua vez, as trocas horizontais observadas entre brincantes e grupos de diferentes regiões são marcadas pela capacidade de circulação e adaptação do bumba boi, e promoveram de maneira significativa a configuração do atual formato predominante da brincadeira em São Luís. Através de “inter-relações criativas” (CANCLINI, 1998, p.243), os brincantes e grupos elaboram sua própria produção na sociedade onde vivem. A passagem do meio rural para o urbano provocou uma mudança de sentido nesta prática cultural intensificando o processo de hibridação. Como argumenta Gilberto Velho (2001, p.20), nos centros urbanos os indivíduos “estão potencialmente expostos a experiências muito diferenciadas, na medida em que se deslocam e têm contato com universos sociológicos, estilos de vida e modos de percepção da realidade distintos e mesmo contrastantes”, promovendo um “trânsito entre subculturas”.

Em virtude das migrações pregressas e das permanentes ligações estabelecidas entre as zonas rurais e a capital, deve-se sublinhar o constante fluxo de grupos e brincantes em ambas as direções durante o período junino, evidenciando a constante interação entre o interior e a capital do estado a partir de distintos movimentos. O primeiro deslocamento caracteriza-se por brincantes que vivem no interior, integram grupos localizados na capital a convite do dono do boi e deslocam-se para São Luís para participar das apresentações e das festividades internas do grupo, tais como, batizado e morte do boi. O segundo movimento refere-se aos grupos que situam-se na zona rural, e por motivo de contratos com os órgãos de cultura, dirigem-se à capital para se apresentarem nos arraiais.

O terceiro movimento caracteriza-se pelo deslocamento de grupos da capital para as zonas rurais para brincar tanto nos arraiais das prefeituras municipais através de contratos quanto em festas particulares. E, finalmente, observa-se o trânsito de grupos localizados no interior do estado que deslocam-se na zona rural, entre diferentes vilarejos e/ou cidades menores, realizando apresentações. Percebe-se, portanto, um “trânsito entre subculturas” (VELHO, 2001, p.20) praticado por brincantes, grupos e moradores tanto das zonas rurais quanto urbanas durante o período junino.

3. Considerações finais

Através de uma análise antropológica do bumba meu boi percebe-se a constante interação entre a cultura popular, a cultura erudita e a cultura de massa (CANCLINI, 1998), não havendo, portanto, fronteiras rígidas definidas. A circulação, os deslocamentos, a adaptação cultural e os processos criativos no bumba meu boi são gerados por interações socioculturais que constroem sentidos e ressignificam a brincadeira, revelando o seu caráter multifacetado que vai muito além da padronização em sotaque. Como mostra Canclini (1998), a própria expansão

urbana e os movimentos migratórios multidirecionais promoveram trocas impulsionando transformações significativas. Portanto, deve-se ter em consideração que a agencialidade de cada grupo é regida conforme seus próprios critérios e necessidades, a partir de negociações e trocas verticais e horizontais (ASSUNÇÃO, 2005) que resultam em processos de hibridação cultural (CANCLINI, 1998). Desse modo, revelam-se as diversas formas de brincar boi criadas coletivamente por sujeitos que constituem, atualizam e perpetuam o bumba boi no Maranhão.

Referências:

A PEROBA. Rádio Universitária da Universidade Estadual de Londrina. Disponível em <https://www.mixcloud.com/TECHIS/a-peroba-21-o-ano-do-boi-bumbá/>. *Ano de bumba meu boi*. Apresentação de Maria Renata Duran. Texto e seleção musical de Maria da Conceição Salazar Cano. Veiculado em 06 jan. 2021. Dur: 56m06s.

CANO, Maria da Conceição S. O bumba meu boi como zona de contato: trajetórias e ressignificação do patrimônio cultural. 301f.(Tese de Doutorado em Patrimônios de Influência Portuguesa). Coimbra: Universidade de Coimbra.2019.

_____. Entre santos e encantados: o universo religioso e o princípio da dádiva no bumba meu boi do Maranhão. *Repocs*, v.15, n.30, 67-90,2018.

ALBERNAZ, Lady. O “urrou” do boi em Atenas: instituições, experiências culturais e identidade no Maranhão. 346f.(Tese de Doutorado em Ciências Sociais). Campinas: UNICAMP,2004.

ASSUNÇÃO, Mathias. Brazilian popular culture in historical perspective: brazilian popular culture or the curse and blessings of cultural hybridism. *Bulletin of Latin American Research*, 24(2),157-166,2005.

AZEVEDO NETO, Américo. *Bumba meu boi no Maranhão*. São Luís: Alcântara,1983.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec,2010[1965].

CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: EDUSP,1998.

CASCUDO, Luís Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. Rio de Janeiro: INL,1962[1954].

CARVALHO, Luciana. *A graça de contar: um pai Francisco no bumba meu boi do Maranhão*. Rio de Janeiro: Aeroplano,2011.

CARVALHO, Luciana; PACHECO, Gustavo. Reflexões sobre a experiência de aplicação dos instrumentos do Inventário Nacional de Referências Culturais. In: LONDRES, Cecília et al. (Org.). *Celebrações e saberes da cultura popular: pesquisa, inventário, crítica, perspectivas*. Rio de Janeiro: Funart/IPHAN/CNFCP,25-34,2004.

CARVALHO, Maria. *Matracas que desafiam o tempo: é o bumba meu boi do Maranhão, um estudo de tradição/modernidade na cultura popular*. São Luís: s.n,1995.

FERRETTI, Sérgio. Encantaria maranhense de Dom Sebastião. *Revista Lusófona de Estudos Culturais*, 1(1),262-285,2013.

IPHAN. *Bumba meu boi: som e movimento*. São Luís: IPHAN/MA,2011.

LIMA, Zelinda. O bumba meu boi como o conheci (2ª parte). *Boletim da Comissão Maranhense de Folclore*,29,4-5,2004.

MARQUES, Francisca. *Mídia e experiência estética na cultura popular: o bumba meu boi no Maranhão*. 253f.(Dissertação de Mestrado em Comunicação e Cultura). Brasília: UnB,1996.

PACHECO, Gustavo. O bumba meu boi de Cururupu. *Boletim da Comissão Maranhense de Folclore*,17,s/p,2000.

PRADO, Regina. *Todo ano tem: as festas na estrutura social camponesa*. São Luís: EDUFMA,2007.

VELHO, Gilberto. Biografia, trajetória e mediação. In: VELHO, Gilberto; KUSCHNIR, Karina (Orgs.). *Mediação, cultura e política*. Rio de Janeiro: Aeroplano,15-28,2001.

Educação musical e inclusão social: um relato de experiência sobre o ensino de música no ensino regular em Vigia- Pará

Diogo Marinho Linhares
Universidade do Estado do Pará
linharesdiogo@hotmail.com

Ana Maria de Castro Souza
Universidade do Estado do Pará

Resumo: Este relato de experiência trata do processo de ensino de música por meio da flauta doce, numa escola municipal da Vigia, atendendo a uma turma de 30 alunos do 2º nível escolar incluindo também crianças da comunidade, durante dois semestres de 2019. No grupo de alunos, constava uma criança com Transtorno do Espectro Autista (TEA) que esteve incluída nas atividades. O objetivo principal desse processo de ensino e aprendizagem musical foi oportunizar aos alunos uma experiência de iniciação musical com a flauta doce antes de apresentar a linguagem musical tradicional. Como referenciais teóricos, o trabalho está fundamentado em Swanwick (2003), Souza (2004) e LOURO (2016), e tem como guia a Abordagem PONTES Oliveira (2015). A metodologia do trabalho é de caráter qualitativo, e os procedimentos incluem dados bibliográficos. Os resultados oriundos do processo de ensino e aprendizagem, culminaram com registros de apresentações e tiveram um alcance significativo na performance musical dos envolvidos.

Palavras - chave: Iniciação musical com flauta doce; Música na escola; Música e inclusão social.

Abstract: This experience report deals with the process of teaching music through the recorder, in a municipal school in Vigia, serving a class of 30 students from the 2nd school level including also children from the community, during two semesters of 2019. In the group of students, there was a child with Autistic Spectrum Disorder (ASD) who was included in the activities. The main objective of this musical teaching and learning process was to provide students with a musical initiation experience with the recorder before introducing the traditional musical language. As theoretical references, the work is based on Swanwick (2003), Souza (2004) and LOURO (2016), and is guided by the PONTES Oliveira approach (2015). The work methodology is qualitative, and the procedures include bibliographic data. The results from the teaching and learning process culminated in records of presentations and had a significant impact on the musical performance of those involved.

Keywords: Musical initiation with recorder; Music at school; Music and social inclusion.

1- Introdução

O projeto social em uma comunidade, busca a melhora da qualidade de vida dos indivíduos e decorrentes de ensinos implantados nos projetos sociais, pode alcançar níveis significativos na educação dos envolvidos. Levando-se em consideração que a grande maioria dos projetos sociais está associada ao ensino de artes, considera-se de relevância os ensinos musicais.

O educador musical tem um papel fundamental na construção humana social. Sua atuação permite a flexibilização do contexto local, observando apreço cultural pela importância do convívio social onde o indivíduo está inserido. O educador por sua vez, deve estar preparado para prováveis adversidades que podem ocorrer durante as atividades nos projetos sociais, levando-se em conta, a falta de estrutura e materiais didáticos para implementações do ensino. É fundamental que um educador busque meios de flexibilizar sua aula, fazendo articulações necessárias para o ensino. Kater (2004) sobre inclusão comenta que:

Esses jovens, justamente eles, são no entanto os que mais necessitam de inclusão cultural e intelectual, conduzida por presenças íntegras, no âmbito de um atendimento competente. Atendimento alimentado por iniciativas estimulantes de formação, que busquem auxiliá-los na preparação para a vida, tanto do ponto de vista pessoal quanto profissional. (Kater, 2004, p.49)

O relato de experiência que descreve o processo de ensino de música no projeto social, pretende contribuir com educadores musicais, demonstrando que uma ação-social é capaz de mudar a vida de muita gente, tanto para os alunos envolvidos como para a transformação do ser social e ainda possibilita que o público resgate sua cultura local.

O projeto social tem o papel fundamental para evitar a “exclusão” cultural da cidade, onde alunos e pais tenham esse contato direto com o ensino da música e nas apresentações musicais na comunidade, melhorando a valorização da cultura local. Ademais, o projeto social foi desenvolvido numa zona de vulnerabilidade social, que ocorrências negativas são vistas de modo tão normal para a vida de um cidadão que ainda está em fase de desenvolvimento e transformação, como relata Santos (sem data) citada por Kater (2004):

Entretanto, não podemos deixar de destacar que de fato, muitos desses projetos apresentam propostas consistentes, calcadas numa concepção sócio-transformadora, sendo capaz de compreender e valorizar as diferentes realidades socioculturais dentro desse múltiplo contexto educativo, funcionando na sua prática, significativamente bem. KATER (2004,p.3) apud SANTOS (s/data)

Meu interesse em aprender música surgiu muito cedo, devido as vivências musicais serem bem próximas do ambiente cultural da minha cidade, Vigia de Nazaré. Convivi com duas bandas das redondezas e por conta disso, foi natural gostar da música. A iniciação musical ocorreu em 2007, quando fui musicalizado na Escola de Música 31 de Agosto – considerada umas das bandas mais antigas do Estado do Pará e onde tive o privilégio de aprender instrumentos de banda.

Cinco anos depois, comecei a ensinar clarinete, ao lado do professor e Sargento Militar Delson Brito, que além de administrar a Sede da Escola, era o regente. Mais tarde, aprendi a tocar outros instrumentos, entre eles: saxofone-alto, foi quando comecei a fazer participações em grupos carnavalescos e festas.

Nas participações da Banda, participei também de diversos eventos religiosos, concertos, cerimônias e uns dos mais importantes a destacar cito: evento da TV Cultura no palco na praça principal de Vigia de Nazaré com show ao vivo, e no concerto no Teatro Gasômetro em Belém e Espaço Cultural São José Liberto.

Em 2016 prestei vestibular para música e fui aprovado na Universidade do Estado do Pará – Campus Vigia de Nazaré, no Curso de Licenciatura Plena em Música. Na vida acadêmica, fui chamado para ocupar o cargo de monitor no Projeto da Prefeitura – Jovem Educador em 2019, fazendo contribuição interdisciplinar – Arte e Letramento, Arte e Matemática nas Escolas Municipais de ensino Infantil e fundamental Madre Nazarena Silva e Divina Providência. Com essas experiências profissionais, pude ministrar várias oficinas musicais para alunos dessas escolas, até criar o Projeto Social “Música para vida”.

O Projeto atendeu cerca de 30 alunos, na faixa etária de 7 a 9 anos que não tinham nenhum tipo de conhecimentos musicais em uma Escola do Município de Vigia de Nazaré – Escola de ensino Infantil e Fundamental Divina Providencia, durante o projeto, haviam na escola alguns instrumentos musicais guardados, como: flautas doces, teclado e pandeiro. Com permissão da diretora da escola obtive autorização de utilizar os recursos musicais e fazer a execuções das aulas de música na escola.

Com esse movimento, finalmente a escola obteve a presença do ensino de música cumprindo assim a Lei 11.769 / 2008 que determina a sua obrigatoriedade.

As aulas ocorreram somente no turno da manhã, duas vezes por semana no período do 2ª semestre de 2019. Houveram apresentações em público da performance musical dos participantes, mostrando e divulgando o resultado das atividades desenvolvidas durante o projeto social.

A finalidade deste artigo, é relatar a experiência ocorrida no 2ª semestre de 2019, fazendo uma reflexão sobre o ensino de música no projeto social localizada em uma zona de vulnerabilidade social, possibilitando o ensino da música para crianças que são afastadas dos centros urbanos, onde a vivência cultural com a música é mais desenvolvida.

O objetivo principal desse processo de ensino e aprendizagem musical foi oportunizar aos alunos uma experiência de iniciação musical com a flauta doce antes de apresentar a linguagem musical tradicional.

A metodologia será de forma qualitativa. A pesquisa-ação articula conexão da teoria e a prática, por tanto, a pesquisa instiga por meio de dados bibliográficos para melhor desempenho no contexto científico. Defendido por BALDISSERA (2001) ‘‘A pesquisa-ação surge como nova proposta metodológica, dentro de um contexto caracterizado por várias preocupações teóricas e práticas que incidem na busca de novas formas de intervenção e investigação’’

De acordo com essa experiência surgiram os seguintes questionamentos: O Projeto ‘‘Música para a vida’’ possibilita mudanças significativas à formação dos participantes? O Projeto ‘‘ Música para a vida’’ na comunidade pode contribuir para a sociedade local?

2- Educação musical e sua integração na sociedade

Segundo Santos (2016), a Educação Musical contemporânea, tem se voltado ultimamente para abordagens com diversidades de ensino, buscando a qualidade educacional, gerando mais interesse dos alunos nas práticas musicais. Educadores musicais contemplam diferentes formas e estilos de aulas, contextos e espaços e metodologias a fim de capacitar a qualidade educativa, fazendo suprir os desafios encontrados na sociedade. Loureiro (2001) corrobora que:

Dessa forma, estão envolvidos nessas relações, elementos históricos, estéticos, psicológicos, sociais, étnicos, teóricos, filosóficos, que estão, necessariamente, implicados dentro do processo de aquisição do conhecimento, ou seja, quando da ocorrência do processo de aquisição, apropriação e transmissão de música. Conscientes da complexidade de seu objeto, faz-se necessário reconhecer a sua pluralidade, a diversidade de abordagens, abrindo possibilidades de interação, e não de conflitos, com os mais diversos fazeres musicais, construídos em diferentes contextos culturais. (LOUREIRO, 2001, p.165)

Para o ensino musical em seu contexto sociocultural, o professor deve analisar o público que irá atender e que prática educativa ou método musical utilizar. Embora tenha como base a cultura dos municípios, existem os costumes individuais dentro daquela comunidade, e isso leva o professor em escolher a metodologia adequada para o público-alvo. Segundo Santos:

Nessa mesma perspectiva, têm se acentuado as preocupações com as práticas educativo-musicais desenvolvidas nos contextos não-formais de ensino e aprendizagem, sobretudo no âmbito dos projetos sociais em música, tendo em vista sua crescente proliferação e propostas, voltadas para um ensino contextualizado com o universo sociocultural dos alunos e dos múltiplos espaços em que acontecem. (SANTOS, s/d, p.1)

De acordo com Sousa (2004), o entendimento da integração social, e seu significado da música, poderia compreender as diferentes formas de práticas musicais, e entender, por que determinados grupos se envolvem em certas práticas musicais, e outras, perdem o interesse, de que forma respondem à música em seu contexto objetivo. Sousa (2004) apud Green (1997, p. 33), afirma ser o mais vital na sociologia da música é o compromisso de fazer apreciação de ambos os lados. São eles: a organização social da prática musical e a construção social do significado musical, pensando ao contrário, estaria roubando de alguns dos mais importantes aspectos do âmago do estudo.

Mattos e Nuernberg (2011) afirmam que a escola e docentes devem por sua vez, refletir sobre o ambiente e contextualizar um ensino concreto, contribuindo à consideração de valores, respeitos, ético e social, e assim promovendo uma eficiente interação entre escola e sociedade.

Se a interação social entre as crianças é indispensável para promover o desenvolvimento, cabe à escola viabilizar as possibilidades de experiências socializadoras, permitindo às crianças desenvolverem processos psicológicos superiores. (MATTOS E NUERNBERG, 2011, p.130)

Outros autores concordam que “o papel da educação e do currículo na formação de futuras gerações nos valores de apreciação à diversidade cultural e desafio a preconceitos a ela relacionados” (PENNA, p.8 2005, apud CANEN, 2002, p. 175).

As Diretrizes Curriculares Nacionais da Educação Básica¹¹ orienta os educadores no conhecimento e na singularidade em considerar o sujeito. Prevê que na educação básica, o estudante em seus diferentes ciclos de desenvolvimento, são acionados social e culturalmente. O cidadão faz sua aprendizagem e faz sua interação sobre o objeto; compartípeles do processo de produção cultural, ciência, arte, compartilhando saberes, cognitivo, sócio afetivo, emocional, com seu ponto de vista, tanto ético, quanto político e estético, na sua relação com a convivência familiar e social.

A Base Nacional Comum Curricular - BNCC (2018) em sua relação com a interação social, discute com os pares, adultos e educadores, que a criança constrói o seu modo de agir, sentir, pensar, e vai descobrindo que há novas possibilidades de outros modos de vida, trazendo a interação social. Explora novos pontos de vistas e críticas assim como a contribuição de reflexões sobre sujeitos e da vida, vivendo em sua nova experiência social (família, instituição escolar e coletividade).

¹¹Disponível em: < http://portal.mec.gov.br/index.php?option=com_docman&view=download&alias=13448-diretrizes-curriculares-nacionais-2013-pdf&Itemid=30192 > acessado em: 17/12/2020 – 16:42 horas.

O indivíduo constrói capacidades de observar questões, impulsionar as percepções sobre si e sobre os outros[...] construindo a sua autonomia e seu senso autocuidado, reciprocidade, e sua independência com o meio. A BNCC ainda prevê que a educação e interação social deve sempre está de acordo com a singularidade do sujeito, precisando criar oportunidades das crianças de interagirem com um outro grupo social e cultural, se deparando com outro modo de vida, diferentes atitudes, técnicas e rituais, com seu cuidado pessoal e do grupo, costumes e narrativas, com tudo, trazendo efetivamente o modo de perceber a si mesma e com outros, respeito, valor, conceituar reconhecimento as diferenças que as constituem como seres humanos.

Como prevê a competência que exige BNCC, analisar informações, argumentos e opiniões manifestados em interações sociais e nos meios de comunicação, posicionando-se ética e criticamente em relação a conteúdos discriminatórios que ferem direitos humanos e ambientais. (BNCC, 2018, p-87)

3- Cultura Musical Vigienze

Vigia de Nazaré é um município brasileiro do nordeste do Estado do Pará. A cidade pertence à zona fisiográfica do Salgado. Conferida a 6 de janeiro de 1616, seis dias antes da fundação de Belém do Pará em 12 de janeiro de 1616, capital do Estado Federativo do Pará. Em comitiva de Francisco Caldeira em sua expedição e expansão da conquista do Grão-Pará.

Partindo de São Luís a 25 de dezembro de 1615, correndo sempre a costa rumo ao noroeste, com mais ou menos declinação até vencer os baixos de Ipioca, andando só durante o dia e com todas as precauções como muito recomendado fora, chegou Francisco Caldeira, após alguns dias de viagem, defronte da Barreta que forma a entrada da atual cidade da Vigia. (AMARAL. 2004. p.69)

Em 1854, o município paraense recebe jurisdição de cidade, Decreto de Lei Estadual nº 2460, de 29-12-1961¹², de acordo com o IBGE¹³ (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística), a população do último censo foi de cerca de 47.889, fazendo a relevância de estimativa de 54.172 [2020].

Segundo PALHETA (2017), historicamente, a música em Vigia tem como marco em formas de missões religiosas na época da colonização da região Amazônica. Naquela época habitavam na localidade uma tribo indígena chamada de Tupinambá. Palheta enfatiza que não

¹²Disponível em 25/11/2020 horário de 18:43 no site da Prefeitura de Vigia de Nazaré - <https://vigia.pa.gov.br/o-municipio/historia/>

¹³ Disponível em < <https://cidades.ibge.gov.br/brasil/pa/vigia/panorama> > acesso em. 25.11.2020.

há documentos que comprovam as culturais musicais que os índios cultivaram, mas sabe-se que os povos indígenas brasileiros já tinham música cultural própria.

Segundo o mesmo discurso de Palheta, Vicente Salles (1980) comenta que “o índio brasileiro tem, sem dúvida, existente ancestralidade. Na Amazônia, encontramos tribos que, por sua técnica, observável nos legados arqueológicos, nos permitem encaminhar ideias mais seguras à proto-história”. Palheta (2017) suscita que “na região que habitavam os índios na localidade, atualmente, Vigia de Nazaré, eram chamados de Índios Tupinambás, onde os indígenas conviviam em aldeia Uruitá”.

Segundo Holler (2010) citado por Palheta (2017) “a atração dos índios pela música é mencionada nos textos dos jesuítas até o século XVIII”. Refere-se Vicente Salles (1980) que a musicalização dos índios estava sobre a condução nos ensinamentos dos jesuítas e destaca que “notou o padre João Daniel a facilidade com que os índios do Pará aprendiam todos os ofícios e como sabiam imitar perfeitamente o mais acabado produto de qualquer arte liberal ou mecânica.” [...]

Embora escassa a documentação, sabe-se todavia que os primeiros colonos, militares e religiosos, introduziram a dança e a música européia, bem como instituíram aulas de cantar e tanger instrumentos musicais. Aos missionários devemos a maior cota desse esforço, pois dava bons resultados a prática evangelizadora com alguma base musical. Assim, logo nos primeiros anos da colonização, a Amazônia recebeu o forte influxo do canto gregoriano, vulgarmente chamado cantochão, diluído, à saciedade, na memória musical do povo de tal forma que se tornou presente, até nossos dias, em farta cópia de textos da música popular e folclórica, sendo essencialmente modal, apresenta os diferentes modos do cantochão. (SALLES, 1980, p.35)

A colonização Vigienense oriunda do ensinamento dos jesuítas de catequização dos índios foi atribuída ao logo de anos, e com tudo a cultura musical local foi sendo desenvolvida gradativamente, citado pelo site Culturavigilenga.com:

A cultura musical vigienense é um legado marcante das ordens religiosas no século XVII e XVIII. Com a celebração da Adesão do Pará à Independência, foram feitas várias solenidades na Vigia, com músicas nas ruas da cidade; essa manifestação denominava-se Te Deum (festas populares), mas nesse período não há registro de existência de bandas de música. (disponível: < <https://www.culturavigilenga.com/copia-bandas-de-vigia> > acessado em: 09.02.2021)

Segundo Palheta (2017). citando Salles (1985), a música instrumental foi datada no ano de 1823. Achava-se aquartelada em Vigia, a Banda da 4ª companhia de milícia se comemorava a Adesão da Vigia à independência do Brasil, na data em 31 de agosto Salles

(1985). No entanto, este mesmo autor não fornece informação sobre a presença de banda de música nesta época, entretanto, em um festejo de 1836, uma banda de música apresentou-se havendo um mestre, 10 músicos com acompanhamento de uma tropa sediada na então Vila de Vigia.

Não há notícia da existência de banda de música. Esta só aparece no mapa em 14 de março de 1836, assinado pelo major Francisco Sérgio de Oliveira, comandante militar da Vigia e Distritos na época da Cabanagem, mapa esse que enumera a força ali localizada: 766 homens. Havia, no batalhão de infantaria uma banda de música constituída de 10 músicos e um mestre. (PALHETA, 2017, p.53. apud SALLES, 1985, p. 125)

De acordo com Palheta (2013) há um intervalo de 1836 a 1876 sem nenhuma documentação verídica que revelem a presença de uma banda de música, se põe em cena somente quando se lê o estatuto da Banda “31 de agosto”, por volta do ano de 1876, quando entraram em decadência duas bandas em Vigia: a “Sebo de Holanda” e a “7 de setembro”.

Com apoio de autoridades e músicos remanescentes dessas duas bandas, foi fundada a Clube musical “31 de agosto”, e em 1916 surge a maior rival da “31 de agosto”, a “União Vigiense” que surgiu através de desacordos entre os músicos da banda de origem, “31 de agosto”. A rivalidade ainda é persistente até os dias atuais. Atualmente existem cerca de 5 bandas musicais: “31 de Agosto”, “União Vigiense”, “Maestro Vale”, “25 de Dezembro” e a mais nova “Isidoro de Castro”. Três bandas estão localizadas no centro da cidade, uma no bairro ao lado (Arapiranga) e uma no interior do município de Vigia de Nazaré.

4- Realidade vivida comparada a teoria ensinada na academia e o combate ao novo coronavírus

Em um espaço escolar, muitas realidades são vividas em localidades. O professor com sua capacitação adquirida na academia, deve estar preparado para cada situação, observando e refletindo como atuar para um ensino de qualidade e criativo, que busque o interesse da gestão escolar e das crianças. Segundo Bellochio (2003)

Entre a formação e a ação do professor existem particularidades que permeiam e complexificam as relações socioeducacionais. Dentre elas, o estatuto profissional do professor, suas condições de trabalho, a história social das disciplinas escolares, as relações entre professores e alunos, as concepções estabelecidas nos planos político-pedagógicos e no currículo da escola, dentre outros. (BELLOCHIO, 2003, p.17)

Um professor no início de carreira, muitas vezes não sabe que rumo profissional irá seguir, que problemas podem surgir e como gerar ideias inovadoras. O Estágio Supervisionado durante o seu ciclo acadêmico na licenciatura é essencial para seu primeiro contato com a vida

profissional, é com essa disciplina que o orientador do estágio irá observar o seu desempenho e se for possível, corrigir as dificuldades. Entretanto, há a possibilidade do discente da licenciatura pôr em prática tudo o que foi aprendido teoricamente na universidade, segundo Scalabrini e Molinari (s/data) esclarecem que:

Como preparação à realização da prática em sala de aula, o tradicional estágio se configura como uma possibilidade de fazer uma relação entre teoria e prática, conhecer a realidade da profissão que optou para desempenhar, pois, quando o acadêmico tem contato com as atividades que o estágio lhe oportuniza, inicia a compreensão aquilo que tem estudado e começa a fazer a relação com o cotidiano do seu trabalho. (SCALABRIN E MOLINARI. Sem ano, p.1-2)

Salientando as autoras com o tema do Estágio Supervisionado, a Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional afirma a obrigatoriedade do estágio e sua importância profissional na carreira de professor. Segundo SCALABRIN E MOLINARI (s/data) argumentando sobre LDBEN:

A partir do ano de 2006 se constitui numa proposta de estágio supervisionado com o objetivo de oportunizar ao aluno a observação, a pesquisa, o planejamento, a execução e a avaliação de diferentes atividades pedagógicas; uma aproximação da teoria acadêmica com a prática em sala de aula. (SCALABRIN E MOLINARI. s/d.p.3)

No ano de 2020, o ano letivo teve que passar por uma mudança de ensino para combater a pandemia de *Covid-19*, e essas mudanças de planejamento de ensino foram essenciais para enfrentar a doença totalmente contagiosa. Com as escolas fechadas, alunos tiveram que ter o ensino a distância, por meio de aula remota com auxílio de redes sociais como whatsapp e google meet, além disso, atividades por meio de vídeo aula, o professor explica o assunto e a questão. Barros (2020) explica:

No caso de escolas e alunos com melhores oportunidades no acesso a internet, boa parte das plataformas de videoconferencia - *Zoom*, *Skype*, *Google Meet* - apresentam o recurso de compartilhamento de tela e de audio. Essa funcionalidade contribui bastante para o trabalho do professor, permitindo a apresentacao de videos, *slides*, fonogramas e ate oportunizando a execução musical conjunta, apesar da separacao fisica. As videoconferencias também permitem a participacao de convidados que nao compareceriam caso as aulas acontecessem no formato presencial, por conta das distancias geograficas. Isso torna possivel a realizacao de entrevistas, rodas de conversa ou *lives* com profissionais das mais diversas areas da musica, contribuindo para a reflexao do papel do setor artistico-musical no periodo da pandemia. (BARROS, 2020. P.299)

Professores por sua vez, em período de pandemia e isolamento social, produziram atividades em suas casas, e por meio de edição de vídeo, complementam por formas de chamar atenção do aluno através de figuras interativas, com explicação e apresentação de imagem, dentro de um vídeo aula, possibilitando a flexibilização de auxiliar maior entendimento para o aluno, por meio virtual. Na realidade nem todos os participantes da aula não tiveram a condição socioeconômico no acesso à internet para assistir *lives* e plataformas para as aulas remotas.

5- Relato de experiência

Atendendo as necessidades dos estudantes que não tiveram conhecimentos da linguagem musical e observando também, que amigos músicos que moravam longe das escolas/bandas de música e diziam que precisavam vir até o centro da cidade para vivenciar um pressuposto de música. Pelo que se notava, as pessoas para terem alguma vivência musical, precisavam se locomover para obter algo da cultura musical, que apesar ser forte na cidade, o ambiente sonoro não era expandido concentrando-se apenas no centro da cidade.

Alguns bairros não são privilegiados com a cultura musical, como o de Vilanova, o bairro onde a comunidade vive. É um bairro afastado, e nem as bandas musicais costumam se apresentar por não acontecer festejos que oportunizem as bandas a possibilidade de serem apreciadas. Como bem afirmam esses autores:

O propósito da música não é, simplesmente, criar produtos para a sociedade. É uma experiência de vida em si mesma, que devemos tornar compreensível e agradável. É uma experiência do presente. Essas crianças estão vivendo hoje, e não aprendendo a viver para o amanhã. Devemos ajudar cada criança a vivenciar a música agora. (RODRIGUES. 2015. p.132 Apud SWANWICK; JARVIS, 1990, p.40 apud SWANWICK, 2003, p.72).

No primeiro semestre de 2019, fui contratado no projeto “Jovem Educador¹⁴” para ocupar o cargo de monitor/professor na Escola Municipal Divina Providencia, à qual tive a oportunidade de ensinar de forma interdisciplinar Letramento e Arte; Matemática e Música.

Na revisão bibliográfica referente a Letramento e Artes, Lucas Souza (s/d) cita em seu artigo que:

A palavra é a matéria-prima da Literatura, porém, esta transcende o arranjo sintático das palavras e recria a linguagem para recriar a realidade. O escritor é um cidadão, um homem comum que se traduz em palavras. Ele se apodera dessas palavras para

¹⁴ Projeto cedido pela Secretaria Municipal de Educação de Vigia de Nazaré.

expressar seus sentimentos e os sentimentos do mundo e as transforma em arte.
(SOUZA, s/d. p. 3)

Referente a Música e Matemática, Loureiro (2011) comenta sobre a pesquisadora Grécia (s/d), na relação entre música e matemática em sua pesquisa:

A Grécia desenvolveu, dentre outras coisas, um dos elementos mais importantes do pensamento musical: o raciocínio matemático. Esta relação entre a matemática e a música se deve ao matemático Pitágoras, que ampliou suas descobertas para a dimensão da acústica sonora. Segundo Pitágoras, matemática e música eram parte uma da outra, e nessa relação estava a explicação para o funcionamento de todo o universo. A música é então considerada fonte de sabedoria, sendo considerada indispensável à educação do homem livre. (LOUREIRO, 2011.p.37). apud GRÉCIA (s/d).

As turmas do 1ª e 2ª ano ocorriam no turno da manhã, de segunda e sexta. As crianças do 1ª ano tinham a faixa etária de 7 e 8 anos, sendo 8 meninos e 5 meninas, totalizando 13 alunos na sala. O 2ª ano a faixa etária era de 8 a 9 anos. Contribuindo a informação do balanceamento de gêneros, havia maior quantidade de meninas que meninos, sendo em média de 9 meninas e 7 meninos, total de média da turma de 16. Na turma havia um aluno hiperativo, com Transtorno do Espectro do Autismo- TEA¹⁵.

Na implementação que faz o respaldo a crianças com autismo, a Lei nº 12.764/2012, que institui a ‘Política Nacional de proteção dos direitos da pessoa com Transtorno do Espectro Autismo’ sancionada em dezembro de 2012, prevê que pessoas diagnosticadas com o transtorno do autismo, sejam consideradas oficialmente pessoas com a deficiência, se dando o direito de usufruir das políticas de inclusão vigente no Brasil citado por Pendeza e Souza (2015). A inclusão do aluno com autismo no coletivo requer que o professor seja bem articulado, sabendo que metodologia utilizar para sua abordagem de ensino musical. Mas que meios pode-se usar para alinhar a aprendizagem do aluno com TEA junto aos demais? Que formas de aprendizagem buscar para que a aula possa atender a todos? São questões que serão relatadas no desenvolvimento do processo de ensino. OLIVEIRA (2015) sobre as ações do educador musical comenta que:

As articulações pedagógicas são as ações ou propostas pedagógicas feitas para atender aos anseios comunitários, aos grupos e propostas de fora do ambiente escolar, mas que podem significar resultados mais significativos para todos os envolvidos da escola. (OLIVEIRA. 2015. p.3)

¹⁵ TEA-Transtorno do Espectro Autista-é uma condição de saúde caracterizada por déficit na comunicação social (socialização e comunicação verbal e não verbal) e comportamento (interesse restrito e movimentos repetitivos). <https://www.canalautismo.com.br/o-que-e-autismo/>

A Abordagem Pontes da autora Alda Oliveira (2015), descreve sobre a flexibilidade do educador musical precisar se articular pedagogicamente, visando buscar sempre a adaptação sociocultural da turma. Neste ponto, trata-se da singularidade individual, e qual a forma de envolver o educando no aspecto da diversidade/pluralidade sociocultural da turma.

5.1- Ensino de Música e inclusão.

O ensino musical coletivo com inclusão de um aluno com necessidades especiais, é um desafio para um educador, e a partir dessa realidade que observamos as dificuldades e que como encontrar soluções para facilitar a aprendizagem como um todo e um ensino eficaz. GALVÃO, CUNHA, TERRA (2020) contextualizam sobre a nova postura do educador:

De acordo com a Organização Mundial da Saúde (OMS) no mundo existem mais de 1 bilhão de pessoas que vivem com alguma deficiência, representando 10% da população mundial. O presidente da ONU, António Guterres, salienta que em muitas sociedades as pessoas com deficiência acabam frequentemente desconectadas, vivendo isoladas e enfrentando discriminação. Destaca ainda que há um crescente número de boas práticas que criam uma sociedade mais inclusiva onde estas pessoas podem viver de forma independente. (GALVÃO, CUNHA, TERRA. 2020. p.2 apud OMS, 2020)

Considerando a fala de Alda Oliveira sobre Abordagem de PONTES (2015) acena que os músicos e o fazer musical interpretativo, devem vislumbrar o desenvolvimento de processos pedagógicos articulados às diferentes necessidades individuais e dos contextos. A música para a vida desses alunos com determinadas especificidades, pode possibilitar a sua saúde mental, efeitos positivos viabilizando o estímulo à inteligência e aprendizagem. Segundo Santos e Louro (2016):

A música pode ser uma grande aliada no desenvolvimento global de pessoas com deficiências. Ela pode ajudar no desenvolvimento do raciocínio lógico-matemático, em pessoas com déficits cognitivos, a partir do emprego das proporções rítmicas musicais. (SANTOS e LOURO, 2016, p.289)

Com relação do ensino da música com o “ Aluno A” o qual foi diagnosticado com autismo, Santos e Louro (2016) falam sobre a importância da música com pessoas com Transtorno de Autismo - TEA, quando afirmam que a música pode contribuir no desenvolvimento da coordenação motora em pessoas com lesões cerebrais na área motora, ou que possuam problemas psicomotores, como o caso de algumas crianças com autismo ou problemas de aprendizagem.

O Aluno A, em minha observação tinha grande índice de recuo de socialização para com os demais. O mesmo sofria de carência emocional, onde procurava motivações e estímulos

para sua autoestima, pois, seus colegas conseguiam alcançar determinados resultados, e ele também queria esse objetivo. Pendeza e Souza (2015) em seu artigo científico abordam exatamente as condições sensíveis que o aluno A apresentava em classe como consta nesta citação:

Em sua quarta edição, encontramos o autismo como um Transtorno Invasivo do Desenvolvimento (TID), com grande déficit na interação social e comunicação, atividades e interesses restritos e ampla variação no grau de severidade. Pode haver dificuldade em demonstrar e perceber emoções alheias, dificuldade em desenvolver relacionamentos, ausência de contato visual, não demonstração de interesses, atraso ou falta total de comunicação verbal, presença de ecolalias e estereotípias, ausência da capacidade de abstração, dificuldade em aceitar mudanças de rotina, interesse insistente por partes de objetos ou do corpo. (PENDEZA e SOUZA, 2015, p.163).

Acontece em muitos casos de professores como no meu, que ainda não estão preparados para uma jornada de inclusão escolar com turma coletiva, sem capacitação para enfrentar uma empreitada na aprendizagem de ensino coletivo e inclusivo. No início, o educador deve objetivar um ensino através de reflexão para um resultado positivo para a turma, sem excluir nenhuma, para que todos sejam participativos e que a aula estimule o interesse para os alunos. Santos sobre esse aspecto comenta que:

Na contemporaneidade a educação é falha, faltam educadores preparados para acolher e desenvolver as competências necessárias e exigidas socialmente, para tais crianças e jovens, somando a isto, a ausência de infraestrutura torna-se um obstáculo e o materiais didáticos adaptáveis são inacessíveis. [...] A percepção dos professores com relação ao ingresso de profissionais especializados ligados a educação de crianças deficientes, os auxiliares de classe, as medidas de redução de alunos por sala de aula, adequação e adaptação do espaço físico escolar e dos matérias pedagógicos, nada mais é do que um facilitador tanto para essa criança, quanto para os demais alunos, um aprendizado eficiente, pois assim, nessas condições conseguem desenvolver-se positivamente, incluir e conviver sem preconceito. (SANTOS, 2016, s/p)

Na Escola Municipal que atuei, não havia musicalização no ensino fundamental, como estabelece a resolução de Lei 11.769, 18 de Agosto de 2008, da obrigatoriedade do ensino da música nas escolas básicas, mas não exclusivo.

No 2º semestre do ano letivo, propus a coordenação da escola, um projeto social, que ampliasse o ensino para comunidade, dando ênfase ao ensino musical para a localidade do Bairro de Vila-nova na cidade de Vigia. Observei que existiam na escola, instrumentos musicais que não eram utilizados e poderiam ser úteis numa oficina para a comunidade, e consegui ter a permissão da direção da escola em oferecer o projeto **Música para a vida** para aquele semestre. O nome significa um ensino social para os envolvidos, em que os mesmos estariam participando

do aprendizado musical e mais ainda, a possibilidades de caminhos positivos e alternativos para a vida, transformando não só a si, mas também o laço familiar.

O projeto social leva ao aluno a uma construção pessoal, se capacitando para a vida, a vivência social e a educação devida, melhorando seu bem-estar e sua saúde mental. Para Vieira (2011) citado por Caetano e Gomez (2012) “ A música possibilita desenvolver a linguagem, aprender a explorar o meio que vive e interagir socialmente”. A educação musical possibilita a socialização e dentre outros benefícios, desenvolve significativamente a cognição do ser humano. Para Loureiro (2001).

Nesse caso, atenção especial deveria ser dispensada ao ensino de música no nível da educação básica, principalmente na educação infantil e ensino fundamental, pois é nessa etapa que o indivíduo estabelece e pode ter assegurada sua relação com o conhecimento, operando-o a nível cognitivo, de sensibilidade e de formação da personalidade. (LOUREIRO, 2001, p.3)

O incentivo musical da família para o aluno facilita o ensino e aprendizagem, pois se sentindo apoiado, o aluno se sentirá mais motivado em participar das aulas e em aprender música. A participação dos pais traz à criança, conforto e segurança.

5.2- Metodologia aplicada no processo de ensino

Durante o período do ensino com a turma, obtive experiências e reflexões para o desempenho profissional como docente dentro da sala de aula. Ensinar música para as crianças e incluindo um aluno com TEA e hiperativo, sobrepondo uma metodologia para o coletivo com inclusão social entre os indivíduos. Aliás, como poderia ter um plano de aula incluindo todos? Um professor quando se depara com esse tipo de situação deve, por sua vez, fazer a auto análise sobre o caso, o planejamento, pois sem isso, é impossível alcançar um objetivo claro e satisfatório no final da aula.

As crianças com atendimentos especiais nas escolas, tem os direitos constitucionais da educação, não sendo excluídas da escola regular, tenham elas: transtornos mentais, deficiências físicas e desenvolvimento alto habilidade/superdotação, todos tem o direito de aprender e à educação. GIL e GONÇALVES (2018):

Quando falamos em educação especial, devemos compreender quem faz parte desta modalidade, e quais os serviços oferecidos como suporte para este atendimento. A Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional – LDBEN (BRASIL, 1996) afirma que a educação especial deve ser oferecida preferencialmente na rede regular de ensino, sendo seu público alunos com deficiência, transtornos globais do desenvolvimento e altas habilidades/superdotação. (GIL, E GOLÇANVEIS. 2018. p.327)



Ademais, de acordo com Galvão, Cunha e Terra (2020) faz referência da lei do Direito das Pessoas Especiais com Deficiências.

O Brasil, a partir da Convenção sobre os Direitos das Pessoas com Deficiência, criou o Estatuto da Pessoa com Deficiência (Lei nº 13.146, de 6 de julho de 2015) que discorre sobre a concepção/abordagem da deficiência, caminhando de um modelo médico, no qual a deficiência é entendida como uma limitação do, para um modelo social e mais abrangente, que compreende a deficiência como resultado das limitações e estruturas do corpo, mas também da influência de fatores sociais e ambientais do meio no qual a pessoa está inserida (GALVÃO, CUNHA E TERRA. 2020.p.02 apud BRASIL, 2015).

Uma criança com TEA e/ou com hiperatividade dependendo do grau de transtorno em um ensino musical coletivo, pode gerar dificuldades e imprevistos durante o processo de ensino de música. Nesse caso, o educador precisa buscar motivação para o aluno, demonstrando positivamente que ele é capaz de aprender, incentiva-o para a sua permanência e interesse

Como algumas crianças com autismo mostram um grande grau de atividade motora e têm dificuldade em manter a atenção, para evitar correrias e dispersões durante a aula, é estipulado que permaneça sentada durante as atividades que assim a requerem. Se a criança desrespeita essa regra, a música para e só recomeça quando ela retorna ao local especificado. Porém, existem algumas exceções, caso a criança se mostre participativa, dance, movimente-se com os instrumentos, então lhe é permitida a locomoção fora dos momentos estipulados para tal prática. O que rege esta regra são o foco e a participação na atividade proposta. (PENDEZA E SOUZA. 2015 p.161)

Uma criança qualquer seja o grau de dificuldade do transtorno, deve ser incluída no espaço de ensino com outras crianças, possibilitando o trabalho psicossocial da criança especial com transtorno, e o professor/educador com maior clareza sobre a inclusão em sua aula. Uma aula de forma participativa, tendo em vista a criança especial incluída no coletivo, o professor deve buscar flexibilidades de metodologias criativas para realização de aulas sem ter interrupção do plano da aula, como enfatiza Pendeza e Souza (2015) :

A criança com autismo pode e deve se beneficiar de todos os conteúdos e possibilidades que a música abarca e potencializa, vivendo sua infância de forma lúdica e criativa, recebendo as mesmas oportunidades e chances que qualquer outro indivíduo.” Pendeza e Sousa.2015.p.164. apoud MARTINS, PICOSQUE e GUERRA, 1998 apud SOARES, 2002, p. 212)

Muito métodos precisam ser revisados, dependendo da análise de comportamentos individuais, e observando o coletivo nas relações sociais. O método utilizado durante minha

abordagem com a flauta doce em sala de aula, foi realizado hipoteticamente sem saber se iria resultar numa execução positiva.

Em geral, qualquer abordagem fundamentalmente nova de um problema científico leva, inevitavelmente, a novos métodos de investigação e análise. A criação de novos métodos, adequados às novas maneiras de se colocar os problemas, requer muito mais do que uma simples modificação dos métodos previamente aceitos. (VIGÓTSKY. 1998. p.41-42).

Durante o 2ª semestre de 2019, tive em pouco espaço de tempo, de ensinar um repertório de flauta doce para a turma, que resultasse em apresentação musical para datas comemorativas. Escolhi uma metodologia de ensino e aprendizagem que em pouco tempo os integrantes conseguissem tocar flauta doce, e ao mesmo tempo tivessem “certa” qualidade técnica.

A ferramenta metodológica utilizada foi ensinar a música tendo como princípio fundamental a prática, e não iniciando pela teoria. Defendida por Keith Swanwick. (1999), ensinar musica musicalmente e começar pela prática antes da teoria, ele afirma que:

Um dos objetivos do professor de música é trazer a consciência musical de que chamo para o primeiro plano. Quando a música soa, seja quem a faça e quão simples ou complexo ou recurso e as técnicas sejam, o professor musical está perceptivo e alerta, está realmente ouvindo e espera que seus alunos façam o mesmo. A menos unidade musical significativa é a frase ou o gesto, não um intervalo, tempo ou compasso. No trabalho de educadores eficazes, incluindo figuras históricas muitos conhecidas e influentes tais como Kodály, Orff e Jacques-Dalcroze, não há nunca um momento em que a frase (definida de forma ampla) não seja concebida, modelada ou esperada. O método específico de ensino não é tão importante quanto nossa percepção do que a música é ou do que ela faz. Ao lado de qualquer sistema forma de trabalho, está sempre uma questão final – isso é, realmente. Musical relacionado um sentimento que demanda caráter expressivo e um senso de estrutura naquilo que é feito e dito? (SWANWICK, 1999 trad 2003. p.57-58)

A minha intervenção metodológica foi ensinar Flauta doce na execução, propondo-se a teoria como secundária na aprendizagem. No princípio, compartilhei flautas doces com intenção de que os alunos pudessem conhecer o timbre e a textura do instrumento. Durante essa etapa, eu escrevi na lousa as posições de dedilhados referido na nota desejada. E assim, propus aos alunos soprarem de forma suave seguindo as posições desenhadas no quadro branco.

A segunda etapa sugeri que tocassem as 7 notas nas posições da flauta. Alguns alunos tiveram dificuldades nesta etapa e diante disso, alunos que conseguiram executar as notas corretamente, desempenharam o papel de ajudar o colega ao lado. Nesse momento, o aluno A (TEA) não estava realizando o meu pedido. O aluno estava chateado porque observava que não

conseguiu tocar como os colegas. Como docente, sentei ao lado dele, e mostrei as posições visualmente na flauta doce e o mesmo fez várias tentativas.

Um professor precisa atentar aos mínimos detalhes com atenção, sensibilidade e paciência, buscando a motivação positiva ao receptor, tornando o ensino eficaz numa aula coletiva. Assim reflete Oliveira (2015) sobre Abordagem para o educador musical:

Abordagem PONTES prepara o professor para tomar decisões customizadas, personalizadas, que incluem conhecimentos anteriores, criatividade, lógica, intenção, emoção e sensibilidade à realidade de ensino trabalhando a música como meio de educar e também como fim, ou seja, preparando a pessoa para ser um profissional, um músico. [...] As pontes são as adaptações de técnicas de ensino musical que o professor faz em sala de aula, e, em especial, aquilo que o professor cria para atender as características pessoais dos aprendentes, seus interesses, preferências musicais e as suas aptidões e necessidades pessoais. (OLIVEIRA. 2015 p.02-03)

Na terceira etapa, estava numa parte da lousa uma partitura simples chamada de “Primavera” com notação musical de semínimas e mínimas. E embaixo da partitura estavam os nomes das notas musicais (em um canto da lousa estavam as posições e embaixo, os nomes das notas). Qualquer esquecimento da posição daquela determinada nota escrita na lousa, o aluno observava no canto que estavam as posições musicais com as devidas notas.

Assim, foi possível “fazer música musicalmente” com os alunos na primeira aula. Eles ficaram confiantes e felizes por aprenderem a tocar uma música no instrumento musical no primeiro momento, e assim seguiram no decorrer das aulas se desenvolvendo satisfatoriamente.

Citado por Swanwick (1990 trad 2003) sobre essas práticas afirmativas:

Na maioria das aulas os resultados musicais eram evidentes. As crianças estavam adquirindo confiança e competência com os instrumentos, estavam cantando e tocando, ouvindo cuidadosamente, trabalhando junto e valorizando o fazer musical. (Swanwick ,2003)



Figura 1: Está presente imagem acima, é um pequeno registro durante processo de ensino aprendizagem da turma, nesta data, as crianças foram transferidas para uma escola de música de Vigia de Nazaré, neste momento do registro foi feito ensaio para um evento de comemoração

Contudo, foi elaborado um repertório musical desenvolvendo essa metodologia, e para as crianças que não conseguiram preparar-se bem na flauta, flexibilizei percussão á elas, um meio que tive de fazer inclusão das crianças participassem junto com a turma. Acreditei que todos poderiam fazer música colaborativamente.

Como conclusões desse trabalho, o projeto “Música para a vida”, possibilitou às crianças, transformações no desenvolvimento pessoal, mesmo para aquelas com limitações, assim como a comunidade escolar que oportunizou por esse movimento musical na escola, envolver a comunidade local, as famílias dos integrantes e a sociedade, finalizando com a participação das crianças no evento de encerramento anual do ano letivo de educação no município.



Figura 2: Este registro foi feito na última apresentação musical das crianças, nesta data, as crianças estavam realizando apresentação musical no evento de encerramento do ano letivo do município a qual foram convidados pelo coordenador de música do município.

Referências

KATER, Carlos. O que podemos esperar da educação musical em projetos de ação social. Associação dos Educadores Musicais. [nº10] revista ABEM. Universidade Federal de São Carlos. S.Paulo, 2004

BRASIL. Presidência, LEI Nº 11.769, DE 18 DE AGOSTO DE 2008.

SANTOS, Carla. Educação musical nos contextos não-formais: um enfoque acerca dos projetos sociais e sua interação na sociedade. Universidade Federal da Paraíba. Anppom, 2007. Disponível em
< https://antigo.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2007/educacao_musical/edmundos_CPSantos.pdf. > acessado em: 05 Dez 20.

BALDISSERA. Adelina, Pesquisa-ação: uma metodologia do “conhecer” e do “agir” coletivo. Sociedade em Debate, Pelotas, 7(2):5-25, Agosto/2001. Disponível em
<<https://revistas.ucpel.edu.br/index.php/rsd/article/view/570>> acessado em: 28 Jan 21.

SOUZA, J. Educação musical e práticas sociais. ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE EDUCAÇÃO MUSICAL. Revista da ABEM., nº 10, Porto Alegre. 2004. p. 07- 11.

GREEN, Lucy. Pesquisa em sociologia da educação musical. Revista da ABEM, n. 4, Salvador, 1997, p. 25-35.

PREFEITURA MUNICIPAL DE VIGIA DE NAZARÉ disponível em:
<https://vigia.pa.gov.br/o-municipio/historia/> > acesso em: 25 nov 2020 horário de 18:43.

CAETANO, Monica. GOMES. Roberto. A Importância da Música na Formação do Ser Humano em Período Escolar. Educação em Revista, Marília, v. 13, n. 2, , Jul.-Dez, p. 71-80. 2012.

SOUZA, Lucas. Literatura e música: uma estratégia interdisciplinar. Pesquisa eletrônica. Disponível em <
https://semanaacademica.org.br/system/files/artigos/literatura_e_musica_uma_estrategia_interdisciplinar.pdf > acessado em: 26 nov 2020.

PENDEZA. Daniele. SOUZA. Tânia. A educação musical como instrumento psicopedagógico no atendimento a crianças com transtorno do espectro do Autismo. DAPesquisa, v.10, n.13, junho 2015. ,p156-170.

DOS SANTOS, Ednaldo; LOURO, Viviane. Música e Inclusão: múltiplos olhares – São Paulo: Editora Som, 2016. p. 284 – 291.

SANTOS, Alan Ferreira dos. *A Inclusão Escolar e a Deficiência em Sala de Aula*. Revista Científica Multidisciplinar Núcleo do Conhecimento. Ano 01. Vol. 09. pp 754-762. Outubro / Novembro de 2016. ISSN:2448-0959 disponível em: <
<https://www.nucleodoconhecimento.com.br/educacao/inclusao-escolar-deficiencia-sala> > acessado em : 11 Dez 2020 às 18:04 horas.

MATTOS, Laura. NUERNBERG, Adriano. Reflexões sobre a inclusão escolar de uma criança com diagnóstico de autismo na educação infantil. Rev. Educ. Espec., Santa Maria, v. 24, n. 39, p. 129-142, jan./abr. 2011.

BRASIL. Ministério da Educação. Secretaria de Educação Básica. Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização, Diversidade e Inclusão. Secretaria de Educação Profissional e Tecnológica. Conselho Nacional da Educação. Câmara Nacional de Educação Básica. Diretrizes Curriculares Nacionais Gerais da Educação Básica / Ministério da Educação. Secretaria de Educação Básica. Diretoria de Currículos e Educação Integral. Brasília: MEC, SEB, DICEI, 2013. ISBN: 978-857783-136-4. Educação Básica. Diretrizes Curriculares.

BELLOCHIO, Cláudia. A formação profissional do educador musical: algumas apostas. ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE EDUCAÇÃO MUSICAL. Revista da ABEM, Porto Alegre, V. 8, 17-24, mar. 2003.

SCALABRIN, Izabel. MOLINARI. Adriana. A importância da prática do estágio supervisionado nas licenciaturas. Editora Unar. Vol.7, nº1, 2013 disponível em: <
http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:rBQJtFAXPIJ:revistaunar.com.br/cientifica/documentos/vol7_n1_2013/3_a_importancia_da_pratica_estagio.pdf+&cd=1&hl=pt-BR&ct=clnk&gl=br > Acessado em: 26 jan 2021 as 20:30 horas.

BARROS. Matheus. Educação musical, tecnologias e pandemia: reflexões e sugestões para o ensino remoto emergencial de musica. Ouvir ou ver Uberlândia v. 16 n. 1 p. 292-304 jan.| jun. 2020



LOUREIRO. O ensino da música na escola fundamental:

um estudo exploratório. Dissertação. Mestrado em Educação da PUC/Minas. 2001.

AMARAL, Ribeiro do. Fundação de Belém do Pará: jornada de Francisco

Caldeira de Castelo Branco, em 1615-1616 / Ribeiro do Amaral. (Edições do Senado Federal)
-- Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2004.

SALLES, Vicente. *A Música e o Tempo no Grão-Pará*. Belém: Imprensa Oficial, Coleção
Cultura Paraense, Série Teodoro Braga. 1980

CULTURAVIGILENGA disponível em: < <https://www.culturavigilenga.com/copia-bandas-de-vigia> > acessado em: 09 fev 2020.

CIL, L. R.; GONÇALVES, T. G. G. L. Educação musical e educação especial na produção
científica de dissertações e teses Revista Música Hodie, Goiânia, V.18 - n.2, 2018, p. 327-342

GALVÃO, M. V. A.; CUNHA, G. B.; TERRA, W. A. Educandos com deficiência no palco:

metodologia aplicada ao desenvolvimento da criatividade e da autonomia. Revista
Pedagógica, Chapecó, v. 22, p. 1-20, 2020.

VIGÓTSKI, Lev S. A Formação Social da Mente: O Desenvolvimento dos Processos
Psicológicos Superiores. 5ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

SWANWICK, Keith. Ensinando Música Musicalmente. Trad. Alda Oliveira e Cristina
Tourinho. São Paulo. Moderna, 2003.

RODRIGUES. M. KEITH SWANWICK - ENSINANDO MÚSICA MUSICALMENTE.
Fichamento. Revista @rquivo Brasileiro de Educação, Belo Horizonte, vol.3, num.5, jan-jul,
2015.

OLIVEIRA. Alda. A abordagem PONTES para a Educação Musical: Aprendendo a
Articular. S.Paulo. Paco Editorial, 2015.

PALHETA. Daniel. Clube Musical 31 de Agosto: Perfil de uma banda de música paraense a
partir de seus contextos histórico, sociocultural e educacional. Dissertação de mestrado.
Universidade Federal do Pará. 2017.

PALHETA. Daniel. Bandas de música, escolas de Saberes: Identidade Cultural e Prática
Ensino da Banda 31 de Agosto em Vigia de Nazaré/PA. Dissertação (Mestrado em Educação)
– Universidade do Estado do Pará, Belém, 2013.

Quebra galhos: interseções entre um brega de Cleuma Rodrigues, o Projeto Pará Caribe e Os processos de composição de Alan Merriam.

Iva Rothe-Neves

LabEtno/ Universidade Federal do Pará
ivarothe@gmail.com

Sonia Chada

LabEtno- Universidade Federal do Pará
sonchada@gmail.com

Resumo: Apresento neste artigo um breve panorama do que pude pesquisar sobre a composição *Quebra galhos*, de Cleuma Rodrigues, no Projeto Pará Caribe, apontando alguns de seus pontos de interseção com a canção *Um contra o outro*, da banda portuguesa Deolinda e tendo como referencial teórico o capítulo *The Process of Composition*, de Alan Merriam. Para tanto, parti de algumas técnicas apontadas por Merriam como bastante frequentes na composição de novas músicas entre os povos por ele estudados em meados do século passado, para refletir sobre seu uso na construção de *Quebra galhos* por Cleuma Rodrigues, na Grande Belém de 2015. Reflito ainda sobre como o contexto do gênero brega pode ter influenciado na criação desta música. Concluo que os processos de composição adotados por Cleuma Rodrigues em *Quebra galhos* são bastante praticados no chamado *circuito bregueiro* de Belém.

Palavras-chave: Música-pesquisa-Pará. Criação musical. Projeto Pará Caribe.

Title of the Paper in English: How Was Quebra Galhos Brought Into Existence? Intersections between a brega by Cleuma Rodrigues, the Pará Caribe Project and *The Processes of Composition* by Alan Merriam.

Abstract: In this article, I present a brief overview of what I have researched about the composition *Quebra Galhos*, by Cleuma Rodrigues, in the Pará Caribe Project, pointing out some of its points of intersection with the song *Um contra o Outro*, by the Portuguese band Deolinda and having as theoretical reference the chapter *The Process of Composition*, by Alan Merriam. To do so, I started from some techniques pointed out by the author as quite frequent in the composition of new music among peoples he has studied in the middle of the last century, to reflect on their use in the construction of *Quebra galhos* by Cleuma Rodrigues, in the Great Belém, 2015. I also reflect on how the context of the brega genre may have influenced the creation of this song. I conclude that the composition processes adopted by Cleuma Rodrigues in *Quebra Galhos* are widely practiced in the so-called *bregueiro* circuit of Belém.

Keywords: Music-research-Pará. Musical creation. Pará Caribe Project.

1. Contextualizando

Como professora de música e técnica em gestão cultural da Fundação Cultural do Pará, a FCP, em Belém, concebi e coordenei o Projeto Pará Caribe de 2015 a 2017, junto com o percussionista Nazaco Gomes, num contexto não formal de ensino. Este foi um projeto voltado à criação e execução de músicas inspiradas naquelas com vínculos locais historicamente construídos com gêneros originários da macrorregião banhada pelo Mar do Caribe. O projeto foi estruturado em dois momentos: o Laboratório de Criação Musical - de composição do repertório pelos alunos -, e as Oficinas de Execução, com foco no aperfeiçoamento de seu desempenho.



Certa vez, no final de 2015, durante uma das aulas do laboratório, foi solicitado às alunas e alunos que compusessem uma música em casa, para a aula seguinte. Uma das canções trazidas, que posteriormente passou a integrar o repertório do projeto, foi *Quebra galhos* (2015), um brega da cantora e compositora Cleuma Rodrigues. Durante sua primeira execução em sala, a aluna Leticia Carrera comparou-a à canção *Um contra o outro* (2010), da banda portuguesa Deolinda. A inter-relação entre estas duas músicas me instigou tanto durante todo o percurso do Pará Caribe, que se tornou peça-chave no terceiro capítulo da minha dissertação¹⁶ de mestrado em Artes pela UFPA sobre o projeto.

Apresento, então, neste artigo, um breve panorama do que pude pesquisar sobre esta prática musical: teço reflexões acerca da composição de *Quebra galhos* (2015) no Projeto Pará Caribe, apontando alguns de seus pontos de interseção com a canção *Um contra o outro* (2010) e tendo como referencial teórico o capítulo *The Process of Composition*, de Alan Merriam (1964, p. 165-184). Para tanto, parti de algumas técnicas apontadas por Merriam (1964) como bastante frequentes na composição de novas músicas entre os povos por ele estudados em meados do século passado, para refletir sobre seu uso na construção de *Quebra galhos* por Cleuma Rodrigues, na Grande Belém de 2015. Reflito ainda sobre como o contexto do gênero brega pode ter influenciado na criação desta música.

2. Algumas perguntas

Uma questão apontada por Merriam (1964, p. 180-181) que emerge ao observar *Quebra galhos* é: quando há alterações na música que resultam em uma nova canção? Quando há alterações na letra? O autor se volta primeiramente ao estudo de mudanças melódicas ou rítmicas de material já existente na criação de novas músicas. Ele aponta, porém, evidências que sugerem que, em muitas culturas, a letra de uma música é, por vezes, mais importante que sua estrutura sonora e que novas composições são criadas por mudanças feitas em canções já existentes.

É interessante lembrar que Merriam não se volta à figura do compositor como indivíduo, mas à composição como processo, para entender como novas músicas são trazidas à existência. É isso que nos interessa mostrar brevemente aqui: que as comparações do material musical de *Quebra galhos* com o de *Um contra o outro*, tiveram o propósito específico de compreender como essa nova música foi “trazida à existência” durante o Laboratório Pará Caribe de Criação Musical.

¹⁶ XXXXX-XXXXX, 2021.

Cabe ainda ressaltar que o trabalho de etnomusicólogas e etnomusicólogos se volta a refletir diante do que conseguimos detectar ao estudarmos determinada prática musical em seu respectivo contexto. Não é, então, papel meu nem como pesquisadora - nem muito menos como ex-professora de Cleuma Rodrigues -, tecer juízo de valor sobre determinada obra ou processo criativo seu, ainda mais em se tratando de uma das muitas obras de uma compositora profícua como ela, que não só demonstrou sua verve em um ano e meio de participação ativa no Pará Caribe, como em sua vasta trajetória de artista como um todo.

3. Algumas respostas

Entendendo que a Etnomusicologia, sozinha, não dá conta dos processos de composição, mas pode acrescentar como as pessoas de diferentes *mundos musicais*¹⁷ pensam, iniciei essa etapa do estudo, dando voz a Cleuma Rodrigues, compositora de *Quebra galhos*, que respondeu em entrevista por que ela considera que esta seja uma criação sua:

Eu lembro [...] do primeiro dia [...] do Laboratório Pará Caribe [...], com a visita do Firmo Cardoso: ele nos deu aquela palestra [...] sobre sua composição de Ao por do sol. Ele me influenciou no processo de criação de Quebra galhos: surgiu a inspiração de compor um brega bem regional, pois eu já fazia isso com naturalidade [...]: fazia composições de bregas. [...] A letra [...] foi inspirada em fatos reais. [...] Minha mãe estava se recuperando de um AVC [...]. Eu comecei a compor pensando nela. Aí, a frase que diz “Anda, desliga o cabo que liga a vida a esse jogo” [...] tá relacionada ao cérebro agitado, a ponto de ter um mal súbito. [...] Ela sofria de depressão também. [...] Eu comecei pelo refrão, relacionado a esse tema [...]: “Sai de casa e vem comigo para dançar, vai, que essa tristeza sai. Não adianta se prender a uma situação. Desperdiçar não vais”. Aí, cada vez que eu ia fazer um show, sempre convidava a mamãe pra participar, pra ela ir dançar, conhecer gente nova e se distrair. E, quando eu pensei na música, veio no pensamento o brega [...]. Eu penso que o Quebra galhos é uma composição nova porque ela foi criada dentro do laboratório musical [...]. E foi uma experiência nova pra mim, em compor algo em grupo, juntando como se fosse assim, pedaços de frases. [...] E eu também confesso que eu fiquei surpresa quando eu tomei conhecimento por você sobre o grupo da Deolinda, o qual eu nunca tinha ouvido falar. Eu nem conhecia e até mesmo hoje eu não sei nem quem são, que eu não cheguei a pesquisar profundamente. [...] O meu ponto de vista é esse [...] sobre a criação do Quebra galhos, que eu me recordo (RODRIGUES, 2020, informação verbal).

Nessa fala, Cleuma Rodrigues diz que não conhecia *Um contra o outro*. Alguns trechos de sua entrevista me fizeram lembrar o processo composicional de um tecnobrega citado por Costa e Chada, que tem relação com este assunto, por tratar de memória musical:

¹⁷ ARROYO, 2002.

“Segundo Maia (2009, p. 12), baseado em entrevistas realizadas com Jonhy Kléber (da banda Tecnoshow e Amazonas) e com Beto Metralha (responsável pelo estúdio Áudio e Vídeo Digital), o processo de produção do tecnobrega” (COSTA; CHADA, 2013, p. 279):

Inicia-se pela atitude de ‘escuta’, quase sempre causada por uma música já conhecida, às vezes ‘cantarolada’ naturalmente. O passo seguinte é a procura ou identificação desse som, que pulsa na mente, na memória dos bancos de dados sonoros dos instrumentos e/ou em sites de programas de gravação de áudio da internet. São as ‘batidas’ pré-fabricadas dos instrumentos e dos sites. Para concretizar a ‘criação’ e o registro de um som musical, conectam-se instrumento musical eletrônico, mesa de som e computador, ou diretamente instrumento e computador. Os programas de computadores fornecem uma ‘pista’ para produzir e gravar o som de cada instrumento e da voz. Depois da música editada, vem o tratamento de qualidade do material, realizado pelo masterizador, onde todos os parâmetros de volume e equalização (agudos, graves, etc.) são ajustados. A música finalizada é arquivada no computador, e a partir daqui são geradas as gravações [...] para divulgação e distribuição (MAIA, 2009 apud COSTA; CHADA, 2013, p. 279-280)

A partir deste exemplo - do mundo musical do tecnobrega -, surgido em meio a reflexões acerca de um brega, vale observar algumas aproximações entre gênero e subgênero:

O brega pop [...] originou diversas vertentes musicais, sendo as três principais o tecnobrega, o brega melody e o calypso. [...] O importante é observar que as inovações tendiam a seguir a lógica das fusões, no sentido de que o “brega” poderia ser uma plataforma adaptável, quase, a qualquer outra expressão musical. É com esta configuração que as influências do universo das chamadas “tecnomúsicas” se combinou com os experimentos do brega pop, dando origem ao tecnobrega (COSTA; CHADA, 2013, p. 271-273)

Diante do fio condutor que liga o brega ao tecnobrega, penso que, mesmo que o enfoque do artigo de Costa e Chada recaia sobre o tecnobrega, ele traz informações valiosas sobre o brega propriamente dito. Uma delas é a ideia do brega como uma plataforma adaptável a quase qualquer outra expressão musical. Além disso, seu trabalho deslinda uma vasta teia de relações musicais e sociais envolvidas na prática do brega. Entender este gênero de maneira mais abrangente, nos auxilia na compreensão de *Quebra galhos*, o que inclui pistas sobre o *modus operandi* de sua compositora, por observar o contexto de sua prática musical, visto que ela já compunha bregas (RODRIGUES, 2020). Vejamos, então, o que se aproxima e o que se distancia em *Quebra galhos* (2015) da letra de *Um contra o outro* (2010):

Letra	
<i>Um contra o outro</i>	<i>Quebra galhos</i>
Compositor/a	
Pedro da Silva Martins (Banda Deolinda)	Cleuma Rodrigues (Projeto Pará Caribe)
Anda, desliga o cabo que liga a vida a esse jogo Joga comigo um jogo novo com duas vidas: um contra o outro Já não basta esta luta contra o tempo Este tempo que perdemos a tentar vencer alguém E, aí, fim ao cabo Que é dado como um ganho Vai-se a ver desperdiçarmos Sem nada dar a ninguém Anda, Faz uma pausa, encosta o carro, sai da corrida, larga essa guerra Que a tua meta está deste lado da tua vida Muda de nível, sai do estado invisível Põe o modo compatível com a minha condição Que a tua vida é real e repetível Dá-te mais que o impossível se me deres a tua mão Sai de casa e vem comigo para a rua, vem, que essa vida que tens Por mais vidas que tu ganhes É a tua que mais perde se não vens (bis) Anda, mostra o que vales Tu nesse jogo vales tão pouco Troca de vício por outro novo Que o desafio é corpo a corpo Escolhe a alma, a estratégia que não falha O lado forte da batalha, põe no máximo que der Dou-te a vantagem: tu com tudo e eu sem nada Que, mesmo assim desarmada, vou-te ensinar a perder	Anda, desliga o cabo que liga a vida a esse jogo Joga comigo um jogo novo com duas vidas: um contra o outro Venha, liga a potência que é dada como força pra você se apoiar Como quebra galhos pra se saciar sem dar nada a ninguém Sai de casa e vem comigo para dançar, vai, que essa tristeza sai. Não adianta se prender a uma situação Desperdiçar não vai. (bis) Anda Faz o que falo entre no jogo, afaste um pouco, Troca de vício por outro novo que o desafio é corpo a corpo Anda Faz uma pausa encosta o carro, pare a corrida Larga essa vida que o seu destino já está traçado comigo

Fonte: *Quebra galhos* (2015) e *Um contra o outro* (2010).

Nota: As partituras das canções *Quebra galhos* e *Um contra o outro*, com letras, melodias e cifras, constam nas páginas 198 e 199 da dissertação de Rothe-Neves (2021), no sítio do PPGARTES/ UFPA.

Os trechos marcados em verde se referem a excertos idênticos na letra das duas canções e os marcados em azul, ao que se aproxima nelas. Também foram encontradas semelhanças em sua temática.

Além de encontrar composições com trechos de uma nova letra em música já existente, Merriam (1964) mostra ainda a técnica de composição que toma partes de músicas anteriores para formar novas músicas. Assim, ao lançar o olhar e a escuta sobre as melodias de *Quebra galhos* e *Um contra o outro*, encontrei semelhanças, mesmo que uma tenha o fado e a outra, o brega como referência. Também foi possível perceber semelhanças entre linhas melódicas e letras concomitantemente, como em:

Figura 1 - Trecho inicial de *Quebra galhos* (2015).

Fonte: Rothe-Neves (2021, p. 199)

Figura 2 - Trecho inicial de *Um contra o outro* (2010).

CANTO



Fonte: Rothe-Neves (2021, p. 198)

Atentando para a forma dessas duas canções, percebe-se que elas se assemelham no sentido de serem duas estrofes construídas sobre melodias que se repetem, seguidas de refrão.

Observando suas harmonias, vê-se que seus compositores fizeram uso da 5ª aumentada, explicitando-a em suas melodias. Em *Quebra galhos*, porém, a 5ª aumentada surge sempre na segunda parte da estrofe, mudando pontualmente ali sua sequência harmônica. Em todo o restante da música, seu canto perpassa quintas justas. Ao observarmos o mesmo trecho do Refrão de *Um contra o outro*, percebe-se que a 5ª aumentada aparece do início ao fim da música, inclusive entre os quatro acordes de sua sequência harmônica.

Esse fato específico me reportou ao vocabulário dos gêneros nos quais essas canções foram criadas. Quintas aumentadas em meio a melodias de músicas em tonalidade maior integram o vocabulário e o mundo musical do fado. No Brasil, fazem parte do samba, do choro, da bossa nova, mais frequentemente que do brega. Ao pensar, porém, no brega como essa “plataforma adaptável, quase, a qualquer outra expressão musical” (COSTA; CHADA, 2013, p. 272), lembrei não ser tão raro assim o chamado *circuito bregueiro* lançar mão de músicas portuguesas de sucesso internacional em suas versões. O *Brega do Pastor*, versão tecnobrega de *O Pastor* (1990), do grupo português *Madredeus*, é um desses exemplos.

Assim, nesse momento, cabe apenas ainda registrar minha lembrança da expressão de certa surpresa do professor Renato Rosas durante um dos primeiros ensaios do Pará Caribe, ao

me mostrar na guitarra que aquele brega de Cleuma Rodrigues transformava por sua melodia o acorde de D#m num D# no segundo giro harmônico de seu refrão. Memórias dessa natureza tornam presente mais uma vez a grata imagem proposta por Sonia Chada (2007) do contexto modelando a prática musical e sendo modelado por ela.

Cabe ainda ressaltar que, por ser o Pará Caribe um projeto de uma fundação pública de cultura, que assumiu a canção *Quebra galhos* em seu repertório oficial, tão logo o fonograma Pará Caribe se transforme em álbum, as devidas licenças de uso da canção *Um contra o outro* serão solicitadas e pagas a seu compositor e editora. Até aqui, todas as apresentações desta canção pelo Projeto Pará Caribe se limitaram a shows gratuitos com fins didáticos, uso este respaldado pela Lei do Direito Autoral (PARANAGUÁ; BRANCO, 2009, p. 72-74).

Referências:

ARROYO, Margarete. Mundos musicais locais e educação musical. *Em Pauta*: revista do programa de pós-graduação em Música da UFRGS, Porto Alegre, v. 13, n. 20, p. 95-121, jun. 2002.

CHADA, Sonia. A Prática Musical no Culto ao Caboclo nos Candomblés Baianos. In: SIMPÓSIO DE COGNIÇÃO E ARTES MUSICAIS, 3., 2007, Salvador. *Anais [...]*. Salvador: EDUFBA, 2007. p. 137-144.

COSTA, Mauricio; CHADA, Sonia. Tecnobrega: a produção da música eletrônica paraense. In: VIEIRA, Lia; ROBATTO, Lucas; TOURINHO, Cristina (org.). *Trânsito entre Fronteiras na Música*. Belém: Editora PPGARTES, 2013. 257-296.

MAIA, Mauro Celso. Música na periferia: as rotinas produtivas do tecnobrega de Belém do Pará. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 32., 2009. *Anais [...]*. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2009/>. Acesso em: 12 set. 2021.

MERRIAM, Alan P. *The Anthropology of Music*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1964. 343p.

O PASTOR. Intérpretes: Madredeus. Compositores: Madredeus. Letrista: Pedro Ayres Magalhães. In: EXISTIR. Intérpretes: Madredeus. Lisboa: EMI/ Valentim de Carvalho, 1990. 1 CD, faixa 2.

PARANAGUÁ, Pedro; BRANCO, Sérgio. *Direitos Autorais*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2009.

QUEBRA galhos. Intérprete: Cleuma Rodrigues. Compositora: Cleuma Rodrigues. In: PARÁ Caribe. Intérpretes: Pará Caribe. Belém: Fundação Cultural do Pará, 2015. 1 Fonograma, [S. l.].

RODRIGUES, Cleuma. *Entrevista concedida a Xxx Xxxxx-Xxxxx*. Belém, 15 ago. 2020.

XXXXX-XXXXX, Xxx. X Xxxxxxx Xxxx Xxxxxxx:: xxx xxxxxxxxx xxxxxxxx xx xxxxxxxx
xxxx. 2021. 200 f. Dissertação (Mestrado em Artes). Instituto de Ciências da Arte,
Universidade Federal do Pará, Belém, 2021. Disponível em:
<https://drive.google.com/file/d/1J7WSV0AmdsfEQZqNojAUK3IoIAXlcn5C/view>. Acesso
em: 24 ago. 2021.

UM CONTRA o outro. Intérpretes: Banda Deolinda. Compositor: Pedro da Silva Martins. *In*:
DOIS SELOS e um carimbo. Intérpretes: Banda Deolinda [Ana Bacalhau (voz), Luís José
Martins (guitarra), José Pedro Leitão (contrabaixo), Pedro da Silva Martins (guitarra)].
Lisboa: EMI Music Portugal, 2010. 1 CD, faixa 2. Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=Qxv9s3PTIzY>. Acesso em: 10 dez. 2020.

O Grupo de Carimbó Sauatá de São Caetano de Odivelas – PA

Cilon Ruan dos Santos da Silva
Universidade Federal do Pará
cilonruan@gmail.com

Polyana Maciel Dias
Universidade Federal do Pará
adm.polyanadias@gmail.com

Rondinell Aquino Palha
Universidade Federal do Pará
rondipalha@gmail.com

Resumo: O Grupo de Carimbó Sauatá é referência na prática musical do Carimbó em São Caetano de Odivelas-PA, oportunizando atividades culturais/musicais à comunidade do seu entorno. O artigo consiste em apresentar o Grupo, reconhecendo que a música é o reflexo da vida em sociedade. Para tanto foi realizado um levantamento de fontes bibliográficas e entrevistas por meio do WhatsApp. Em íntima relação com o mar, com o rio e com a floresta surge, em São Caetano de Odivelas, uma forma peculiar de se tocar Carimbó a partir das percepções e perspectivas dos sujeitos envolvidos na prática musical. Aqui a prática musical é um processo de significado social importante.

Palavras-chaves: Carimbó. São Caetano de Odivelas. Prática musical.

Abstract: The Grupo de Carimbó Sauatá is a reference in the musical practice of Carimbó in São Caetano de Odivelas-PA, providing opportunities for cultural/musical activities to the surrounding community. The article is to introduce the Group, recognizing that music is the reflection of life in society. Therefore, a survey of bibliographic sources and interviews was carried out through WhatsApp. In an intimate relationship with the sea, the river and the forest, a peculiar way of playing Carimbó emerges in São Caetano de Odivelas, based on the perceptions and perspectives of the subjects involved in the musical practice. Here musical practice is an important process of social meaning.

Keywords: Carimbó. São Caetano de Odivelas. Musical Practice.

1. São Caetano de Odivelas

São Caetano de Odivelas é um município paraense localizado no nordeste do Estado, na microrregião do Salgado, às margens do Rio Mojuim. Segundo o IBGE (2020), possui população estimada de 18.129 habitantes e presume-se terem sido índios, em fase de catequese, os primitivos habitantes do município:

Os fundamentos históricos dessa Cidade foram lançados na era colonial, pelos jesuítas quando desbravaram a região, através do rio Mojuim. No local onde se encontra a atual sede municipal, fundaram uma fazenda denominada São Caetano, a qual mais tarde, ficara sob a administração de prepostos do Governo. Em 1755, a localidade foi elevada à Freguesia com o nome de São

Caetano de Odivelas e, em 1833, passou a fazer parte do território de Vigia. Em 1872, a sede da então freguesia recebeu predicado de Vila. Nessa ocasião, foi criado também o município, que se instalou em 1874. Entretanto com a extinção sofrida em 1930, o seu território fora anexado aos dos municípios de Curuçá e de Vigia, donde desmembrou-se, três anos depois. A emancipação político-administrativa do município de São Caetano de Odivelas deu-se definitivamente, em 1935. Os habitantes do lugar recebem o nome de “odivelenses” (Disponível em: <<https://cidades.ibge.gov.br/brasil/pa/sao-caetano-de-odivelas/historico>>).

Para Silva (2021, p. 5), “o rio é um personagem determinante na construção social do município”. Palha (2018, p.14) afirma que “o rio Mojuim se destaca como um dos protagonistas na relação estabelecida entre a Companhia do Coração de Jesus e a trajetória histórica do município, assim como da vida dos seus moradores”. Até a construção da ramificação da PA 140, São Caetano vivia uma espécie de isolamento natural, provocado por uma extensa faixa de manguezal, fazendo com que o deslocamento dos moradores ocorresse principalmente pelo meio fluvial. Para Fernandes, “é entre o isolamento comunitário e a dedicação ao trabalho com o mar (...) que se origina a cultura popular odivelense, e suas manifestações são um reflexo direto desse fato (FERNANDES, 2007, p. 55).

Com sua localização geográfica privilegiada, abrigando diversas belezas naturais, “o município é também um relicário de talentos e de expressões culturais. Há em São Caetano duas centenárias bandas de música, a Banda Rodrigues do Santos e a Milícia Odivelense, que vêm contribuindo significativamente com a formação de músicos no Estado” (SANTOS, 2021, p. 6). Na cidade, o Boi de Máscaras é tradição, mas há também diversos grupos de Carimbó, descritos pelos moradores como tendo características próprias, o que denominam como “sotaque Odivelense” (idem).

Segundo Muniagurria (2018, p. 243) “o carimbó é fortemente associado à identidade do estado do Pará, sendo talvez o principal símbolo da região”. Fuscaldó (2015, p. 83) diz que 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. Em São Caetano de Odivelas o Carimbó está presente na cultura e há “uma longa história de grupos de carimbó” (SILVA, 2011, p. 68). De acordo com Seeger (2008, p. 238) a “música está enraizada em culturas de sociedade específicas tanto quanto a comida, a roupa e até a linguagem”.

2. O Grupo de Carimbó Sauatá

O Grupo de Carimbó Sauatá foi criado em 23 de agosto de 1993. Na oportunidade, entusiasmados pelo sucesso alcançado pela Quadrilha Roceiros da Baltazar, as irmãs Donata

Aquino e Nancy Aquino e o folclorista Gilson Sobreiro, com o objetivo principal de resgatar, preservar e valorizar as principais danças folclóricas do interior do Estado do Pará, criaram o Grupo Sauatá. Para a formação do grupo foram convidados, então, um grupo de músicos, sob orientações do saudoso Mestre Bené Careta e Gilson Sobreiro, o Carimbó sendo uma prática musical tradicional na região do Salgado Paraense. Em seguida montou-se o grupo de danças, com 14 pares, tendo como base dançarinos da Quadrilha Roceiros da Baltazar.

Formado o grupo, partiu-se para a escolha da denominação do Grupo. Após algumas sugestões, concluíram que o nome do grupo deveria lembrar o cotidiano do Município, então surgiu o nome “Sauatá”, denominação usada para distinguir o fenômeno que ocorre no período de janeiro a abril, durante as luas cheias, na qual o caranguejo-uça, crustáceo abundante nos mangues de São Caetano de Odivelas, sai para acasalar e reproduzir. O nome foi sugerido por Stélio Moura, integrante do conjunto musical, e foi aprovado de imediato o nome Grupo de Tradição Popular Sauatá.

O Grupo preparou-se por um período de 04 meses e apresentou-se pela primeira vez no Festival do Caranguejo daquele ano, em 1993, alcançando sucesso e passando a integrar a cultura popular do Município. Em seu repertório musical constam danças como o Carimbó, o Lundum Marajoara, o Síria, o Banguê, a Marujada, entre outras. No período entre 1993 e 1996, o Grupo consolidou-se com apresentações nos grandes clubes sociais da capital paraense como o Pará Clube, a Assembleia Paraense, a Tuna Luso Brasileira, o Clube do Remo, entre outros, além de apresentações nos Municípios circunvizinhos a São Caetano de Odivelas.

Em 1997, por motivo de afastamento de alguns integrantes da coordenação, o Grupo parou suas atividades, retornando em outubro de 1998, em uma iniciativa de Rondi Palha e Donata Aquino, com incentivo dos integrantes do Grupo Art da Terra. Após essa parada, o Grupo se reformulou com novos músicos e dançarinos. Sua reestreia deu-se, coincidentemente, no Festival do Caranguejo do mesmo ano, em uma grande apresentação. A partir de então Grupo passou a integrar novamente os eventos culturais de São Caetano de Odivelas e a ser motivo de estudo de folcloristas, além de ser notícia, através de matérias televisas, de revistas e jornais da imprensa paraense. Em 2004, o grupo Sauatá novamente suspendeu suas atividades, retornando em 2009, com uma nova proposta de resgate, preservação e valorização do Carimbó concebido em São Caetano de Odivelas e região.

Após sua retomada em 2009, com uma nova geração de músicos e dançarinos, o grupo participou das discussões que fomentaram o Carimbó como Patrimônio Cultural Brasileiro, além de mudar sua denominação para Grupo de Carimbó Sauatá. Desde 2009, o grupo é presença certa nos grandes eventos culturais de São Caetano de Odivelas, como o Festival do

Caranguejo, o Festival Junino Odivelense, o Carnaodivelas, o Verãodivelas. Também tem participado de festivais de Carimbó nas cidades paraenses de Santarém Novo, Marapanim, Vigia de Nazaré e Curuçá. Além de manter parcerias com escolas municipais e estaduais para o fortalecimento do Carimbó em São Caetano de Odivelas, o Sauatá realiza uma tradicional Roda de Carimbó durante a Procissão Fluvial de São Pedro, na Trasladação da Imagem do Padroeiro no período do Círio de São Caetano de Odivelas e na comemoração do Dia Municipal do Carimbó Odivelense, realizado anualmente no dia 24 de agosto, eventos importantes para os odivelenses.

O grupo se mantém com a ajuda de colaboradores parceiros do Grupo, além da relação de amizade entre os integrantes e a paixão pela cultura popular. Atualmente o conjunto musical conta com sete integrantes, sendo, um banjista, um clarinetista, um vocalista e quatro percussionistas – dois curimbós e dois pares de maracas, proporcionando uma sonoridade peculiar e própria. O grupo de danças conta com seis dançarinos.

Segundo alguns autores que pesquisaram sobre os instrumentos utilizados em grupos de Carimbós, não há uma formação específica na instrumentação do Carimbó. Sobre o assunto, Vicente e Marena Salles afirmam:

A base do carimbó são os tambores. A esses se juntam os mais diversos instrumentos melódicos e as solista e do côro. Além dos tambores, o ritmo é marcado pelo xeque xeque (uma lata contendo grãos de milho, pedrinhas etc.), reco reco ou raspador e até pelos dedos dos dançarinos (castanholas). Não há uma formação instrumental típica, podendo aparecer violão, cavaquinhos e até violinos (1969, p. 279)

Para Fuscaldo (2015, p. 84) “Além do curimbó, outros instrumentos como rabeca, violão, cavaquinho, banjo, flauta, clarineta, saxofone (sopro), pandeiro, maracas, matracas e caxixi podem fazer parte da apresentação. Para Monteiro (2012, p. 935), “Dependendo da localidade e da concepção musical do grupo de Carimbó, a configuração instrumental varia, propiciando distintas performances musicais.

Segundo Seeger (2008, p 238) “antes dos músicos iniciarem sua performance eles devem ter passado por um longo treinamento em alguma tradição musical”, “sua performance tem certos efeitos físicos e psicológicos sobre a audiência, fazendo surgir um tipo de interação” (p. 238) com a plateia e “a performance musical possui aspectos fisiológicos, emocionais, estéticos e cosmológicos” (p. 256) nesta audiência. É comum, no contexto do Carimbó, o público interagir dançando, como resposta à prática musical. Fuscaldo (2015, p. 84) menciona que “nas rodas de carimbó de “raiz”, normalmente quem dança é o público presente”.

Parte do repertório musical é autoral, com composição de integrantes do grupo, além de composições de mestres de outras cidades e compositores locais de São Caetano de Odivelas. Os processos criativos do Grupo são variados. Alguns, no momento que vão compor uma música, primeiramente pensam no ritmo, outros na melodia ou no texto, alguns utilizam seu instrumento, como auxílio no processo criativo. As letras autorais retratam o cotidiano cultural de São Caetano de Odivelas, refletido na relação do odivelense com o rio e a sua cultura. De uma forma geral, os textos dos Carimbós compostos pelo Grupo falam de sentimentos, da natureza, de suas experiências de vida, retratam o descuido com o meio ambiente e, algumas vezes, são críticas. Percebe-se que há, na música, “um equilíbrio entre um “campo” de possibilidades dadas socialmente e uma ação individual, ou subjetiva” (CHADA, 2007, p. 5).

De acordo com John Blacking (2000, p. 20):

Podemos concordar que a música é o som que se organiza em padrões socialmente aceitos, que a prática musical pode ser vista como uma forma de comportamento que se adquire, e que os estilos musicais se baseiam no que o homem optou por selecionar da natureza como parte de sua expressão cultural, em contraste com aquilo que a natureza impôs a ele. Mas a natureza da qual o homem selecionou os seus estilos musicais não é exterior a ele; ela compreende a sua própria natureza — as suas capacidades psicofísicas e as maneiras como estas foram estruturadas por suas experiências interativas com as pessoas e coisas, as quais são parte do processo adaptativo de maturação na cultura.

3. A pandemia

O primeiro alerta sobre a Covid-19, em dezembro de 2019, rapidamente acusou elevados casos na cidade de Wuhan, China, se espalhando por todo o mundo. Diante deste cenário, uma nova realidade impõe novas perspectivas e dinâmicas para diferentes setores da vida social humana e a internet ganha ainda mais notoriedade. A suspensão das atividades artísticas e acadêmicas e qualquer evento que proponha aglomeração de pessoas promove uma corrida por espaços virtuais e remodela a paisagem sonora no Brasil e no Mundo.

Com a Pandemia da Covid-19 o Grupo, como tantos outros, teve que suspender suas atividades e não tem realizado suas tradicionais Rodas de Carimbó. Durante a pandemia pouca coisa pode ser realizada, por conta de uma decisão conjunta dos integrantes do Grupo. Mas, foi possível a realização de *lives* e apresentações no formato *pocket* em algumas ocasiões. A estrutura para a realização de uma *live* com qualidade tem um custo alto e inviabilizou a realização de diversas outras. Todavia o Grupo tem conseguido postar vídeos no *Youtube* e mantém informações sobre suas atividades em suas contas no *Facebook* e *Instagram*, locais

onde podem ser encontrados materiais do Grupo. Foram mantidas também as Rodas de Conversas entre os integrantes para montar um planejamento, pensando no futuro do Grupo. Atualmente tem trabalhado na edição de um clip, o primeiro do grupo, e a gravação das músicas autorais do grupo.

Segundo o Grupo, foram contemplados com um auxílio emergencial, recurso disponibilizado através de edital da Secretaria Municipal de Cultura de São Caetano de Odivelas. Todavia, ressaltam que não dá para dimensionar o tamanho do prejuízo financeiro provocado pela falta de apresentações. Será necessário um grande trabalho de retomada das atividades quando for possível. Mencionam que as principais dificuldades passam pela falta de políticas públicas e ações que visem a salvaguarda e proteção dos fazedores de cultura popular.

4. Considerações finais

O Grupo de Carimbó Sauatá, sem ajuda governamental, representa um espaço de resistência da sua cultura, através da prática musical do Carimbó, em São Caetano de Odivelas. Através de suas atividades culturais despertam o interesse da comunidade do seu entorno e se mantém vivo. Sua prática musical do Carimbó ultrapassa os aspectos musicais, influenciando outros aspectos, como os sociais e educacionais.

O Grupo tem proporcionado uma maior visibilidade para cidade odivelense, pois além de tocar no município, se apresentam em outros locais divulgando a cultura e o nome da cidade de São Caetano de Odivelas. Podemos afirmar que a prática musical do Grupo é um reflexo do comportamento social, um meio de interação social, e o fazer musical é comportamento culturalmente aprendido. Assim, as idéias e conceitos expressos musicalmente podem ser interpretados de acordo com o sistema cultural no qual se inserem.

O Grupo de Carimbó Sauatá apresenta repertório musical variado, incluindo composições dos integrantes do grupo, que cantam a sua cultura, expressões da vida cotidiana, da natureza e do seu entorno, passado e presente, que nos convidam a refletir sobre a sua importância e significados.

Referências

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

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

FERNANDES, José Guilherme. **O Boi de Máscaras:** festa, trabalho e memória na cultura popular do Boi Tinga de São Caetano de Odivelas. Belém: EDUFPA, 2007.

FUSCALDO, Bruna Muriel Huertas. O carimbó: cultura tradicional paraense, patrimônio imaterial do Brasil. Revista CPC, São Paulo, n. 18, p. 81-105, dez. 2015.

IBGE- INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. Estimativa populacional 2020. Disponível em: <<https://cidades.ibge.gov.br/brasil/pa/sao-caetano-de-odivelas/historico>>. Acesso em 17 de Maio de 2021.

MONTEIRO, Vanildo. Tambores da Floresta: O estudo da performance do Tambor Carimbó no Carimbó de Salinópolis, no Estado do Pará. In: II SIMPOM – Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música. Rio de Janeiro, 2012. **Anais...** Rio de Janeiro: 2012, p. 934 – 944.

MUNIAGURRIA, Lorena Avellar de. O fazer musical do carimbo de Santarém Novo: música, política e a construção de um patrimônio cultural brasileiro. In: Patrimônio e Memória. São Paulo, v. 14, nº 2, jul/dez, 2018, p. 250-255.

PALHA, Rondinell Aquino. **História Local:** os fundamentos históricos de São Caetano de Odivelas – PA. Castanhal, 2018. Monografia – Universidade Norte do Paraná, Castanhal, 2018.

PALHA, Rondinell Aquino. Entrevista concedida a Cilon Silva. WhatsApp, 10, abr. 2021.

SALLES, Vicente. SALLES Marina. **Carimbó:** trabalho e lazer do caboclo. In: Revista Brasileira de Folclore. Rio de Janeiro. V.9, nº 25, set/dez 1969, p. 257-281.

SEEGER, A. Etnografia da música. Tradução de Giovanni Cirino. In **Sinais diacríticos:** música, sons e significados. Revista do Núcleo de Estudos de Som e Música em Antropologia da FFLCH/USP, n. 1, 2008, p. 237-260.

SILVA, Evelyn Tainá de Souza. **O Boi de Máscaras de São Caetano de Odivelas - PA:** a criação do repertório musical. TCC (Licenciatura em Música) - Universidade Federal do Pará, faculdade de Música, Belém, 2021.

SILVA, Silvia Sueli Santos da. **O Boi e a máscara:** imaginário, contemporaneidade e espetacularidade nas brincadeiras de boi de São Caetano de Odivelas. TESE (Doutorado em Artes Cênicas) - Universidade Federal da Bahia, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Pará, 2011.

Lambadas das Quebradas Volume 2 – análises musicais e apontamentos sobre o desenvolvimento da lambada/guitarrada no Pará

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

Sonia Chada
Universidade Federal do Pará
sonchadagmail.com

Resumo: Recorte da pesquisa de doutorado, este trabalho analisa o LP Lambadas das Quebradas Volume 2 de Mestre Vieira, músico/compositor barcareense e um dos responsáveis pela prática, instauração e desenvolvimento da lambada no Pará a partir dos anos de 1970. O disco foi lançado no ano de 1980 e sobre ele realizamos o mesmo processo metodológico utilizado para as análises realizadas em toda a discografia de Mestre Vieira. Por quais processos metodológicos foram realizadas as análises musicais do Lambadas das Quebradas Vol. 2? Quais apontamentos e reflexões podemos tecer a partir das análises realizadas? Foram realizadas audições e análises musicais dos fonogramas, pesquisa bibliográfica e entrevistas semiestruturadas entre os anos de 2017 e 2019. Mestre Vieira, segue o processo de criação instaurado em suas primeiras composições e o fluxo de produção da indústria e mercado fonográfico de sua época. O LP revela sua experiência em repertório instrumental e a rápida adaptação à guitarra elétrica em suas ideias composicionais.

Palavras-chave: Análise musical. Lambada. Guitarrada.

Lambadas das Quebradas Volume 2 – Musical analsis and notes on the development of lambada/guitarrada no Pará.

Abstract: A part of doctoral research, this work analyzes the LP Lambadas das Quebradas Volume 2 by Mestre Vieira, musician/composer from barcareense and one of those responsible for the practice, establishment and development of lambada in Pará from the 1970s onwards. The disc was released in 1980 and on it we carried out the same methodological process used for the analyzes carried out in all of Mestre Vieira's discography. How were the musical analyses of Lambada das Quebradas Vol. 2 carried out? What notes and reflections can we make from the analyses? Auditions and musical analysis of the phonograms, bibliographical research and semi-structured classification were carried out between 2017 and 2019. Mestre Vieira follows the creation process introduced in his first compositions and the production flow of the phonographic industry and market of his time. The LP reveals his experience in instrumental repertoire and his adaptation to the electric guitar in his compositional ideas.

Keywords: Music Analsis. Lambada. Guitarrada.

1. Introdução

O gênero musical lambada se desenvolve no Pará a partir da década de 1970 e tem como um de seus marcos iniciais o lançamento do LP Lambadas das Quebradas Vol. 1, gravado por Mestre Vieira e lançado no ano de 1978 pela extinta gravadora Continental. No ano de 1980, Mestre Vieira grava e lança seu segundo disco em formato de vinil, o LP Lambadas das

Quebradas Vol. 2, no qual continua a apresentar suas ideias composicionais em torno da lambada e que:

[...] levaria Vieira e Seu Conjunto para fora das fronteiras do Brasil. Inglaterra, Escócia e Portugal estariam entre os países onde a lambada deixou sua marca registrada. Com técnica peculiar, Mestre Vieira impressionaria o mercado estrangeiro com uma forma única de tocar guitarra, muito diferente dos moldes estabelecidos pelo blues e rock. A lambada teria além da música afro-latino-caribenha, grande interferência do choro e da jovem guarda (CARAVEO, 2019a, p. 56).

As propostas implementadas por Mestre Vieira em torno da lambada desde a gravação de seu primeiro LP apresentam muito de sua trajetória como músico instrumentista. A experiência adquirida por meio de repertórios como os do Choro e Samba, sua vivência e percepção em relação aos gêneros musicais locais e os direcionamentos impostos pela indústria e mercado fonográfico transnacional que aconteciam, principalmente, por meio das rádios e TV, possibilitaram que a lambada se desenvolvesse e se reconfigurasse nas décadas seguintes, originando um intenso e febril movimento deste gênero musical nos anos de 1990 e a instauração da guitarrada como patrimônio cultural no Pará. Vale ressaltar a relevância de estudos envolvendo a música popular latino-americana, no sentido em que:

Apesar dos avanços, a presença da música latino-americana na história da música universal editadas na Europa ou nos Estados Unidos até o fim dos anos de 1980 ainda era muito baixa. Se revisarmos estas publicações, poderemos observar que apenas 1% do total de páginas é dedicado à música Latino-americana. Um 1% que normalmente inclui algumas referências à música indígena e folclórica da região e principalmente o nacionalismo musical na América Latina, centralizado em três figuras: Heitor Villa-Lobos, Carlos Chávez e Alberto Ginastera, compositores privilegiados em relatos específicos na América Latina¹⁸ (GONZÁLEZ, 2009, p 46).

As análises sobre as quais nos debruçamos transcorreram sobre toda a discografia de Mestre Vieira e foram realizadas entre os meses de junho de 2020 e janeiro de 2021. Para este trabalho trazemos alguns resultados das análises realizadas em seu primeiro LP – Lambadas das Quebradas Volume 1¹⁹, lançado no ano de 1978. Objetivando reflexões mais precisas e profundas contamos com as análises de 3 colaboradores com formações e

¹⁸ Tradução nossa.

¹⁹ Lambadas das Quebradas Vol. 1 – análises das primeiras obras de Mestre Vieira, artigo aceito para o XXXI Congresso da Anppom a ser apresentado entre os dias 6 e 10 de novembro de 2021.

experiências diferentes, valendo ressaltar que cada colaborador realizou suas análises sem qualquer interferência nossa ou de outros em suas reflexões e considerações. Para a realização das análises desenvolvemos um processo metodológico no qual disponibilizamos via e-mail, uma ficha com todas as informações necessárias para acesso ao álbum, audição das faixas e por fim, as análises. A ficha também continha espaço para considerações importantes em relação ao LP.

Nesta direção, considerando o resultado dos processos de composição de Mestre Vieira como o elemento da equação – a música, segundo Mukuna (2008, p. 21):

[...] o que é ouvindo, então é o elemento desconhecido que o etnomusicólogo busca – a verdade/o sentido – é encontrado na soma do comportamento derivado de todos os círculos dentro da rede de relações na qual o compositor é o elo, pois eles denotam uma grande porção do vécu do compositor.

Diante disto, as questões que norteiam este trabalho são: por quais processos metodológicos foram realizadas as análises musicais do Lambada das Quebradas Vol. 2? Quais apontamentos e reflexões podemos tecer a partir das análises realizadas? Para respondê-las, além das análises musicais, foi realizada a revisão da literatura existente sobre o assunto, entrevistas semiestruturadas e as reflexões e apontamentos sob a luz da etnomusicologia. Para esta pesquisa contamos com o apoio financeiro da CAPES.

2. O LP Lambadas das Quebradas Volume 2 de Mestre Vieira

Lançado no ano de 1980, o LP Lambadas das Quebradas Volume 2 revela detalhes importantes da carreira de Mestre Vieira e desenvolvimento da lambada/guitarrada no Pará. O primeiro ponto que destacamos é a qualidade técnica de gravação. O primeiro LP, gravado com execução simultânea dos músicos em apenas dois canais, revela algumas das condições adversas que o conjunto musical enfrentou no início da carreira. Em entrevista, Dejacir Magno²⁰ (2018), destaca que:

Depois do primeiro disco do Lambadas das Quebradas, Vol.1, o contrato dele era de dois ou quatro anos um disco por ano para gravar. Então nós tínhamos direito de gravar mais um disco né? Já tínhamos gravado o primeiro e saímos pro segundo. Mas com a graça de Deus o segundo foi bem aceito. Uma música simples, boba, que ele fez também a letra né? Que ele gostava de, de com se diz a palavra? Ele gostava de fazer as coisas sacaneando com as histórias que ele contava dentro do que ele era né? E ele fez um tal do Melô do Bode,

²⁰ Dejacir Magno nasceu em 23 de abril de 1952, na Ilha das Onças, localidade próxima ao município de Barcarena e foi cantor do conjunto que acompanhou Mestre Vieira nos primeiros LPs.

Melô do Bode. Vê bem, essa música nos deu a margem para sair daqui do Estado do Pará²¹.

Seguindo os moldes do primeiro LP, este segundo trabalho de Mestre Vieira e Seu Conjunto também apresenta 12 faixas inéditas divididas igualmente entre os lados A e B do vinil. As composições também são divididas entre lambada instrumental e lambada cantada assim como no primeiro álbum, porém, diferente do primeiro, este álbum apresenta pela primeira vez a imagem dos músicos na capa e contracapa. Segundo Dejacir Magno (2018), a falta de fotos na capa do primeiro LP trouxe desconfianças e dificuldades no reconhecimento do grupo. A imagem 1 revela a capa e contracapa do LP Lambadas das Quebradas Vol. 2.



Imagem 1: Capa e Contracapa do LP Lambadas das Quebradas Vol. 2. **Fonte:** Internet. Capa disponível em: <<https://www.discogs.com/Vieira-E-Seu-Conjunto-Lambada-das-Quebradas-Vol-2/release/10112714>>. Contracapa disponível em: <<http://dilatino7.blogspot.com/2015/03/vieira-e-seu-conjunto-lambada-das-25.html>>. Acesso em: 13.10.2018 às 12:17.

Os resultados apontados nas análises do Lambadas das Quebradas Vol. 1 revelam a maior presença dos gêneros musicais carimbó e merengue. Outros gêneros também aparecem nos processos de composição de Mestre Vieira como a cumbia e bolero, porém, a principal característica desse álbum é a presença marcante das composições instrumentais. Ainda sobre a projeção deste disco diante do cenário nacional, Vieira (2017) revela:

²¹ Todas as referências referentes à Dejacir Martins Magno são relativas à entrevista realizada no dia 30 de maio de 2018, na cidade de Barcarena-Pará.

Aí depois eu, foi, quando eu gravei o segundo, o segundo, aí eu estourei no Brasil tudinho. Nesse tempo o vinil era mais famoso né? Hoje em dia tu não vê o vinil e pra vender disco é difícil. Não tem nem loja de vender disco. Aí eu comecei a fazer minhas músicas e estourei o “Melô do Bode”, no Ceará, aí eu fui pro Ceará fazer um show, “descobriro”, me levaram, aí eu estourei, aí eu já tinha meu conjunto formado com, com os componentes que tão aí nesse disco. Aí toquei no Ceará, aí eu fui pra, Ceará eu fiz trinta shows direto²².

A respeito do procedimento metodológico utilizado para as análises musicais, a imagem 3 mostra a ficha desenvolvida e enviada por meio de e-mail para os três colaboradores que realizaram suas respectivas análises de forma pessoal e sem qualquer interferência nossa. As análises se estenderam por toda a discografia de Mestre Vieira.

NOME DO COLABORADOR:		
Discos – Vinil e CDs	Músicas – Obras	GÊNERO MUSICAL
LAMBADAS DAS QUEBRADAS VOL.2. 1980 https://www.youtube.com/watch?v=OfGUgAOPwn8	LAMBADA DO REI	
	ELA VOLTOU	
	BICHARADA Nº2	
	MARIAZINHA	
	O SERESTEIRO	
	DUAS LÍNGUAS	
	LAMBADA DO MAPINGUARI	
	JOIA	
	VOCÊ SE AFASTOU DE MIM	
	LAMBADA DO SINO	
	MELÔ DO BODE	
	SAMBISTA BRASILEIRO	

CONSIDERAÇÕES IMPORTANTES:

Imagem 2: Ficha metodológica para fins de análises musicais do LP Lambadas das Quebradas Vol. 2. **Fonte:** Desenvolvida pelos autores.

Entendemos que cada instrumento tocante nas faixas musicais apresenta a capacidade de proporcionar variações rítmicas que nos guie a definições diferentes em relação ao possível gênero musical presente nas composições e consideramos a aplicação deste processo metodológico como uma forma de obter maior amplitude na percepção da consituição dessas composições e por meio do cruzamento dos dados apresentados por nós e por cada

²² Todas as referências relativas à Mestre Vieira foram coletadas em entrevista realizada no dia 26 de agosto de 2017, em Barcarena no Pará.

colaborador, vislumbramos uma compreensão mais detalhada, primeiramente, dos elementos musicais que constituem a lambada, e em segundo, dos processos de mudança que consituíram a o gênero musical guitarrada. Neste sentido, vale destacar que:

Nas quatro décadas em que a prática musical desse gênero vem se desenvolvendo, percebem-se intensas transformações no seu fazer, na memória e na identidade cultural na região amazônica. Estas transformações possibilitam novos olhares, análises e interpretações no que se refere à música, cultura e sociedade. A prática musical das guitarradas, ao se desenvolver, disseminar e se consolidar culturalmente, estabelece novas relações sociais e significações simbólicas no que se refere à identidade cultural musical nas cidades de Belém e Barcarena, no estado do Pará, na região amazônica, no Brasil, quiçá no mundo. Diante disto, concluímos que a guitarrada se configura como um movimento musical pós-moderno (CARAVEO e CHADA, 2019b, p. 354).

Consideramos que as análises musicais aqui propostas podem servir de apoio para a melhor compreensão dos diferentes contextos, históricos, musicais, mercadológicos e culturais que envolvem o surgimento da lambada e o advento das guitarradas no Pará e contribuir para pesquisas futuras. Para tanto, além de nossas análises particulares, foram três os colaboradores que também analisaram as obras: Colaborador 1²³, Colaborador 2²⁴, Colaborador 3²⁵.

3. Algumas observações e apontamentos referentes ao LP Lambadas das Quebradas Volume 2 de Mestre Vieira

A partir das análises musicais de cada colaborador apresentadas nas fichas pudemos desenvolver gráficos que traduzem melhor os resultados referentes aos gêneros musicais presentes no LP Lambadas das Quebradas Vol. 2.

A imagem 3 mostra o conjunto de gráficos gerados a partir das análises realizadas a respeito do álbum em questão.

²³ Leandro Machado, licenciado em Música, Mestre em Artes, professor de Arte no IFPA e coordenador do núcleo de Arte e Cultura do IFPA Altamira e professor do curso técnico de percussão do IFPA Paragominas.

²⁴ Hygor Machado, graduando no curso de Licenciatura Plena em Música da Universidade Federal do Pará.

²⁵ Max David, graduado em harmonia e improvisação, especialidade em Guitarra Elétrica pela Escola G2 Muhsica, em 2017, graduado em Licenciatura Plena em Música pela Universidade Federal do Pará.

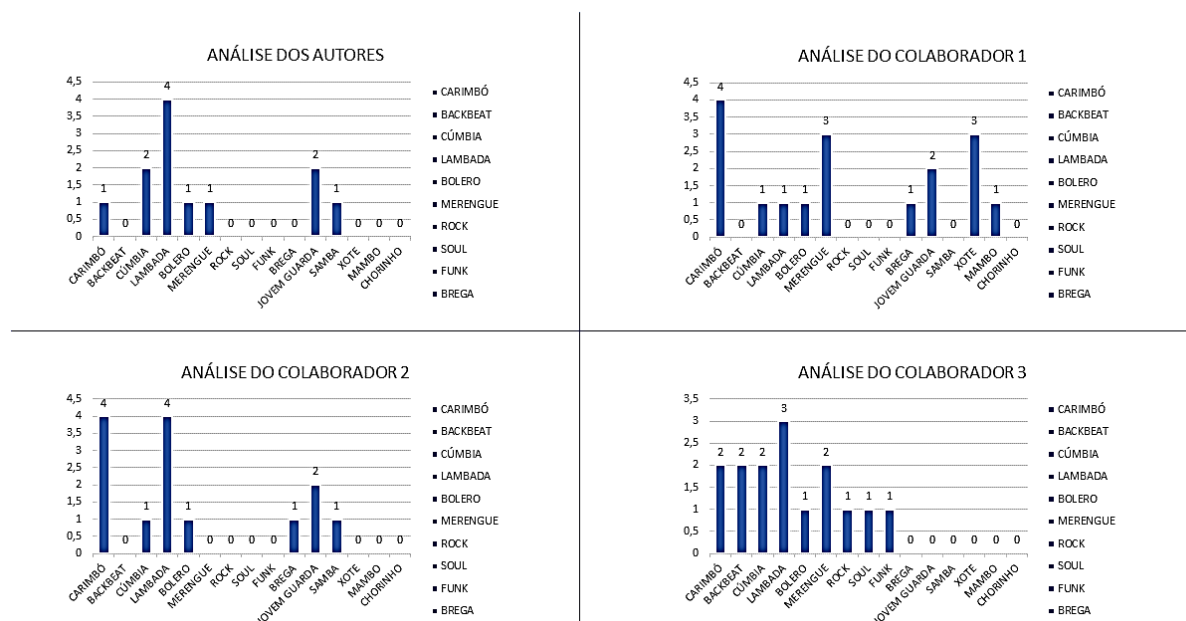


Imagem 3: Gráficos gerados a partir das análises musicais realizadas sobre o LP Lambadas das Quebradas Vol. 2. **Fonte:** Desenvolvida pelos autores.

As análises revelam pontos importantes que merecem atenção especial, dentre eles a indicação do gênero lambada para algumas das composições e por se tratar do segundo LP lançado por Mestre Vieira, a marcante presença do carimbó e merengue ao longo do disco. Vale ressaltar 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 *cumbia*, *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).

Este repertório transnacional, que nos sugere as ideias originais da lambada, conquistou o gosto musical das camadas populares em Belém do Pará. As rádios, as festas populares, as gafieiras e as sedes (locais onde tocavam as aparelhagens), assim como os fluxos demográficos nos setores portuários são pontos-chaves para a disseminação de gêneros musicais como o merengue, cumbia e bolero, além dos aspectos culturais particulares da região. Para Candau (2012, p. 95), “o momento original, a causa primeira é sempre um desafio, para a memória e identidade, razão pela qual a referência à origem é uma invariante cultural”. Nesta direção, Eagleton (2000, p. 77), ressalta ainda que “a cultura enquanto identidade é avessa, quer à universalidade, quer à individualidade; em contrapartida, valoriza a especificidade coletiva”.

Sendo assim, apesar da origem da lambada, enquanto gênero musical, estar atrelada a gêneros musicais transnacionais, os processos de apropriação particular e individual possibilitaram as transformações e desdobramentos históricos que a elevaram a patrimônio cultural com a insituição do Dia Municipal da Guitarrada em Barcarena no Pará, que de acordo com a lei que entrou em vigor no dia 28 de outubro de 2019, a data eleita para a comemoração foi uma homenagem ao dia de aniversário de Mestre Vieira – 29 de outubro (CARAVEO e CHADA, 2019b, p. 353).

Sobre as análises realizadas no primeiro LP de Mestre Vieira – Lambadas das Quebradas Vol. 1 –, não foram registradas nenhuma referência ao gênero lambada. Isto nos sugere que a lambada, como a conhecemos nos dias de hoje, ainda estaria em fase inicial de constituição.

O imagem 4 mostra o quadro comparativo das análises realizadas sobre o segundo álbum de Mestre Vieira.

		NOSSAS ANÁLISES	COLABORADOR 1	COLABORADOR 2	COLABORADOR 3
Discos – Vinil	Músicas – Obras	GÊNERO MUSICAL	GÊNERO MUSICAL	GÊNERO MUSICAL	GÊNERO MUSICAL
LAMBADAS DAS QUEBRADAS VOL.2. 1980	LAMBADA DO REI	LAMBADA	CARIMBÓ	LAMBADA	CARIMBÓ
	ELA VOLTOU	JOVEM GUARDA	BREGA-JOVEM GUARDA	BREGA - JOVEM GUARDA	BACKBEAT/SOUL-FUNK
	BICHARADA Nº2	CUMBIA	XOTE/CÚMBIA	CARIMBÓ	CÚMBIA
	MARIAZINHA	LAMBADA	LAMBADA/XOTE	LAMBADA	LAMBADA
	O SERESTEIRO	BOLERO	BOLERO	BOLERO	BOLERO
	DUAS LÍNGUAS	MERENGUE	MAMBO/MERENGUE	CARIMBÓ	MERENGUE
	LAMBADA DO MAPINGUARI	CARIMBÓ	CARIMBÓ	CARIMBÓ	CARIMBÓ
	JOIA	LAMBADA	MERENGUE/CARIMBÓ	LAMBADA	LAMBADA
	VOCÊ SE AFASTOU DE MIM	JOVEM GUARDA	JOVEM GUARDA	BREGA - JOVEM GUARDA	ROCK/BACKBEAT
	LAMBADA DO SINO	LAMBADA	MERENGUE/CARIMBÓ	LAMBADA	LAMBADA
	MELÔ DO BODE	CUMBIA	XOTE	CUMBIA	CÚMBIA
	SAMBISTA BRASILEIRO	SAMBA	SAMBA/CHORINHO	SAMBA - CARIMBÓ	MERENGUE

Imagem 4: Quadro comparativo desenvolvido a partir das análises musicais realizadas sobre o LP Lambadas das Quebradas Vol. 2. **Fonte:** Desenvolvida pelos autores.

Segundo nossas análises a lambada emerge neste álbum junto a outros gêneros musicais como o merengue e carimbó. As análises do Colaborador 1 revelam as dificuldades de apontar um único gênero para as composições, destaque para as composições Joia e Lambada do Sino, as quais são relacionadas a mistura: merengue/carimbó. Para o Colaborador 2, a lambada já é indicada como gênero musical de algumas composições, porém, o carimbó é o gênero que mais sustenta os processos criativos de Mestre Vieira. O Colaborador 3, além da lambada, o merengue e o carimbó são os gêneros mais presente no Lambadas das Quebradas Vol. 2.

Considerações Finais

A lambada surge como gênero musical com forte interferência da música produzida na região caribenha misturada com gêneros musicais particulares do Pará e alinhada com os direcionamentos do mercado fonográfico transnacional a partir dos anos de 1970. Desta forma, nossa percepção em relação às análises descritas nos leva a refletir sobre a fusão dos gêneros musicais carimbó e merengue como ponto de partida para o desenvolvimento da lambada e considerando o caráter instrumental implementado por Mestre Vieira, posteriormente, a constituição da guitarrada quanto gênero musical a partir dos anos de 2000.

Referências:

- CANDAU, Joel. Memória e identidade. Trad. Maria Leticia Ferreira. São Paulo: Contexto, 2012.
- CARAVEO, Saulo Christ. A nascente de um rio e outros cursos – a guitarrada de Mestre Vieira. 135 f : il. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências das Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes, Belém, 2019a.
- CARAVEO e CHADA, Saulo Christ e Sonia. Quatro décadas de guitarrada: a configuração de um movimento musical pós-moderno no Pará. *Opus*, v. 25, n. 3, p. 336-356, set./dez. 2019b.
- EAGLETON, Terry. A ideia de cultura. Trad. Sofia Rodrigues. Oxford: Blackweel Publishers Limited, 2000.
- GONZÁLEZ, Juan Pablo. Musicología y América Latina: una relación posible. *Revista Argentina de Musicologia* (10). P. 43-71, 2009.
- MAGNO, Dejacir Martins. Entrevista concedida a Saulo Christ Caraveo na cidade de Barcarena-Pará em 30 maio 2018.
- MESQUITA, Bernardo Thiago Paiva. A guitarra de Mestre Vieira: a presença da música afro-latinocaribenha em Belém do Pará. 2009. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2009.
- MUKUNA, K. Sobre a busca da verdade na etnomusicologia. *Revista USP*, (77), p. 12-23, 2008.
- VIEIRA, Joaquim de Lima. Entrevista concedida a Saulo Christ Caraveo na cidade de Barcarena-Pará em 26 ago. 2017.



O carnaval de Óbidos e o bloco pai da pinga

Alba Rosa Barbosa da Silva
Universidade Federal do Pará
arosajj13@yahoo.com.br

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

José Maria Carvalho Bezerra
Universidade Federal do Pará
jjmusic35@yahoo.com.br

Resumo: O presente artigo é resultante do trabalho de conclusão de curso (TCC), desenvolvido no curso de música da UFPA, ofertado pelo Plano Nacional de Formação dos Professores da Educação Básica-(PARFOR). A proposta do artigo é apresentar um breve recorte sobre a prática musical do Bloco Pai da Pinga, um grupo local que fomenta a cultura do carnaval na cidade de Óbidos. Através desse artigo, também buscaremos abordar de modo sucinto sobre o carnaval de Óbidos, assim como a história e memória do Bloco Pai da Pinga, e de seus registros musicais. Para fundamentar o trabalho nos valem dos autores (NETTL, 2005; BLACKING, 1973 e 2007; CHADA, 2007). Metodologicamente a pesquisa é de cunho qualitativo e etnográfico. A pesquisa revelou que o Bloco Pai da Pinga é um grupo que trabalha para manter acesa a cultura do carnaval da cidade de Óbidos, buscando preservar as tradicionais marchinhas de carnaval, tornando-se um campo de socialização entre os seus brincantes, músicos e a comunidade em geral.

Palavras-chave: Carnaval. Bloco. Cultura.

Abstract: This article is the result of the course completion work (TCC), developed in the music course at UFPA, offered by the National Plan for Training Teachers in Basic Education (PARFOR). The purpose of the article is to present a brief excerpt on the musical practice of Block dad of the drips, a local group that promotes the culture of carnival in the city of Óbidos. Through this article, we will also seek to briefly address the Óbidos carnival, as well as the history and memory of Block dad of the drips and its musical records. To support the work, we used the authors (NETTL, 2005; BLACKING, 1973 and 2007; CHADA, 2007). Methodologically, the research is qualitative and ethnographic in nature. The research revealed that Bloco Pai da Pinga is a group that works to keep alive the carnival culture of the city of Óbidos, seeking to preserve the traditional carnival marches, becoming a field of socialization between its gamesmen, musicians and the community in general.

Keywords: Carnival. Block. Culture.

Introdução

O Município de Óbidos-Pá está localizado à margem esquerda do Rio Amazonas, no Oeste do Estado do Pará e nessa cidade há uma cultura de saberes e fazeres que se manifestam por meio da música nos festejos de carnaval. Há uma cultura de formação dos blocos de rua alternativos e oficiais, dentre esses, apresentaremos um estudo sobre o Bloco Pai da Pinga, que é considerado um grupo que carrega tradições da cultura popular, constituindo-se em resistência dos povos em defesa de seus costumes e do modo de vida deixada pelos seus antepassados, “A música sendo uma “tradição cultural” partilhada e transmitida depende de seres humanos que possam ouvi-la a partir de uma função auditiva estruturada” (BLACKING, 1973).

Dentre os vários blocos existentes na cidade de Óbidos, nos deteremos ao bloco pesquisado, chamado de “Bloco Pai da Pinga”. Abordaremos sobre a prática musical presente nesse bloco, sua formação, repertórios musicais, ensaios, instrumentos e todo o seu contexto, buscando um olhar sobre a Prática musical na perspectiva de Chada (2007):

Um processo de significado social, capaz de gerar estruturas que vão além de seus aspectos meramente sonoros, embora estes também tenham um papel importante na sua constituição sendo de extrema importância neste contexto. (...) A execução, com seus diferentes elementos (participantes, interpretação, comunicação corporal, elementos acústicos, texto e significados diversos) seria uma maneira de viver experiências no grupo (p.139).

Metodologicamente a pesquisa foi de cunho qualitativo e etnográfico, valendo-se da coleta de dados no campo de pesquisa, consulta aos registros audiovisuais, fotos, vídeos, textos de música, CDs e outros, além de entrevistas do tipo semiestruturado, com os fundadores do Bloco Pai da Pinga e de seus brincantes.

Nettl (2005) diz: “Talvez a tarefa mais importante que a etnomusicologia tenha colocada a si própria seja o estudo e a descoberta do papel que a música desempenha em cada cultura do homem, passado e presente, e o conhecimento do que música significa para o homem”. Ancorada na fala desse autor buscaremos apresentar o papel da música para a cidade de Óbidos, por meio do carnaval e dos blocos de rua que se mostram em um contexto de práticas culturais interativas.

1. A cultura do carnaval em Óbidos

O Município de Óbidos-Pá têm como uma de suas manifestações culturais o carnaval, trazido pelos portugueses no final do século XIX, com o “Entrudo” que são batalhas entre as famílias, que se muniam de fuligem de panelas, farinha de trigo e tinta para sujar as pessoas. Com o passar do tempo a manifestação foi se reconfigurando misturando-se com coisas do passado e presente. Um folião entrevistado nos diz:

Ao longo do tempo o carnaval sofreu muitas mudanças, mas o seu ícone permanece, o Mascarado “Fobó”, que são foliões caracterizados com vestimentas de dominós – macacão de uma espécie de tecido conhecido como chita e máscaras de monstros e/ou personagens diversificados, apito vibrante pendurados no pescoço, bexiga (bexiga bovina seca) e o indispensável polvilho seco (maisena) para sujar os foliões. Os mascarados tentam esconder suas identidades dos foliões, que tentam adivinhar quem são esses mascarados (TAVARES, entrevista, 2018).

Fig. 01: Mascarado Fobó



Fonte: Silva, 2018.

No carnaval da década de 50,60 não existia, esses blocos que existem agora, existiam blocos de salão; as moças e rapazes se organizavam com uma fantasia igual pra todos eles, e só dançavam nas festas de salão, na ARPA, no clube Amazônia, que tinha antigamente e no Mariano, nos clubes que faziam festas carnavalescas. Bom, um detalhe interessante nesta época do carnaval, é que duas coisas se destacavam no carnaval de rua, era o mascarado “Fobó” que permanece até hoje, e um carnavalesco chamado “Sujo”. O que era o sujo? Eram pessoas, rapazes, moças, e até pessoas idosas todos sem camisas, só de bermuda ou de calção, calça, saíam pintados de carvão, pintados de tinta. Esse

bloco de “Sujo”, como o mascarado “Fobó” saía todos os domingos durante o carnaval a partir de janeiro até a uma terça de carnaval, a partir de uma hora da tarde, saíam de um determinado ponto de onde se reuniam e percorriam quase a cidade inteira (TAVARES, entrevista, 2018).

Neste contexto observa-se que era chamado de bloco, um grupo de pessoas que se reuniam trazendo cada folião fantasiado a seu modo e percorriam as ruas da cidade. Segundo o folião Tavares (2018), “o ‘Sujo’ se reunia em frente da pensão da Dona Miquita, lugar onde os viajantes se hospedavam e associavam-se à brincadeira, e saíam pelas ruas da cidade”.

Nessa época os instrumentos utilizados pelos foliões para desenvolver as práticas musicais carnavalescas, eram as tampas de painéis, latas, apitos e outros elementos que produziam sons, os mesmos se organizavam e saíam pelas ruas da cidade cantando e fazendo batuques.

Segundo o entrevistado “existiam também os bailes carnavalescos de salão”. Esses bailes eram frequentados por grupo de rapazes, moças e senhoras que organizavam suas fantasias, os bailes eram animados pelo ritmo das marchinhas de carnaval que eram divulgadas pelas Rádios no Rio de Janeiro e no Pará, pela Rádio Clube.

O senhor Haroldo Tavares, além de um folião e incentivador do carnaval de Óbidos, foi prefeito por quatro vezes, e em uma das suas gestões mandou construir uma espécie de palanque coberto com telha, em um determinado espaço na Praça Barão do Rio Branco, onde no período carnavalesco as bandas musicais locais animavam a população com os ritmos do carnaval. A partir daí o carnaval de Óbidos foi tomando outras dimensões, surgindo à formação de alguns blocos de rua oficiais e alternativos.

No contexto do carnaval obidense os blocos oficiais são aqueles que têm um dia registrado no calendário cultural oficial do município para desfilar na semana final do período carnavalesco. Quanto aos alternativos, são aqueles blocos que não possuem registros no calendário cultural do município, mas desfilam agregados a um determinado bloco oficial.

A partir da década de 1990, o carnaval obidense foi chamado de “Carnapauxis” e passou a acontecer geralmente no mês de fevereiro, podendo ocorrer no mês de março, dependendo do calendário anual. O “Carnapauxis” foi reconhecido através da lei Estadual de nº 7. 225 de 24 de Novembro de 2008, como “Patrimônio Histórico e Artístico do Pará”. A atração do “Carnapauxis” são os desfiles dos blocos oficiais, que geralmente inicia dias antes da data do feriado de carnaval.

Fig. 02: Carnapauxis



Fonte: Silva, 2018.

No que tange a formação de blocos de rua, com base na pesquisa, existem no Município setes blocos oficiais, e alguns alternativos que surgem e desaparecem naturalmente no decorrer das atividades carnavalescas. Quanto aos setes blocos oficiais temos: “Bloco vai ou Raxa”, “Bloco Mirim Unidos do Umarizal”, “Bloco Serra da escama”; “Bloco Águia Negra”; “Bloco Xupa osso”, “Bloco das Virgens” e “Bloco Unidos do Morro” Além dos blocos oficiais existem alguns alternativos, como por exemplo, o “Bloco Pai da Pinga” que é considerado um dos blocos alternativos mais duradouros da cidade.

2. O Bloco Pai da Pinga

O nascimento do bloco aconteceu em agosto do ano 2000. Teve origem a partir de uma conversa informal entre amigos. De acordo com relatos do entrevistado Artur Mamede no mês de agosto de 2000, um grupo de amigos se reuniu numa praça, após o encerramento do festival do Acari, na comunidade Flexal (Município de Óbidos).

Na madrugada, o grupo de amigos formado por Artur Mamede Junior, Renilson Soares, Erineu Gomes e Jorge Basília iniciaram uma brincadeira com os instrumentos que estavam acompanhando o show de uma banda obidense. Na ocasião, Erineu teria sugerido que utilizassem os instrumentos e continuassem a festa de outra forma, foi então que ele disse: “bora tocar carnaval pro povo”. Em seguida Artur direcionou-se a Jorge Basília falando: “Vamos pegar uma caixa de papelão e te transformar no boi”. Dessa forma, surgiu o primeiro tripa do boi²⁶ do bloco. Erineu batizou o boi de “o Boi Pai da Pinga” em alusão ao Boi Pai do Campo presente no cordão tradicional do folclore brasileiro. Após esse momento o grupo passou a

²⁶ Tripa de boi é a pessoa que costuma ficar embaixo da fantasia dando vida e movimento ao boi.

amadurecer a ideia de continuar a brincadeira no período do carnaval até torna-la parte das festas anuais do carnaval de Óbidos. Segundo relato de Mamede, (2018):

No princípio eram apenas uns 20 brincantes que se concentravam próximo à Praça do Bairro Santa Terezinha em frente ao bar do cachorrão, ponto de concentração, a gente brincava nas ruas próximas e voltava para fazer o encerramento no ponto de partida. Não havia carro som, apenas as batucadas com tambores. Por algum tempo a gente tinha um livro de controle, no qual os brincantes assinavam antes da saída do bloco, e com o tempo essa ferramenta de registro foi sendo esquecida em virtude do quantitativo de pessoas que começou a aumentar para “brincar” e tivemos que colocar um triciclo com uma caixa de som, em virtude do número de brincantes que se faziam presentes para participar (MAMEDE, entrevista, 2018).

Sobre o repertório, desde o início há relatos que o grupo focaria nas tradicionais marchinhas de carnaval, marcha rancho e samba, mesmo com o passar dos anos e com o hibridismo musical evidente na sociedade contemporânea, o Bloco Pai da Pinga optou por permanecer tocando somente os mesmos gêneros musicais, a fim de manter uma identidade peculiar do grupo e dos antigos carnavais obidenses. Em entrevista o coordenador do Bloco relata:

Para surpresa, o Bloco cresceu muito. [...] O bloco nunca saiu da linha musical, [...]. Porque o nosso carnaval ele era esse aí, o nosso carnaval ele não tinha música baiana, não tinha forró, não existia axé eram só as marchinhas samba e marchas ranchos, (bandeira branca amor, abre alas, etc) que são essas toadas que são marcha rancho. O samba eu cansei de ver o Di Paula cantar no canto (da rua) do seu Augusto que faziam aquele arrastão. Lembra? O Di Paula cantava “ei baiana” todo esse sambão, então o nosso carnaval (do bloco Pai da Pinga) é isso aí. Bem as músicas tocadas no bloco, à gente faz um repertório, né, a gente faz um repertório das marchinhas, dos sambas, de algumas marchas ranchos, e a gente passa em um papel e dá para os músicos, e agente executa durante a trajetória do bloco. Então é assim que a gente faz essa seleção das músicas (MAMEDE, entrevista, 2018).

O Bloco Pai da Pinga tem um grupo musical formado por instrumentos de metais e percussão que geralmente são levados num carro; devido o crescimento do bloco foi necessário trocar o carro pequeno, por caminhão para carregar equipamento de som e os próprios músicos da banda, cuja composição é formada pelos seguintes instrumentos musicais: 4 taróis, 2 repiques, 3 bumbos, 2 trompetes, 1 trombone e 2 saxofones. Segundo Mamede (2018) “Os músicos que compõe a banda, na sua maioria não tem formação na área, aprenderam a tocar ouvindo, vão levando a prática da musical na cara e na coragem”.

Fig. 03: músicos do bloco pai da pinga



Fonte: Silva, 2018.

Os músicos da banda do Bloco Pai da Pinga têm suas práticas musicais desenvolvidas na sua maioria através da escuta, o coordenador do bloco escolhe o repertório e os músicos buscam por conta própria estudá-lo individualmente através da escuta de áudios gravados. Há também um ensaio coletivo, onde os músicos se encontram para alinhar o repertório, geralmente na semana próxima ou no dia do desfile do bloco. Os músicos da banda recebem todo ano novos componetes que se misturam com os mais antigos, gerando dessa forma uma rede de troca de experiências musicais.

É importante citar que os blocos costumam compor uma música, sobre determinado tema, a fim de gravar um CD reunindo a composição para vender e angariar recursos pecuniários para o próprio bloco, o Bloco Pai da Pinga, compôs a sua primeira música em 2009 e depois disso não parou mais. No ano de (2018) a música criada abordou o tema da copa do Mundo “*Vamos pra Rússia na caçamba do Adrin*”. As músicas autorais geralmente abordam sobre a história do bloco, as pessoas que compõem o bloco, temáticas relacionadas ao carnaval, ao linguajar paraense e a cultura obidense. O compositor ressalta que: “é uma forma de valorizar todos eles” (MAMEDE, entrevista, 2018).

Neste contexto a prática musical é considerada como “uma força ativa na formação das ideias e da vida social”, dado que o uso dos símbolos musicais ajuda a determinar e “refletir padrões da sociedade e da cultura” (BLACKING, 2007, p. 208).

Além das músicas autorais o grupo costuma manter no repertório as seguintes músicas:

Tab. 01: Relação de nome das músicas, autores e gêneros musicais.

NOME DAS MÚSICAS	COMPOSITOR	GÊNERO
Eu Quero é Botar Meu Bloco na Rua	Sergio Sampaio	Marcha-rancho
As pastorinhas	João de Barro/Noel Rosa	Marcha-rancho
Cidade Maravilhosa	André Filho	Marchinha
A lua é dos namorados	Cavalcanti/Klécius Caldas/Brasinha	Marcha-rancho
Vem chegando a madrugada	Noel Rosa de Oliveira / Zuzuca	Marchinha
Aurora	Mário Lago-Roberto Roberti	Marchinha
Maria sapatão	Roberto Kelly	Marchinha
Marcha do Remador	Antonio Almeida/ Oldemar Magalhães	Marchinha
Mancha de cueca	Livardo Alves	Marchinha
Cabeleira do Zéze	João Roberto Kelly Roberto Faissal	Marchinha
Pipa do vovô	Manoel Ferreira e Ruth Amaral	Marchinha
Até Quarta-Feira	Humberto Silva/Paulo Sette	Marcha-rancho
Bandeira branca	Max Nunes/Laércio Alves	Marcha-rancho
Mulata Bossa Nova	João Roberto Kelly	Marchinha
A patroa me contou	Newton Teixeira e Brasinha,	Marchinha
Trem das onze	Adoniran Barbosa	Samba
Saca rolha	José e Zilda Gonçalves, em parceria com Vilmar Machado.	Marchinha
Ressaca	- Zé da Zilda e Zilda do Zé	Marchinha
A Jardineira	Benedito Lacerda-Humberto Porto,	Marchinha
Abre alas	Chiquinha Gonzaga	Marchinha
Allah-lá-ô	Haroldo Lobo - Náassar	Marchinha
Maria Sapatão	Abelardo Barbosa (Chacrinha)	Marchinha
Teu cabelo não Nega	Lamartine Babo- Irmãos Valença.	Marchinha
Mamãe eu quero	Carmen Miranda	Marchinha
Bota camisinha	João Roberto	Marchinha
Esta chegando a hora	Cortes / Henricão / Quirino Mendoza / Rubens Campos	Samba
Me dá um dinheiro aí	Ivan Ferreira-Homero Ferreira-Glauco Ferreira	Marchinha
Colombina	Pierrô e Arlequim	Marchinha
Cachaça	Mirabeau Pinheiro-Lúcio de Castro-Heber Lobato	Marchinha
Máscara negra	Zé Ketí e Hildebrando Matos	Marcha-rancho

Fonte: Silva, 2018.

O quadro demonstra a presença marcante do gênero marchinha, marcha-rancho e samba no Bloco pai da Pinga.

3. Considerações Finais

O presente trabalho teve como objetivo geral: Investigar a prática musical do Bloco Pai da Pinga, e os específicos: Descrever sobre a cultura do carnaval de Óbidos; Conhecer a história e memória do Bloco Pai da Pinga e Registrar as músicas tocadas nos carnavais pelo bloco Pai da Pinga.

Neste artigo fornecemos breves informações sobre o Bloco Pai da Pinga, originado em reunião informal de um grupo de amigos, no ano de 2000. O bloco ainda desfila nas ruas da cidade de Óbidos entoando marchinhas carnavalescas compostas por seus integrantes e marchinhas tradicionais compostas por compositores consagrados do carnaval brasileiro, sendo essa uma de suas principais características do bloco. O bloco Pai da Pinga é uma manifestação cultural que busca preservar a raiz carnavalesca às gerações futuras mantendo dessa forma a cultura como herança do povo obidense.

Referências

BLACKING, John. *How Musical Is Man*. Londres: Faber & Faber, 1973.

BLACKING, John. *Música, cultura e experiência*. Tradução de André-Kees de Moraes Schouten. *Revista dos alunos de Pós-graduação em Antropologia Social da USP*. Cadernos de campo, São Paulo, v. 16, n. 16, p. 201-218, Jan. Dez./2007.

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

TAVARES, Haroldo Heráclito. Entrevista concedida a Alba Rosa B. da Silva. Óbidos, 23/01/2018.

MAMEDE, Artur. Entrevistas concedidas a Alba Rosa B. da Silva. Óbidos, 17/01/ 2018 e 20/08/2018.

NETTL, Bruno. *The Study of Ethnomusicology: Thirty-one Issues and Concepts*. Urbana, Illinois: University of Illinois Press, 2005

SILVA, Alba Rosa Barbosa da. Bloco pai da pinga: um repertório diferenciado no carnaval de Óbidos -Pará. 26 f. Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) apresentado como requisito para a conclusão do Curso de Licenciatura Plena em Música Universidade Federal do Pará. 2018.

Notas sobre a Etnomusicologia no Maranhão: revisão comentada da literatura

Daniel Lemos Cerqueira

Universidade Federal do Maranhão / Universidade Estadual do Maranhão

daniel.lemos@ufma.br

Resumo: Breve panorama sobre documentos e publicações acadêmicas ou não que podem ser relacionadas à Etnomusicologia no Maranhão. São apresentadas considerações acerca da delimitação territorial do Maranhão ao longo do tempo, sucedidas da menção a registros e estudos com características semelhantes à literatura da Etnomusicologia. Conclusões apontam para a perspectiva de aumento da produção, sob a necessidade de atentar para possíveis abordagens e métodos característicos.

Palavras-chave: Etnomusicologia. Maranhão. Revisão de literatura.

Notes about Ethnomusicology in Maranhão: a literature review

Abstract: Brief overview regarding documents and publications possibly related to the field of Ethnomusicology in Maranhão. There is a brief explanation towards the territorial limits of Maranhão through time since the Portuguese invasion, succeeded by references about registers and studies with similar characteristics to Ethnomusicology's literature. Conclusions point to the increase of academic publications, in the need of seek for appropriate musical methods and approaches.

Keywords: Ethnomusicology. Maranhão. Literature review.

1. Considerações iniciais

Os cursos de graduação na área de Música no Maranhão tiveram uma fundação tardia se comparados a outros Estados brasileiros. O primeiro deles, uma Licenciatura em Música, surgiu em 2006 na Universidade Estadual do Maranhão (UEMA), sucedido no ano seguinte pela mesma modalidade na Universidade Federal do Maranhão (UFMA). Como de praxe no Brasil, as instituições públicas de ensino superior são as principais promotoras de pesquisa, congregando pesquisadores, grupos e infraestrutura básica. Em parceria com as agências de fomento, projetos de pesquisa mais complexos podem ser executados. Em nível Estadual, há a Fundação de Amparo à Pesquisa e ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico do Maranhão (FAPEMA) e, em menor porte, a Fundação de Amparo ao Ensino, Pesquisa e Extensão (FAPEAD), enquanto na instância Federal há a Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) e o Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). Nessas duas últimas, o apoio é, naturalmente, mais suscetível à concorrência com outras Unidades da Federação. E como resultado da criação tardia dos ditos cursos, as pesquisas relacionadas à área de Música produzidas no Estado – incluindo as da Etnomusicologia em particular – foram, até então, fruto de iniciativas pontuais. Dessa maneira, este artigo pretende apresentar uma revisão de literatura acerca de estudos – acadêmicos ou não – que podem ser relacionados à Etnomusicologia com base em temáticas, abordagens e

ferramentas metodológicas que caracterizam a literatura dessa subárea, possuindo o território maranhense como objeto, objetivo ou promotor das investigações.

2. Limites geográficos e estudos pioneiros

Os estudos que tratam do Maranhão devem considerar, *a priori*, a extensão geográfica na qual esse termo se referia em diferentes momentos. Após a invasão portuguesa da América no século XVI, “Maranhão” era, além de duas Capitanias hereditárias, uma referência genérica às terras não desbravadas a Norte e Oeste do Tratado de Tordesilhas. Segundo o historiador Mário Meireles (1960, p. 22), a origem mais aceita do termo remete ao rio Marañón no Peru – e que ainda leva esse nome – sendo utilizado como uma possível localidade limítrofe entre as terras Espanholas e Portuguesas. O mapa a seguir oferece uma estimativa das fronteiras da então América Portuguesa em 1624 (Fig. 1), com base no estudo do geógrafo Antônio José Ferreira:



Figura 1: possíveis limites geográficos da América Portuguesa em 1624. Fonte: elaboração do autor, com base em Ferreira (2008, p. 57).

É interessante observar que a região denominada “Maranhão” chegou a possuir um espaço geográfico semelhante aos atuais Estados do Amazonas, Rondônia, Roraima, Pará, Amapá, Piauí, Ceará, parte do Tocantins e do próprio Maranhão atual. Foi apenas em 1772 que o Maranhão foi desmembrado do Grão-Pará, motivo pelo qual o historiador Vicente Salles afirma que a história de Maranhão e Pará se tangenciam devido à proximidade administrativa compartilhada no período Colonial (SALLES, 1980, p. 55). E o mesmo ocorre em relação ao Piauí.

Considerando estudos e registros que tratam do Maranhão com base nesses amplos limites geográficos, há a coleção do filósofo e naturalista Alexandre Rodrigues Ferreira (1756-1815), pertencente hoje à Biblioteca Nacional (BN) e disponível em meio digital, sobre sua expedição na região Amazônica entre 1783 e 1792 para documentar fauna, flora, arquitetura e costumes dos habitantes locais. Os últimos contam com ilustrações de instrumentos musicais de comunidades indígenas, além de uma *mbira* (também chamada de *kalimba*), originária do Zimbábue e que comprova a influência africana na região já nessa época. Destaca-se, ainda, que o objeto mais antigo que remete a práticas musicais de toda a América Portuguesa é uma flauta de ossos com cerca de 1.400 anos, encontrada no sítio arqueológico “Toca de Extrema II” e que está atualmente em exposição no Museu do Homem Americano em São Raimundo Nonato, no Piauí (Fig. 2):



Figura 2: flauta de ossos com cerca de 1.400 anos, em exposição no Museu do Homem Americano. Fonte: Página do Facebook do Museu da Música de Mariana em 2016, disponível em <<https://www.facebook.com/MuseuDaMusicaDeMariana>>.

Obra de viés semelhante e detalhada é a do antropólogo alemão Theodor Koch-Grünberg (1872-1924) chamada “Vom Roroima zum Orinoco”, um estudo etnográfico publicado em três volumes sobre sua pesquisa na Amazônia e existente também na língua portuguesa, publicado pela Editora UNESP em 2011. Na primeira edição, o capítulo “Musik und Musikinstrumente” apresenta um estudo organológico e de linguagem musical comparada com registros de melodias vocais em notação musical tradicional dotada de indicações microtonais (KOCH-GRÜNBERG, 1923, p. 395-442) – remetendo a uma abordagem característica dos primórdios da Etnomusicologia, na forma de Musicologia Comparada.

Prosseguindo, há os “folcloristas” – estudiosos de práticas culturais marginalizadas. Um dos pioneiros no Brasil foi Celso Tertuliano da Cunha (1849-1879), natural de Penalva/MA e autor de publicações em jornais do Recife, local onde estudou Direito, e de São Luís, focando principalmente em modinhas portuguesas que circulavam na época. Seu sobrinho, Antônio Lopes da Cunha (1889-1950), um dos fundadores do Instituto Histórico e Geográfico do

Maranhão (IHGM), seguiu os mesmos passos. Como teve acesso ao estudo da notação musical, deixou registros de canções populares, estando algumas delas constantes em “Presença do Romanceiro” (CUNHA, 1967, p. 261-263). No entanto, assim como ocorreu com o material de seu tio, boa parte de seus documentos não foram publicados e se perderam. Algumas melodias se encontram atualmente na coleção do historiador José Jansen, hoje pertencente ao Museu Histórico e Artístico do Maranhão (MHAM), com um exemplo a seguir (Ex. 1):



Exemplo Musical 1: “Mariquinhas das Pedreiras”, canção popular registrada por Antônio Lopes da Cunha e pertencente à Coleção José Jansen. Fonte: Museu Histórico e Artístico do Maranhão (MHAM), em 2018.

É interessante mencionar uma nota do jornalista e professor de letras Manuel Fran Paxeco (1874-1952) publicada na Pacotilha em 1909 sob o título “Canto e Muzica”, que pretendia ecoar o debate internacional da época acerca do *folk-lore* sob uma perspectiva etnocêntrica de “exotismo”:

Folk-lore é uma expressão inglesa, significando *folk* povo e *lore* ciência. No *folk-lore* englobam-se os uzos e as tradições do povo. E não ha nação civilizada que se não tenha preocupado com a recolta dos romances e das canções de espontaneidade encantadora das multidões. [...] Adquirir o *Folk-lore muzical* é fazer provizão de um repertório inesgotável para piano, e também para orfeon. Esta ultima parte interessa sobremaneira ás escolas. No Maranhão, se os artistas e os poetas se inclinassem a estas indagações, recolhendo a letra e a toada, poderiam obter um cancionero e um romanceiro fartissimos. João Nones, João Lentini, Tancredo Martins, Inacio Cunha e alguns mais fariam uma safra inexcédível entre os improvisadores sertanejos e mesmo nos citadinos (PAXECO, 1909).

É interessante a menção a músicos da época, sugerindo que os mesmos empreendessem estudos afins. Contudo, o dito movimento não chegou a ecoar, restringindo-se apenas a iniciativas pontuais. Pedro Gromwell dos Reis (1887-1964), o músico que mais contribuiu com informações ao padre João Mohana (1925-1995) deixou, a pedido do último, alguns escritos acerca das práticas musicais que vivenciou no intuito de contribuir para a coleta de partituras. Todavia, apenas algumas páginas foram disponibilizadas junto à coleção do padre, hoje em posse do Arquivo Público do Estado do Maranhão (APEM)²⁷.

Com relação ao nacionalismo musical, movimento estético que se ancorou na coleta de melodias das tradições populares para o processo criativo da música de concerto, o Maranhão também não se envolveu na empreitada, havendo apenas casos isolados. Pontuam-se algumas obras de Francisco Libânio Colás (ca.1831-1885) como “Uma Véspera de Reis”, opereta bufa em que o compositor faz uso de temas cantados nas Folias de Reis de Salvador, na Bahia; a quadrilha “Carnaval de 88” – no caso, 1888 – de Antonio Rayol (1863-1904), possuidora de “trechos de canções populares, algumas dellas proprias do tempo, como *Canninha verde, bumba meu boi, passarinho trigueiro, maná, reis da Bahia*” (DIÁRIO DO MARANHÃO, 1888); e a “Symphonia Maranhense” de Adelman Corrêa (1884-1947), que faz uso de “trechos da terra, populares, desenvolvidos, estylizados, entre outros que julgo meus originaes” (CORRÊA, 1930). A única fonte conhecida dessa obra consta hoje na Divisão de Música da BN.

A Missão de Pesquisas Folclóricas do Departamento de Cultura da cidade de São Paulo, que passou por São Luís em junho de 1938, também pode ser considerada um marco nos estudos etnomusicológicos associados ao Maranhão. Foram gravados doze áudios de tambor-de-mina, três de tambor-de-crioula, quatro toadas do mesmo grupo de bumba-meu-boi e um solo de marimba do gênero carimbó – atualmente mais associado à Música Popular Paraense (MPP). Há também três vídeos sem áudio com rituais de tambor-de-mina, tambor-de-crioula e carimbó. Constam, ainda, fotografias, cartas e cadernos com relatos diários da expedição. Esse material é oportuno para a realização de estudos comparados, a exemplo do elaborado por Cerqueira (2016).

Sob abordagens semelhantes, o Maranhão também aparece em outros registros sonoros, como em cinco faixas de áudio da coletânea “Children’s Songs from around the

²⁷ Estes documentos estão disponíveis em <<http://apem.cultura.ma.gov.br/siapem>> como produto resultante do projeto “Preservação e Democratização do Acervo Mohana”, coordenado pelo Prof. Me. Guilherme Ávila do Departamento de Música da UFMA, com financiamento da FAPEMA e realização pelo APEM com parceria do Prof. Dr. Roosevelt Lins, vinculado ao Departamento de Biblioteconomia da UFMA.

World” e quatro gravações de brincantes de Lelê em “Documentos do Folclore Brasileiro” volume II. Em termos de registros fotográficos, o Etnologisches Museum de Berlim disponibilizou recentemente em meio digital as imagens produzidas pelo antropólogo Wilhelm Kissenberth (1878-1944), que fotografou rituais e instrumentos musicais de comunidades indígenas de Barra do Corda e regiões próximas²⁸.

O APEM conta com uma coleção de fonogramas que pertenceram a emissoras de rádio maranhenses da década de 1940, com cerca de três mil discos de vinil e ainda não catalogada. Cabe destacar que o Maranhão só veio a ter um estúdio para gravação musical no final da década de 1970: o “Sonato” (SODRÉ, 2014, p. 5)²⁹ de Raimundo Nonato Rodrigues de Araújo (1936-2010)³⁰, regente de bandas, professor de música e líder do “Nonato e Seu Conjunto”, um dos grupos de música popular urbana do Maranhão com maior repercussão fora do Estado. Até então, coletivos locais precisavam viajar a outros Estados para fazer integralmente as gravações. Trata-se de um dado importante para quem deseja estudar a produção fonográfica relacionada ao Maranhão – outro tema recorrente em pesquisas etnomusicológicas.

Por último, um dos projetos de maior relevância para a Etnomusicologia brasileira, em execução desde 1995, envolve comunidades indígenas Timbira do Sul do Maranhão, Norte de Tocantins e Oeste do Pará. Intitulado “Arquivo Musical Timbira”, consiste no registro de canções de sete povos de língua Macro-Jê, nos quais os próprios indígenas fazem as gravações e o intercâmbio das mesmas entre suas tribos. Em 2004, foi lançado o álbum triplo “Amjêkĩn – Música dos Povos Timbira”, contendo cem faixas de cantigas Kanela-Apanyekrá, Kanela-Rankokamekrá, Krahô, Krikati, Apinajé e Gavião-Pykopjê que ilustram momentos diversos do cotidiano e de rituais das suas comunidades.

3. Estudos após a década de 1950

A maior parte dos trabalhos que podem ser relacionados à Etnomusicologia no Maranhão são fruto da preocupação de músicos locais com a manutenção das tradições, iniciativa louvável ao considerar a falta de acesso dos mesmos a ferramentas de investigação musical. Destacam-se as 14 (quatorze) transcrições feitas por João Carlos Dias Nazareth (1911-1986) em “Bumba-meu-boi do Maranhão: toadas”, livro organizado pelo historiador Carlos de

²⁸ Este material está disponível para consulta em <<http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus>>.

²⁹ Algumas das gravações realizadas no Sonato Estúdio são listadas em <<https://www.discogs.com/label/865076-Sonato-Est%C3%BAdio>>. Contudo, havia uma produção média de cerca de cinquenta discos anuais durante as décadas de 1980 e 1990.

³⁰ Mais conhecido por “Maestro Nonato”.

Lima (1969) e que conta com repertório de canções que circulavam na época. Manifestação amplamente associada à identidade cultural do Estado na atualidade, é interessante observar que ao analisar os “sotaques” – conjuntos de características estéticas compartilhadas por determinados grupos de bumba-meu-boi – o maestro faz menção à existência de apenas três tipos: Zabumba, Matraca e Orquestra (NAZARETH In: LIMA, 1969, p. 2). Essa informação é importante para traçar a mudança das convenções ao longo do tempo. Na década seguinte, foi “descoberto” o sotaque de Costa-de-Mão ao serem reconhecidas as particularidades estéticas de determinados grupos do Litoral Ocidental maranhense que diferiam substantivamente daqueles de Zabumba – originários do município de Guimarães e dados como os mais antigos do Estado. Posteriormente, houve uma divisão no sotaque de Matraca, passando a ser classificado como da Baixada ou Pindaré (típico da região da Baixada Maranhense) e da Ilha (em referência à Ilha de Upaon-Açu, onde se situa a capital São Luís). Tal fato explica a semelhança entre tais grupos de bumba-meu-boi em termos de instrumentação.

Em 1983, outro relevante estudo veio à luz: “Escalas Modais da Folc música do Maranhão no Carroço de Tutóia”, do padre Jocy Neves Rodrigues (1917-2007). Personalidade conhecida no meio católico por ser um dos pioneiros a criar canções para os Salmos da Bíblia acompanhadas por gêneros populares brasileiros no contexto do Concílio Vaticano II, esse livro apresenta um registro de sessenta e uma melodias da Dança do Carroço, manifestação tradicional de Tutóia, cidade do Litoral Oriental maranhense. O padre apresenta os modos gregos – suas referências musicais – como subsídio para embasar o caráter modal das melodias, fazendo com que o método empregado se aproxime da Musicologia Comparada.

Na década de 1990, o antropólogo Sérgio Ferretti (1937-2018), que dedicou sua carreira ao estudo do tambor-de-crioula, organizou o livro “Tambor de Crioula: ritual e espetáculo”, no qual convidou o violonista, compositor, regente e musicólogo Joaquim Santos Neto para redigir o capítulo dedicado à música (SANTOS NETO, 1995). O estudo é iniciado a partir de Organologia, com descrição da parelha³¹ na seguinte ordem de tessitura, do grave para o agudo: o tambor grande – também chamado de roncador ou rufador; o meio – socador ou chamador; o pequeno – pererengo, merengue ou crivador; e as matracas – hastes de madeira tocadas na parte inferior do rufador. A seguir, o musicólogo procura transcrever na notação tradicional as estruturas rítmicas de cada instrumento, ilustrando algumas das possíveis variações. O trecho é sucedido pela notação de seis toadas, com uma explanação sobre a forma musical (Morfologia) e algumas possibilidades de improvisação, indicando alturas comumente

³¹ Nome dado ao conjunto completo de instrumentos musicais utilizados na manifestação em pauta.

utilizadas. Santos Neto faz uso de novos símbolos na partitura no sentido de ilustrar sonoridades que não dispõem de representação nas convenções tradicionais da notação— recurso metodológico recorrente na Etnomusicologia. É apresentada, ainda, a transcrição inicial de uma toada com o acompanhamento instrumental completo (Ex. 2):

Exemplo Musical 2: trecho da transcrição de uma toada com parte das entradas da parelha, da voz e das palmas – compassos 8 a 11. Fonte: SANTOS NETO, 1995, p. 96.

Outro detalhado e relevante estudo do maestro Joaquim Santos Neto está presente em “Bumba-meu-boi: som e movimento”, publicado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) em 2011. No capítulo “A música no bumba-meu-boi do Maranhão” (SANTOS NETO, 2011), é apresentada a convenção de cinco sotaques em vigência hoje, identificando a instrumentação e os padrões rítmicos de cada sotaque com posterior transcrição de quatro toadas características, totalizando vinte transcrições. Abordagem semelhante foi elaborada pelo Prof. Dr. Antônio Francisco de Sales Padilha em sua tese, intitulada “A construção ilusória da realidade: ressignificação e recontextualização do bumba meu boi do Maranhão a partir da música”. Essa pesquisa também oferece uma abordagem

conceitual, etnográfica e sociopolítica, discutindo a questão do bumba-meu-boi hoje estar fortemente associado a interesses turísticos, eleitorais e de mercado (PADILHA, 2014).

Sob uma leitura antropológica, o etnomusicólogo congolês Kazadi wa Mukuna conta com estudos sobre o bumba-meu-boi. Seu interesse foi despertado após a conclusão de seu Doutorado em Antropologia na Universidade de São Paulo (USP), em 1979, no qual identificou nessa manifestação uma forte proximidade com as tradições dos povos de língua banto, de origem Nígero-Congolesa. Suas publicações sobre o tema são “An Interdisciplinary Study of *The Ox and The Slave (Bumba-meu-Boi): A Satirical Music Drama in Brazil*” (MUKUNA, 2003); “Um olhar africano na dramaturgia do Bumba-meu-Boi no Brasil” (MUKUNA, 2015); e “The Ox and the Slave: a Satirical Music Drama in Brazil” (MUKUNA, 2017), também lançado como livro digital. Outra contribuição foi deixada pelo compositor e filósofo Thomas Alfred Kupsch, que atuou como docente do curso de Música Licenciatura da UEMA entre 2010 e 2020. Seu livro, “Tambor de Crioula und Bumba meu Boi: Zwei Formen populärer Musik im Brasilianischen Bundesstaat Maranhão” foi publicado em alemão (KUPSCH, 2019). Até o presente momento, não foi traduzido para outras línguas.

Em termos de documentação, é relevante o último trabalho do percussionista José de Ribamar Viana (1947-2016), o “Papete”, também responsável pelo álbum “Bandeira de Aço” de 1978 – considerado marco inicial da Música Popular Maranhense (MPM). Intitulado “Os Senhores Cantadores, Amos e Poetas do Bumba Meu Boi do Maranhão”, é uma coletânea de fotografias, entrevistas, biografias, um fonograma (CD) e quatro gravações em audiovisual (DVD) de trinta e quatro mestres de grupos de bumba-meu-boi, contando também com textos de pesquisadores e de pessoas com relevante atuação cultural local (VIANA, 2015).

Voltada à aplicação didática de elementos musicais característicos do bumba-meu-boi, a dissertação de Mestrado Profissional em Artes do baterista e professor Rogério das Chagas Leitão denominada “A Musicalidade do Bumba-Boi da Ilha” apresenta um estudo organológico sobre os instrumentos do sotaque da Ilha, concluindo com a possibilidade de adaptação ou transcrição dessas sonoridades ao ensino de bateria com base em toadas típicas (LEITÃO, 2018). Esse estudo é um aprofundamento de sua monografia, defendida em 2011 no curso de Música Licenciatura da UEMA.

Voltando ao tambor-de-crioula, essa manifestação conta com diversas pesquisas no campo da Antropologia, mas carece de estudos característicos da área de Música. Dentre as contribuições existentes até o momento, há o livro “Batucada Maranhense: análise rítmica dos ciclos culturais” também de Rogério Leitão, dedicado à análise de elementos rítmicos e timbrísticos do tambor-de-crioula e sua aplicação no ensino de bateria (LEITÃO, 2013). Outra

produção igualmente voltada ao ensino profissional de Música é “Diversidade na formação de professores de música: o caso do tambor de crioula no Maranhão”, tendo como primeiro autor o Prof. Dr. Renato Varoni de Castro. Trata-se de um estudo de caso acerca da inserção do tambor-de-crioula como conteúdo no curso de Música Licenciatura da UFMA, nas disciplinas de Prática de Conjunto e no projeto de extensão “Flor da Sumaumeira”, oferecendo um debate sobre multiculturalidade na formação de professores e inserção de práticas culturais historicamente marginalizadas em cursos de graduação em Música (CASTRO *et al*, 2019). Por fim, acrescenta-se o projeto de pesquisa “Musicalidade afrobrasileira no tambor de crioula em São Luís do Maranhão” do prof. Me. Micael Carvalho dos Santos, dedicado ao ensino da manifestação na disciplina de Arte na Educação Básica e que teve como um de seus produtos uma cartilha educativa voltada a estudantes do ensino médio e das séries finais do ensino fundamental.

O choro maranhense também tem despertado o interesse de pesquisadores até em nível internacional. O flautista e professor José Alves Costa, autor de uma das pioneiras monografias do curso de Música Licenciatura da UEMA intitulada “A música popular produzida em São Luís/MA na década de sessenta do século XX” (COSTA, 2011), também publicou uma coletânea de choros compostos por músicos locais chamada “Choros Maranhenses: caderno de partituras” (COSTA, 2012). Em trajetória semelhante, há os estudos do flautista e professor Raimundo João Costa Neto, que incluem monografia e dissertação de Mestrado (COSTA NETO, 2015). Sob uma abordagem sociológica e documental, apresenta-se a dissertação de Mestrado do radialista e professor Ricarte Almeida Santos, produtor do projeto cultural “Rico Choro ConVida”, intitulada “Música Popular Maranhense e a questão da identidade cultural regional” (SANTOS, 2012); e o livro “Chorografia no Maranhão”, que conta com cinquenta e quatro entrevistas de chorões com relevante atuação no Estado, feitas ao longo de três anos (SANTOS, 2018). Acrescenta-se por último a pesquisa de Doutorado em Etnomusicologia do clarinetista Peter Ninaus na Kunst-Universität Graz (KUG) – Universidade de Música e Artes Cênicas de Grat, na Áustria – com o título “Choro Maranhense” e em língua alemã, que aborda a historicidade das convenções musicais que deram origem ao que se entende hoje por “choro”, focando posteriormente em um relato de experiência do musicista ao integrar grupos maranhenses de choro, destacando as particularidades musicais do repertório chorístico desse Estado (NINAUS, 2020).

4. Panorama atual da Etnomusicologia no Maranhão

Devido às limitações do presente artigo, não foi possível mencionar outros trabalhos de conclusão de curso (TCC) recentes dos cursos de Música Licenciatura da UFMA e da UEMA³² que se alinham à literatura da Etnomusicologia, principalmente devido à brevidade daqueles que não contaram com um aprofundamento continuado. Espera-se que a criação de um Programa de Pós-Graduação em Música em futuro vindouro possa oferecer espaço para um maior desenvolvimento dessas pesquisas.

Em termos de caracterização, a Etnomusicologia mantém estreita relação com as Ciências Sociais, em especial a Antropologia. Por essa última ser uma área do conhecimento já estabelecida, há o risco de haver uma prevalência de ferramentas metodológicas típicas da área, a exemplo da etnografia. Nessa circunstância, é imperativo que o pesquisador busque tangenciar a Música como área do conhecimento, usufruindo de disciplinas, conteúdos, habilidades e ferramentas de pesquisa que a definem, para assim evitar o “sufocamento” da Música perante outros campos do saber – nos termos de Borges (2019). Além disso, há diversos estudos sobre as manifestações culturais do Maranhão, produzidos em outras áreas do conhecimento, que incorrem em uma falha metodológica apontada pelo etnomusicólogo Tiago de Oliveira Pinto:

Um mal-entendido comum entre pesquisadores não familiarizados com a documentação musical é que pensam estar analisando e falando de música, quando na verdade discorrem sobre a letra. Isso acontece muitas vezes em trabalhos que versam sobre a MPB [Música Popular Brasileira] (PINTO, 2001, p. 222).

Há registros recorrentes de toadas de bumba-meu-boi, tambor-de-mina e tambor-de-crioula, entre outras práticas, que consistem em registrar apenas a letra das canções. Além de não assumir que a canção é um híbrido entre as áreas de Música e Literatura, as questões sonoras acabaram perdidas pela falta de preocupações em relação à sonoridade. Mesmo que não se trate de trabalhos ligados à Etnomusicologia, é necessário alertar para o problema. Uma solução possível é buscar a parceria de músicos e pesquisadores da área de Música para colaborar. Este cuidado foi observado por José Nascimento Moraes Filho (1922-2009) ao elaborar a biografia da professora, poetisa e compositora Maria Firmina dos Reis (1822-1917). Para registrar as canções de autoria dela, cantada de memória por uma de suas discípulas, foi chamado o saxofonista José Soeiro, o “Maestro Zequita”, para fazer a transcrição das melodias (MORAES

³² Esse último conta com uma modalidade a distância que teve suas primeiras defesas de TCC a partir de março de 2021.

FILHO, 1975). Graças a essa parceria, tem-se hoje a possibilidade de reaver uma parte da produção musical daquela que é considerada a romancista pioneira do Brasil – e que pode ser também a primeira compositora.

Referências

BORGES, R. P. T. *Repertório Musicológico: conceituação e aplicações contemporâneas na pesquisa em música no Brasil*. Tese (Doutorado em Música) – PPGM, UNIRIO, Rio de Janeiro, 2019.

CASTRO, R. M. V.; ZORZAL, R. C.; SANTOS, R. C. L.; NEVES, R. R. S. Diversidade na formação de professores de música: o caso do tambor de crioula no Maranhão. *Opus*, Belo Horizonte, v. 25, n. 1, p. 183-199, 2019.

CERQUEIRA, D. L. Bumba-meu-boi do Maranhão: uma releitura de seus primeiros registros sonoros. *NUPEART*, Florianópolis, v. 16, p. 81-98, 2016.

CORRÊA, A. B. *Symphonia maranhense*. O COMBATE, São Luís, p. 2, 13 mai. 1930.

COSTA, J. A. *A música popular produzida em São Luís/MA na década de sessenta do século XX*. Monografia (Licenciatura em Música) – Curso de Música Licenciatura, UEMA, São Luís, 2011.

_____. *Choros maranhenses: caderno de partituras*. São Luís: BNB Cultural, 2012.

COSTA NETO, R. J. M. *E Tem Choro no Maranhão? Subsídios históricos e musicológicos para um processo de formação do choro no Maranhão entre o final do séc. XIX e meados do séc. XX*. Dissertação (Mestrado em Música) – PPGMUS, UFMG, Belo Horizonte, 2015.

CUNHA, A. L. *Presença do Romanceiro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

DIÁRIO DO MARANHÃO, São Luís, p. 2, 15 fev. 1888.

FERREIRA, A. J. A. *Políticas Territoriais e a Reorganização do Espaço Maranhense*. Tese (Doutorado em Geografia) – PPGH, FFLCH, USP, São Paulo, 2008.

KOCH-GRÜNBERG, T. *Vom Roroima zu Orinoco: band III*. Stuttgart: Strecker und Schröder, 1923.

KUPSCH, T. A. *Tambor de Crioula und Bumba meu boi: Zwei Formen populärer Musik im brasilianischen Bundesstaat Maranhão*. Göttingen: Cuvillier Verlag, 2019.

LEITÃO, R. R. C. *A musicalidade do bumba-boi da Ilha: Construção de instrumental artístico e pedagógico*. Dissertação (Mestrado Profissional em Artes) – ProfArtes, UFMA, São Luís, 2018.

_____. *Batucada Maranhense: análise rítmica dos ciclos culturais, a visão de um baterista*. São Luís: Gráfica RR, 2013.

LIMA, C. (org.). *Bumba-meu-boi do Maranhão: toadas*. São Luís: SUDEMA/FURNITUR, 1969.

MEIRELES, M. M. *História do Maranhão*. 1ed. Rio de Janeiro: DASP, 1960.

MORAES FILHO, J. N. (org.). *Maria Firmina: fragmentos de uma vida*. São Luís: COCSN, 1975.

MUKUNA, K. *An Interdisciplinary Study of The Ox and The Slave (Bumba-meu-Boi): A Satirical Music Drama in Brazil*. Lewiston: Edwin Mellen Press, 2003.

_____. *The Ox and the Slave: A Satirical Music Drama in Brazil*. Brooklyn: Diasporic Africa Press, 2017.

_____. *Um olhar africano na dramaturgia do Bumba-meu-Boi no Brasil*. Tradução de Larissa Rebello. São Paulo: Terceira Margem, 2015.

NINAUS, P. *Choro Maranhense*. Tese (Doutorado em Música) – Universität für Musik und darstellende Kunst Graz, Graz, 2020.

PADILHA, A. F. S. *A construção ilusória da realidade: ressignificação e recontextualização do Bumba meu Boi do Maranhão a partir da Música*. Tese (Doutorado em Música) – DECA, UA, Aveiro, 2014.

PAXECO, M. F. Canto e Muzica. *Pacotilha*, São Luís, p. 1, 8 set. 1909.

PINTO, T. O. Som e Música: questões de uma antropologia sonora. *Revista de Antropologia*, São Paulo, v. 44, n. 1, p. 221-286, 2001.

SALLES, V. J. *A Música e o Tempo no Grão-Pará*. Belém: Conselho Estadual de Cultura, 1980.

SANTOS, R. A. *Música Popular Maranhense e a questão da identidade cultural regional*. Dissertação (Mestrado em Cultura e Sociedade) – PGCult, UFMA, São Luís, 2012.

_____. *Chorografia do Maranhão*. São Luís: Pitomba, 2018.

SANTOS NETO, J. A. A Música no Bumba-meu-boi do Maranhão. In: NUNES, I. M. A. (org.). *Bumba-meu-boi: som e movimento*. São Paulo: IPHAN, 2011. p. 11-99.

_____. Música. In: FERRETTI, S. (org.). *Tambor de Crioula: ritual e espetáculo*. São Luís: LITHOGRAF, 1995. p. 73-110.

SODRÉ, J. F. Produção Fonográfica de São Luís: um ponto de vista histórico. In: ENCONTRO REGIONAL NORDESTE DE HISTÓRIA DA MÍDIA, 3, 2014, São Luís. *Anais...* São Luís: UFMA, 2014. p. 1-11.

VIANA, J. R. (org.). *Os Senhores Cantadores, Amos e Poetas do Bumba Meu Boi do Maranhão*. São Paulo: IPSIS, 2015.

Päyemeramarakka

Leonardo Vieira Venturieri

Universidade Federal do Pará

lleoventura@gmail.com

Resumo: O presente artigo apresenta os processos composicionais envolvidos na obra Päyemeramarakka. O autor expõe o procedimento intitulado "Transmutação da Imanência do Objeto" em que as características de um objeto físico ou simbólico definem parâmetros para a conceituação de uma obra musical. Na obra em questão, o autor baseou-se em uma flauta de bambu (fabricada por um indígena Kamaiurá), e em suas características inerentes. O artigo explicita os procedimentos que transformaram características imanentes da flauta em uma composição para quarteto de madeiras.

Palavras-chave: Composição Musical. Organologia Ameríndia. Aerofones sulamericanos.

Päyemeramarakka

Abstract: The present article presents the compositional processes involved in the work Päyemeramarakka. The Author exposes the procedure entitled "Immanent's Transmutation of the Object" in which the characteristics of a physical or symbolic object define the parameters for the conceptualization of a musical work. The work in question, the author was inspired in a bamboo flute (fabricated by an indigenous Kamaiurá), and in its inherent characteristics. The article explicits the procedures that transformed immanent characteristics from the flute to a woodwind quartet music composition.

Keywords: Music Composition. American Indigenous Organology. South American aerophones.

174

1. Introdução

Em meados de 2012, visitei a Feira de Artesanato Mundial, realizada no Hangar (Centro de Exposições) em Belém. Dentre os estandes relacionados à diversos países e regiões do Brasil, me chamou atenção o estande gerido por indígenas da etnia Kamaiurá. Os indígenas estavam oferecendo o serviço de pinturas corporais e vendas de adereços diversos, perguntei para uma jovem Kamaiurá se haviam flautas à venda e eis que ela revela, escondida por entre os adereços, uma flauta, cujo o design nunca havia visto até então. Consegui adquirir a flauta naquele momento, sem me preocupar em registrar quaisquer informações sobre o seu uso e procedência do instrumento, ou até mesmo saber o nome da indígena que me havia vendido, visto a minha tamanha empolgação pessoal. A flauta Kamaiurá que adquiri, me trouxe muita inspiração, pela sua peculiaridade, sobretudo por ser não-diatônica, e principalmente pela escala que ela apresenta, que acabou por constituir a matriz principal para a composição que apresento aqui.

O presente artigo consiste na apresentação dos processos de criação musical dentro da obra "Päyemeramarakka", assim como o percurso criativo na concepção da obra, explicitando um processo que configuro como: "Transmutação da Imanência do Objeto", em que um objeto físico ou simbólico, "empresta" as suas características inerentes para o esboço de um processo composicional, através de relações diversas, sonoras, estéticas.

2. Características imanentes da Flauta

Iniciarei pela exposição da flauta, que, tendo sido produzida por membros da etnia Kamaiurá, não possui um nome específico³³, nem se sabe se haveria um uso especial para o instrumento (ritualístico, por exemplo), ou se a flauta teria sido confeccionada especialmente para fins de venda, de maneira "aleatória". Não encontrei qualquer outra referência que associe, através de uma perspectiva organológica, as tecnologias de funcionamento da mesma em outras publicações sobre os Kamaiurá. O livro "musicológica Kamaiurá" de Rafael Menezes Bastos (1978), descreve outros modelos de aerofones da etnia, entretanto, muito diferentes da flauta K.

175



Exemplo 1: Flauta Kamaiurá, frente (Flauta K). Acervo pessoal do autor.

Exemplo 2: Flauta Kamaiurá, costas (Flauta K). Acervo pessoal do autor.

³³ Em razão de não termos o nome específico da flauta, a chamarei pela designação genérica de Flauta K.



Exemplo 3: Embocadura Flauta K. Acervo pessoal do autor.

A Flauta K, é completamente ornada com penas, possui seis furos ao longo do corpo, sendo 5 na frente, e 1 atrás. A embocadura, em forma de "U", possui um funcionamento similar às flautas Quena e Quenacho, do Peru. Izikowitz (1934), define como "*end-blown flutes*³⁴", as flautas de funcionamento similar ao da Quena, cuja embocadura é aberta, sem obstáculos (IZIKOWITZ, 1934, p. 305). O som é "modelado" pela maneira como o tocador interage com a terminação do bambu, tapando a metade do buraco com a parte externa dos lábios inferiores, de modo que o sopro seja executado com um ângulo. A flauta K, diferencia-se, entretanto, do funcionamento das Quenas, de modo que apresenta o nó intacto na parte inferior do bambu, ao contrário da Quena, que é completamente aberta.

O aspecto mais interessante da Flauta K, é a escala resultante de sua digitação: Si, Lá#, Dó#, Ré#, Mi³⁵, Fá#, Sol#, Lá acrescido de quarto-de-tom. As notas resultantes da segunda linha de digitação (oitavas superiores), não se apresentam como transposições de oitavas perfeitas, configurando respectivamente Fá, Fá#, Fá# acrescido de quarto-de-tom (2x), Sol, Sol#, Mi, Lá.

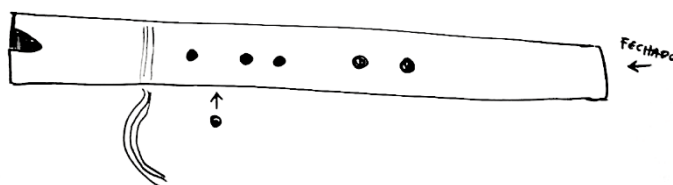


Exemplo 4: Transcrição das escalas da flauta Kamaiurá. Transcrição e Edição: autor.

³⁴ Termo de difícil tradução. Literalmente significa, "flauta de soprar na extremidade", não tendo conseguido um termo em português mais apropriado, resolvi manter o inglês no texto principal.

³⁵ Nessa flauta, o Mi aparece de forma imprecisa, visto que uma mesma posição pode designar duas notas diferentes: Mi ou Fá#, dependendo da força do sopro. Apelidei esse tipo de ocorrência como "nota fantasma".

O "design" da flauta possibilita a execução da escala demonstrada anteriormente, sobretudo em função: da decisão de não abrir o nó inferior do bambu, o que permite o salto de sétima maior da primeira posição para a segunda; em função da distribuição dos furos de forma a proporcionar a ocorrência de saltos e "notas fantasma" (ver nota de rodapé 2).



Exemplo 5: Relação de furos, Flauta K. Ilustração do autor.

3. Transmutação da Imanência do Objeto

O processo composicional apresentado aqui se inspira em outro processo idealizado por mim em 2019, através do artigo "Tapyr-Ur: processos eletroacústicos com instrumentos musicais marajoaras e tapajônicos", que apresentei à I Jornada de Saberes e Vivências Musicais da UEPA. O artigo apresentou a composição eletroacústica "Tapyr-Ur", que se baseou na sonoridade de réplicas de instrumentos musicais advindos de escavações arqueológicas. Foi proposta uma criação, inspirada em uma "prática musical fictícia", idealizando uma música, que esses povos antigos, marajoaras e tapajônicos, teriam praticado em tempos longínquos, resultando num exercício de imaginação sonora hipotética:

[...] parte do objetivo da composição foi o de inventar uma sonoridade de uma "prática musical fictícia" referente a estes povos, criando assim um "jogo fantasioso" de misturar elementos da realidade (réplicas de peças arqueológicas) com uma concepção de sonoridade inventada artisticamente, entretanto inspirada na realidade. (VENTURIERI, 2019, p.2)

A similaridade se dá através da proposta de união entre disciplinas como: etnomusicologia, arqueoetnomusicologia e organologia e a composição. Neste processo de composição específico, inspirei-me nas características imanentes do objeto, no caso a Flauta K, através de um processo denominado "Transmutação da Imanência do Objeto", em que identifiquei características objetivas (poiese do instrumento, escalas sonoras) e subjetivas (estésica e fenomenológica).

Dentre as características objetivas do objeto, transformei a escala formada a partir da digitação dos furos da flauta K. em uma matriz intervalar, ascendente e subsequentemente numa inversão cromática (Exemplo 6).



Exemplo 6: Matriz intervalar utilizada na obra Pâyemeramarâkka. Edição do autor.

Posteriormente, realizei o procedimento retrógrado a partir da primeira série da matriz intervalar, constando no seguinte:



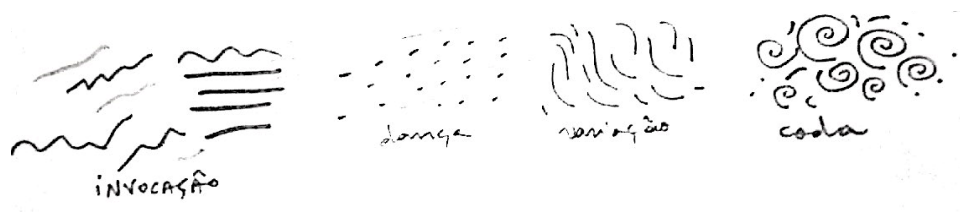
Exemplo 7: Matriz intervalar retrógrada utilizada na obra Pâyemeramarâkka. Edição do autor.

Criei novas relações intervalares e conjuntos sonoros a partir de relações de adjacência na matriz intervalar. Os acordes foram formados enquanto tétrades, percorrendo cada valor intervalar presente na matriz, de acordo com o exemplo 8:



Exemplo 8: Matriz intervalar retrógrada utilizada na obra Pâyemeramarakka. Edição do autor.

A partir das observações do instrumento, de forma objetiva e subjetiva, desenvolvi um exercício de imaginação que buscou decupar tais impressões, a transformando a inicialmente em uma gravura, feita com canetas "hidrocor", que serviram de roteiro para a obra, com 4 partes: Invocação, Dança, Variação, Coda:



Exemplo 9: Roteiro gráfico da obra Pâyemeramarâkka. Gravura do autor.

Os elementos resultantes foram utilizados de forma direta, ou indiretamente na obra, composta para quarteto de madeiras ³⁶ (Flauta, Oboé, Clarinete, Fagote) intitulado "Pâyemeramarâkka". O nome da obra foi inspirado em trechos do livro "Musicológica Kamaiurá", já mencionado aqui. De acordo com Rafael Menezes Bastos (1978) "Payemeramaraka" significa: "Música de Pajelança"³⁷ (MENEZES BASTOS, 1978, p. 164).

Na retórica composicional em si, busquei expressar, sobretudo, impressões de natureza: Vento, chuva, sol, inspirando-me na imagética florestal amazônica, além de minha própria memória afetiva. O discurso intervalar, nas relações de conjunto, procuram *clusters* pandiatônicos, em variadas situações, buscando quase sempre fugir, na maior parte, de afirmações tonais. Os cruzamentos de vozes, presentes em certos trechos, representam as notas fantasmas da 4a posição da flauta K. As frases sonoras procuram a imitação de pássaros amazônicos, em passagens de repetição rítmica, em articulações de acentuação e *staccato*.

A escala de digitação da flauta K é mencionada em certos pontos, como acontece no compasso 11, em que, tanto o *cluster* diatônico, quanto a frase do fagote é intercalada com o clarinete de modo a sinalizar intervalos característicos (Si, Lá#, Dó#, Ré#, Fá (Cl), Sol#, Lá#).



Exemplo 10: Compassos 10-11 da obra Pâyemeramarakka.

³⁶ A obra se encontra ao fim do presente artigo, com páginas em miniaturas.

³⁷ Paye: Pajé, Maraka: música.

4. Conclusão

O conceito composicional: "Transmutação da Imanência do Objeto" é subjetivo no sentido, que subentende a reimaginação das características de um objeto, permitindo uma livre interpretação e idealização da obra artística resultante. No caso, específico da flauta K, busquei expressar o "sentimento", que a flauta, enquanto som e imagem, me instigaram, evitando promover uma espécie de imitação ou apropriação da cultura musical Kamaiurá, optando por não adentrar de modo direto no seu fazer musical/cosmologia. As concepções musicais fazem parte de meu próprio universo sonoro, guiado sobretudo pela memória afetiva, de curto e longo prazo, oferecendo à área da Organologia Ameríndia, uma visão pormenorizada sobre o instrumento central do artigo, propondo a colaboração entre as diversas áreas do conhecimento.

Referências:

IZIKOWITZ, Karl Gustav. **Musical and Other Sound Instruments of the South American Indians** - A Comparative Ethnographical Study. Göteborg: Elanders Boktryckeri Aktiebolag, 1935.

MENEZES BASTOS, Rafael. **Musicológica Kamaiurá**. Brasília: FUNAI - OGPC / DEP, 1978.

VENTURIERI, Leonardo Vieira. **Tapyr-Ur: Processos Eletroacústicos com Instrumentos Musicais Marajoaras e Tapajônicos**. In: I Jornada de Saberes e Vivências Musicais da UEPA (Anais). Bragança(PA) Liceu de Música de Bragança - Campus XXI da Universidade do Estado do Pará, 2019. Disponível em: <https://www.even3.com.br/anais/JSVM_UEPA/191798-TAPYR-UR--PROCESSOS-ELETROACUSTICOS-COM-INSTRUMENTOS-MUSICAIS-MARAJOARAS-E-TAPAJONICOS>. Acesso em: 08/09/2021.

As funções sociais da música no festival da mandioca em Monte Alegre/Pará: um panorama a partir das ideias de Allan Merrian

Dárlem Brito Brandão

Universidade do Estado do Pará - darlembritto@gmail.com

Renata Souza da Silva

Universidade do estado do Pará – renata_06stm@yahoo.com.br

Resumo: O presente trabalho trata-se de um recorte da minha pesquisa de TCC realizada em uma Escolade Ensino Médio, no município de Monte Alegre/PA. Os múltiplos espaços em que ocorre a prática musical permite vislumbrar os valores que lhes são atribuídos pelos sujeitos que o compõe e de que modo cada sociedade estabelece para si usos e funções da música. O objetivo geral deste trabalho propôs-se investigar as funções sociais da música no Festival da Mandioca, a partir das ideias de Allan Merriane, com os objetivos específicos, fez-se um levantamento e análise das músicas do Festival, configurando-se, assim, o tipo de pesquisa como documental. No processo metodológico, foram solicitados à instituição documentos bibliográficos e empíricos, como Histórico do Projeto, músicas, artigos, partituras. Embora não se tenha obtido todos os documentos esperados, pôde-se verificar, por meio dos resultados obtidos, que todas as funções sociais da música, segundo Merrian, se cumprem no Festival da Mandioca por meio das mensagens das canções e das composições musicais, do expectador e do artista. Além disso, é possível afirmar que a atividade musical não é algo isolado na instituição educativa, pois fomentando a cultura, os valores e a cidadania, cultivando e preservando a riqueza regional.

Palavras-chave: música. valores. funções. cultura.

Title of the Paper in English: The social functions of music in Monte Alegre/Pará: a panoramic from ideas of Allan Merrian.

Abstract: The present work it is a cutout of the my search of TCC out in a High School in the city of Monte Alegre, PA. The multiple spaces in which musical practice takes place allows us to glimpse the values attributed to them by the subjects who compose it and how each society establishes for itself uses and functions of music. The general objective of this work was to investigate the social functions of music in the Festival da Cassava, based on the ideas of Allan Merrian and, with the specific objectives, a survey and analysis of the Festival's music was carried out, thus configuring, the type of research as documentary. In the methodological process, bibliographic and empirical documents were requested from the institution, such as Project History, music, articles, scores. Although not all the expected documents were obtained, it was possible to verify, through the obtained results, that all the social functions of music, according to Merrian, are fulfilled in the Festival da Cassava through the messages of the songs and musical compositions, of the spectator and the artist. Furthermore, it is possible to affirm that musical activity is not something isolated in the educational institution, as it fosters culture, values and citizenship, cultivating and preserving regional wealth.

Keywords: music. Values. Functions. culture.

Introdução

Conferir reflexão à presença da música nos diferentes espaços e contextos, na contemporaneidade, é pertinente à discussão sobre seu uso na sociedade humana em todas as gerações e, conseqüentemente, sua função.

Nessa perspectiva, o antropólogo Allan Merrian elencou diversas funções que a música exerce na sociedade demonstrando a constante presença do elemento musical nas mais variadas atividades humanas, principalmente no que concerne as relações sociais, o que desencadeia reflexões direcionadas a eventos musicais e que apresentam grande aceitação do público e de seus envolvidos.

Diante desse pressuposto, optou-se por investigar aspectos acerca das funções sociais da música em um festival escolar da cidade de Monte Alegre/PA, intitulado Festival da Mandioca, a partir da premissa de que há grande relevância dos elementos musicais na construção da identidade sociocultural desta comunidade.

Por representar parte da construção sócio musical da comunidade escolar, esta pesquisa pretendeu responder a seguinte problemática: a partir das ideias de Allan Merrian, quais as funções sociais da música encontrados no festival da mandioca (2017 – 2019) do Colégio Presidente Fernando Henrique em Monte Alegre – Pará?

Dessa maneira, objetivou-se descrever as funções sociais da música de acordo com Allan Merrian, catalogar as músicas apresentadas no Festival da Mandioca (2017 – 2019) e analisá-las de acordo com a classificação de Allan Merrian, por meio da coleta de dados em documentos bibliográficos e não bibliográficos.

Sabe-se que os eventos, de modo geral, assim se caracterizam por suas ações e finalidades, tais como: promover entretenimento, conhecimento, diversão, cultura e trabalhos em geral. Além disso, observa-se que é por meio dos eventos que divulga-se e integra-se ideias, produções, descobertas e serviços organizacionais. De acordo com Sérgio Marcondes (2019), eventos é uma ocorrência física e temporal e que se classifica de acordo com sua abrangência e perfil.

No contexto escolar, eventos como estes são vistos de forma especial, onde os alunos tem a responsabilidade de apresentar ao público o que foi pensado de forma conjunta, o que lhe confere a sensação de pertencimento, aprendizado e responsabilidade social.

Segundo PETITINGA (s/d), mesmo que um evento seja especial, este nem sempre poderá ser concebido como um festival. De acordo com Vania Magalutti Fialho, Geertz afirma

que “festivals são celebrações culturais” que incorporam “uma experiência intelectual, comportamental e emocional” [...], onde são “temporais”, ocorrendo em dias ou semanas definidos.” (GEERTZ apud FIALHO, 2014, p. 2).

Para PETITINGA (s/d), “todo festival deve ser considerado um evento especial, mas nem todo evento especial é um festival, já que pode ser uma competição esportiva, um encontro, um show ou uma promoção comercial” (PETITINGA, s/d, p. 1). No diálogo que se estabelece entre essas duas ações no contexto escolar, verifica-se que o festival na escola se configura como um evento especial por carregar uma função significativa à instituição ao ser pensada, organizada e, por fim, apresentada.

Nesse sentido, eventos como Festivais realizados em ambientes escolares, contam como desenvolvimento de diversas linguagens artísticas, dentre elas, a música, que aparece timidamente nas aulas de arte, mas que se destaca nas atividades realizadas com o intuito de envolver a comunidade escolar, o que torna a presença dessa linguagem indispensável nas escolas, culminando, de certa forma, as atividades já desenvolvidas em sala de aula.

1. A música como manifestação cultural

No decorrer dos séculos, houve pesquisas significativas que contribuíram para a concepção de que precisa-se entender que cultura *significa*. Segundo ARANTES (1980), todo o processo ocorrido para a consolidação de algo instituído como cultura faz-se necessário significar aquele algo sociologicamente, ou seja, a partir de várias afirmações simbólicas imprimidas pelas relações sociais vigentes temporal, isto é, das gerações a gerações.

Nesse sentido, pode-se dizer que cultura é entendida, hoje em dia, como o conjunto de comportamentos políticos, religiosos, ideológicos, crenças e valores, entre outros, que define a identidade de uma pessoa e/ou nação, onde cada área do conhecimento dela se apropria para ser “aplicada sob diferentes viés e novos usos estão sendo continuamente criados.” (BUDASZ, 2009, p. 46).

A partir das contribuições dos autores acima citados, pode-se dizer que:

A definição de cultura é sempre construída a partir dos interesses de um grupo, seja uma elite intelectual ou econômica, seja um grupo marginalizado por alguma dessas elites em um determinado momento histórico. Hábitos, crenças e posses de um grupo são sempre analisados e julgados em relação aos de outro. (BUDASZ, 2009, p. 46).

Quando pensada a partir das concepções acima, pode-se dizer que a música é inerente ao campo da pesquisa cultural, pois se assenta não somente como parte de uma cultura como a própria cultura. Desse modo, a música passa a ser entendida sociologicamente como expressão do homem, que carrega consigo aspectos estéticos, de valor, entre outros, estabelecidos pelos seus praticantes, o que possibilita aceitá-la como cultura imaterial da sociedade.

Considerando a diversidade que a música carrega, pode-se dizer que sua prática expressa o ser humano como ser pensante e imbuído de significações. Para além das dimensões estruturais estéticas, a música caracteriza-se como um complexo sistema cultural (QUEIROZ, 2011).

Determinante para o seu manifesto cultural, o contexto social não pode ser dissociado da prática musical. Cada povo possui suas particularidades no modo de fazer música, o que imprime identidade cultural da mesma (SEEGGER, 2008).

Como expressão cultural, a música pode ser considerada veículo universal de comunicação, pois não se tem registro de qualquer grupo humano que não realize experiências musicais como meio de contato, apreensão, expressão e representação de aspectos simbólicos culturais. (QUEIROZ, 2011, p. 3).

De acordo com QUEIROZ (2011), percebe-se que a música, enquanto cultura, aponta para uma diversidade de possibilidades em manifestação cultural, pois a cultura dos povos é diferenciada. A música que é aqui não é ali.

De acordo com SEEGGER (2008) e QUEIROZ (2011), as diferentes manifestações da música não são diferentes por questões geográficas, apenas, pois a música é inerente às diferentes pessoas de um mesmo espaço geográfico com hábitos e costumes diferenciados, determinantes, portanto, para hábitos e costumes musicais diferenciados, estabelecendo, então, a manifestação cultural da música.

2. As funções sociais da música de acordo com a classificação de Allan Merrian

A onipresença da música (MERRIAN, 1960) é uma realidade que perpassou gerações e que, nos tempos contemporâneos, continua a propagar seus conceitos inerentes à sua sociologia, assentar-se como protagonista nas questões sociais e, ao mesmo tempo que se

assenta como substancial nas civilizações, desafia as significações estabelecidas por povos de cultura milenar e instiga a reflexão e investigação a novas contribuições acerca de sua empregabilidade para a humanidade.

Diante da importância da validação e significação da música, considerando o fato de que sua historicidade é carregada de memórias, torna-se importante imbuir-se na reflexão da música nas sociedades, visto que, acredita-se, foram estas as grandes responsáveis pela propagação da presença da música nas diferentes gerações, de sociedade em sociedade. Conferir reflexão à presença da música nos diferentes espaços e contextos, na contemporaneidade, é pertinente à discussão sobre seu uso na sociedade humana em todas as gerações e, consequentemente, sua função.

As múltiplas interfaces da música configuram-na como de extrema relevância para a compreensão às questões de conduta social. Logo, faz-se preciso, também, estudá-la a partir do quea torna singular em sua pluralidade: a sua função.

Sabendo-se que as funções sociais da música podem estar expressas de várias formas na sociedade, subentende-se que possamos “encontra-la” em locais institucionais também, como, por exemplo, a escola. A escola caracteriza-se como o seio de grandes descobertas e, portanto, um lugar com o dever de proporcionar acesso aos seus educandos e circunvizinhança os mais diversos conhecimentos científicos e culturais. (QUEIROZ, 2011).

Mas o que vem a ser usos e funções na música? Para MERRIAN (1964), usos e funções são diferentes, onde o uso refere-se às maneiras que a música é empregada na sociedade e as funções referem-se às razões dessa empregabilidade. Estudos apontam que tal conceito de usos e funções da música é amplamente discutida no meio científico, pois cada uma das funções da música atribuídas por Merrian promove uma globalização da reflexão, necessária para se pensar na função social da música de forma universal, considerando o mundo de cada um.

Abaixo seguem as funções sociais da música segundo a classificação de Allan Merrian.

A ordem das funções, segundo ele, não tem valor de maior importância em relação à outra.

- **A função da expressão emocional.** “Há evidências consideráveis para indicar que a música funciona, amplamente, e em vários níveis como um meio de expressão emocional.” (MERRIAN, 1964, p. 12). HUMMES, 2004, afirma que tal função interage com o ser humano a partir do momento que ele libera seus sentimentos a ele aprisionados.

A emoção pode ser uma exaltação religiosa, como no canto da criação e da canção do pássaro vermelho sagrado; pesar, como em lamentos; anseio ou paixão, como nas canções de amor; alegria em movimento; excitação sexual e uma variedade de outras emoções nas danças de exaltação do ego em cânticos de glória; mexendo com nova coragem e vigor, como nos cantos animadores; e sem dúvida outros... (MERRIAN, 1964, p. 12).

De acordo com o autor, as emoções são fortemente evocadas quando o indivíduo fica exposto à sonoridade uma composição musical.

- **A função do prazer estético.** Para Merrian, a estética inclui aspectos criativos e contemplativos. Ele defende que a estética e a música são fortemente associadas no Ocidente e em alguns países do oriente, visto que no ocidente há uma classificação para música e canção. No entanto, ele ressalta que

se a associação está presente nas culturas do mundo não alfabetizado, é um ponto discutível. Aqui está envolvida a primeira questão sobre o que, exatamente, uma estética é, e particularmente se é um conceito ligado à cultura. (MERRIAN, 1964, p. 17).

- **A função do entretenimento.** “Música fornece uma função de entretenimento em todas as sociedades.” (MERRIAN, 1964, p. 17). O autor salienta que esta função tem ação híbrida, pois assim como pode ser puro entretenimento também combinada com outras funções sociais que não tenham a intenção pura de somente divertir um público.

- **A função da comunicação.** “Música não é uma língua universal, mas sim moldada em termos de cultura que ela faz parte.” (MERRIAN, 1964, p. 17). HUMMES, , explica que tal função emprega comunicação, informação quando o texto musical é entendido pelos ouvintes. Nesse sentido, emprega comunicação somente aos que entendem aquela organização sonora como música.

- **Função da representação simbólica.** HUMMES, 2004, explica que essa função pode cumprir-se “por suas letras, por emoções que sugere ou pela fusão dos vários elementos que a compõem”. (HUMMES, 2004, p. 19).

- **A função da resposta física.** O autor levanta o questionamento se a “função” citada pode realmente ser citada num grupo de funções sociais.

O fato que a música provoca resposta física é, claramente, contado com sua utilização na sociedade humana, embora as respostas possam ser compartilhadas por convenções culturais. [...] A produção de resposta física parece claramente ser uma importante função da música; a questão se isso

é, principalmente, um problema biológico a resposta é, provavelmente, substituída pelo fato de ser culturalmente moderada.

- ***A função de impor a conformidade às normas sociais.*** Tal função é tida para Merrian como uma das principais funções da música por ter a regradar as condutas sociais.

Canções de controle social desempenham uma parte importante em um número substancial de culturas, tanto através de aviso direto a membros da sociedade que erram e através do estabelecimento indireto, que é considerado para ser um comportamento apropriado. (MERRIAN, 1964, p. 18).

- ***A função de validação de instituições sociais e rituais religiosos.*** HUMMES, 2004, explica que essa função da música é bastante semelhante à de impor conformidade às normas sociais.

Os sistemas religiosos são validados, como no folclore, através da recitação de mito e lenda na música, bem como através da música que expressa preceitos religiosos. As instituições sociais, são validadas através de músicas que, enfatiza o apropriado e o inapropriado na sociedade, bem como aqueles que dizem às pessoas o que fazer, e como fazê-lo. (MERRIAN, 1964, p. 19).

- ***A função de contribuição para a continuidade e estabilidade da cultura.*** Nessa função, Merrian defende que a música que emprega ordem, decência e estimula a criatividade contribui para a constante busca pela estabilização da própria música.

Como um veículo de história, mitos e lenda, ele aponta a continuidade da cultura; através da transmissão da educação, controle dos membros errantes da sociedade e enfatizar o que é certo, isso contribui para a estabilidade da cultura. (MERRIAN, 1964, p. 19).

Para o autor, se a música agrega todas as funções sociais acima citadas, ela contribui para a estabilidade e continuidade da cultura.

- ***A função de contribuição para a integração da sociedade.*** Essa função está contemplada no item anterior, certamente, “pois, ao promover um ponto de solidariedade, ao

redondo qual os membros da sociedade se congregam, a música funciona como integradora dessa sociedade”. (HUMMES, 2004, p. 19).

3. Metodologia e coleta de dados

Por pesquisa, entende-se como sendo um conjunto de procedimento que objetiva, entre outras coisas, produzir conhecimento. (PIÑOL, 2011; MOTTA, 2011; PRODANOV e FREITAS, 2013). Portanto, é válido destacar que a pesquisa só caracterizou-se como tal porque houve uma forma de fazê-la. “A pesquisa, além de ser uma via para a construção de conhecimento e informações, é base para o progresso humano no mundo científico, tecnológico e cultural.” (Motta, 2011, p. 1).

Nessa perspectiva, este trabalho alcançou seus objetivos através de uma pesquisa de abordagem qualitativa, pelo fato de que esta “compreende um conjunto de diferentes técnicas interpretativas que visam a descrever e a decodificar os componentes de um sistema complexo designificados. (NEVES, 1996, p. 1).

Os recursos possíveis a serem trabalhados nesse tipo de pesquisa são, entre outros, a interpretação de formas de expressão visual (fotos, pinturas, vídeos, gravações) (FONSECA, 2012), o que permite a verificação de registros materiais e imateriais para o estudo do seu objeto de pesquisa (Sá-Silva, Almeida e Guindani 2009, p. 5.). De acordo com a citação, pode-se afirmar, com efeito, que os documentos de fontes não empírica constitui a pesquisa bibliográfica e as fontes empíricas, como vídeos, áudios e textos não científicos constitui a pesquisa documental.

A pesquisa foi realizada no Colégio Estadual de Ensino Médio Presidente Fernando Henrique, na cidade de Monte Alegre - Pará, tendo como foco o evento cultural desenvolvido pela referida instituição, denominado Festival da Mandioca, ocorrida anualmente no colégio. O levantamento das informações em campo ocorreu no dia 05 de janeiro de 2021, na instituição educativa, Colégio Presidente Fernando Henrique.

A consulta aos documentos ocorreu em duas etapas: Primeiro, entrou-se em contato com a diretora do Colégio e lhe apresentei verbalmente, de forma informal, o projeto pretendido ser realizado no Colégio. Após a comunicação online (em virtude dos protocolos de segurança contra a COVID-19), enviou-se por WhatsApp o Termo de Esclarecimento contendo as informações e solicitações documentais necessários para a análise. Nessa fase foram solicitados documentos escritos como: o projeto e histórico do festival, letra das músicas, escrita

musical (partitura convencional ou não), bem como documentos não escritos como os sonoros, visuais, gravações entre outros.

Mediante a solicitação à gestora do colégio, os documentos entregues em mãos foram: os documentos impressos, como o Histórico do Festival, os Projetos anuais (2017 – 2019) do Festival e as canções (letras das músicas) produzidas e tocadas no e para o evento; os documentos digitais em word, como Edital, relatórios, Cronograma, dentre outros; os documentos digitais audiovisuais, como arquivos em MP3 e MP4 e os arquivos midiáticos postados na plataforma Youtube. Por meio de cópias (xérox) e compartilhamento via dispositivo móvel (*pendriver*), catalogou-se os documentos obtidos para posterior análise, de acordo com o pensamento de Merrian para que, assim, se alcançassem os objetivos traçados. Diante disso, a coleta de dados deu-se por meio de um levantamento bibliográfico e documental, com a análise de materiais e registros disponíveis sobre o objeto de estudo.

O documento do Histórico do Festival da Mandioca cedido é um breve texto que contém as informações pertinentes ao que se propõe o festival. De acordo com ele, a ideia inicial se deu em 2005 mediante a proposta de uma professora de História que percebeu a necessidade de elucidar os valores culturais locais referentes à mandioca e seus derivados. A escolha do nome se deu em função de não haver, até o referido ano, nome semelhante adotado por outras escolas.

De acordo com o Histórico, até à terceira edição (2007) não havia no festival caráter artístico e cultural, pois as danças, as iguarias, as cantorias, as músicas e demais elementos do festival elucidavam a Lenda da Mandioca e o folclore nacional sem introduzir elementos representativos locais ou problemática social que ameaçasse determinado(s) grupo(s) da sociedade montealegrense.

De acordo com o documento, tal preocupação passou a ser inserida no festival a partir da sua 4ª edição (2008), quando é dada à Lenda da Mandioca “releituras” e inserção de novos elementos marcantes da cultura e realidades sociais locais. Nesse contexto é que passou-se a elucidar o componente artístico cultural local, com identidade própria em que algumas das composições musicais começam a migrar dos músicos locais para os próprios alunos do Colégio, iniciando, assim, um diálogo entre os saberes musicais dos envolvidos.

Considerando a relevância dos objetivos específicos que nortearam os passos deste trabalho, notou-se a preocupação da instituição em reservar às canções produzidas um memorial histórico-temporal. Quantitativamente, as composições em forma de canção (composição de

letra) e música (composição melódica e harmônica), foram catalogadas em um total de 20 composições, distribuídas entre os ritmos carimbó e toada, durante os anos de 2017 a 2019.

Observou-se, também, nos documentos digitais disponibilizados, que a instituição educativa, locus da pesquisa, apresenta uma organicidade quanto aos preparativos para o festival, contendo justificativa para a realização do mesmo e os parâmetros para escolha dos temas (de cada ano), ações a serem desenvolvidas durante o ano em função da realização do festival, sob orientação dos grupos de trabalho, a saber, “Coordenação geral, grupo de pesquisa de campo, grupo de confecção de figurino, grupo de elaboração de coreografia, grupo de encenação da lenda, grupo de preparo da culinária regional, grupo de decoração, grupo de divulgação e marketing.”

Neste mesmo documento constam informações referentes à sustentabilidade do festival, visto que, “mesmo sendo uma escola da rede pública de responsabilidade do governo estadual, não há nenhum apoio financeiro para realização do mesmo.”, estratégia de mídia para divulgação na cidade, geração de renda direta para os envolvidos na produção musical, “para proprietários do estúdio, para cantores, para coreógrafos, para operadores de sistema de som, profissionais de segurança, cinegrafista, fotógrafos, profissionais da confecção de fardamentos, para designers gráficos, serviços de gráfica e de sistemas de divulgação e propaganda sonora e visual. Também para profissionais da área de produção de alimentos.” (trechos retirados do documento).

Por meio dos documentos em Word, teve-se também acesso ao Edital de Composição Musical – Projeto Festival da Mandioca 2019. Como o nome sugere, o referido Edital propôs, para o ano 2019, um concurso seletivo para a comunidade escolar – alunos e servidores e integrantes da Comissão Organizadora – para a criação de canções que comporiam as músicas da 19ª edição do Festival.

Nos documentos digitais em formato MP3, considerando a relevância dos objetivos específicos que nortearam os passos deste trabalho, notou-se a preocupação da instituição em reservar às canções produzidas um memorial histórico-temporal. Quantitativamente, as composições em forma de canção (composição de letra) e música (composição melódica e harmônica), foram catalogadas em um total de 20 composições, distribuídas entre os ritmos carimbó e toada, durante os anos de 2017 a 2019.

No documento em MP4, foi cedido um arquivo produzido em função da comemoração da 14ª edição do Festival, em que professores, que estão ativos no Festival desde sua primeira edição, em 2005, e os que passaram a compor a gestão do festival mais recentemente, tecem

considerações importantes a ele pertinentes ao longo de suas edições, elucidando as conquistas, a relevância artístico e cultura para comunidade acadêmica, a formação cidadã entre outros benefícios oriundos do festival para a comunidade escolar e sociedade em geral.

Em posse de tais documentos, fez-se a leitura dos documentos em Word impresso e digital e, com o intuito de já identificar a presença melódica nas frases textuais das canções, leu-seas letras das canções e ouviu-se algumas das músicas do festival referentes aos 2017 – 2019 e, emseguida, assistiu-se o documento em MP4, na perspectiva de que fossem encontradas informaçõespertinentes à relevância das músicas do Festival para a sociedade ao longo de suas edições.

4. Resultados e análise dos dados

De acordo com as funções da música por Merrian classificadas, a música infere seus efeitos em cada pessoa em sua singularidade e pluaralidade. É possível notar que cada função por ele estabelecida permite pessoas em particular e sociedade em geral a se entenderem no espaço em que se situam, ajuda-lhes a perceberem em que aspecto estejam contribuindo para o exercício da cidadania musical no seu meio social, como um meio de justificar a continuidade do seu uso, tornando-os mais cientes e conscientes do importante papel de elucidar a música que escuta e fomentar outros ao mesmo.

No contexto do Festival da Mandioca do CFH, é notável tal exercício da conscientização da função do Festival, como um todo (desde a elaboração do Tema na parada pedagógica no início do ano à elaboração do enredo e produção de figurino), para a comunidade escolar e local, no entanto, também é possível encher um fragmento na ciência de percepção funcional das composições produzidas para o Festival no que diz respeito aos usos e funções fortemente presentes na canção (letra) das composições musicais. Tal afirmativa é possível a partir da análise do Histórico, das letras das canções, na fala de alguns dos membros da Comissão Organizadora do evento, na tímida e vagante fala de alguns dos envolvidos diretamente na cênica da Lenda da Mandioca e na fala de uns poucos comentários contidos no Youtube.

De acordo com Merrian (1964), Hummes (2004), Seeger (2008), Freire (2010) entre outros, as funções sociais da música é significativamente diferente do seu uso, em que por muito tempo não levou-se em consideração a distinção entre ambos entre as áreas da Antropologia e da Etnomusicologia. Para Merrian (1964, p. 209) “ao falar do significado dessas duas palavras,



deve ficar claro que os conceitos são complementares e são aplicados inicialmente, pois eles provêm/resultam de dentro da sociedade”. Percebe-se na fala do autor que as diferenças entre ambas abarcam a percepção do povo sobre a significação da música para ele, em que ele mesmo define (o uso) em que é/será empregada (isolada ou conjugada) e por qual razão é/será empregada (funções) a música.

Sobre a compreensão da função da música o autor destaca que não pode ser expressa a partir da avaliação popular, pois assim faze-la seria coloca-la em posição inferior a conceitos, visto que a avaliação popular geralmente não é documentada para posterior avaliação por estudantes. Logo, para fins deste trabalho, torna-se possível avaliar os dados obtidos por meio dos documentos bibliográficos e não bibliográficos.

Ao observar o conteúdo dos enredos, as letras das canções e até mesmo as formas como as músicas se estruturam, com repetições categóricas de certas estrofes, percebe-se a presença constante da tentativa de comunicar que os rituais indígenas se configuram não como parte de uma religião, mas como a própria religião, uma religião que se expressa por meio da crença na existência dos espíritos da mata, nos encantos dos mitos e das lendas, na representatividade do Pajé, na comunicação espiritual com a mãe natureza.

É importante pontuar que as funções sociais da música, classificadas por Merrian (1964), não se estabelece somente na música pela música, somente quando esta se manifesta pela combinação harmoniosa dos sons, com seus ritmos e formas, pois para Merrian o fato de a música ser cultural universal significa aceitar que as manifestações musicais do mundo, das diferentes culturas, não se dão unicamente por meio da manipulação sonora.

Antony Seeger (2008) explica que a classificação de Allan Merrian (1964) foi um expoente que ajudou na compreensão da Sociologia da música, gerando um certo equilíbrio nas discussões antropológicas e etnomusicológicas quanto ao termo usos e funções da música na sociedade humana. Isso nos permite discutir sobre a presença das funções sociais conjugadas presentes nas músicas citadas nos quatro parágrafos anteriores.

Merrian (1964), Hummes (2010) e Freire (2010) explicam que as funções conjugadas se manifestam em uma mesma música quando esta carrega consigo múltiplos conteúdos. Diante de todo a riqueza que se nota no Festival, em todos os âmbitos, pode-se dizer que todas as funções sociais são firmadas a partir de uma ação: atividade. Não há dúvidas que em todas as sociedades a música emprega algo para alguém ou algo. Nesse sentido, a proposta do Festival da Mandioca institui ações não somente para o Festival, mas para quem ele prestigia. Nota-se que a instituição lança mão das ferramentas a seu dispor para sensibilizar a comunidade escolar

e montealegrense em geral quanto à importância da preservação de valores que foram instituídas na multiplicidade da simplicidade.

Além disso, considerando as falas dos organizadores do Festival, o CFH fomenta a reflexão sobre a relevância de pensar na preservação da herança ambiental, religiosa e cultural de forma mais cidadã e entende que, em meio à era contemporânea, em que tudo tende a ser superficial, faz-se necessário repensar abordagens significativas de intervenção social a favor da valorização dos patrimônios natural e cultural, na tentativa de que ocorra a continuidade e estabilidade da cultura, principalmente. Logo, pensar no uso da música como meio de garantir tais recompensas torna-se pertinente ao que se propõe.

Nota-se nas letras das composições a preocupação da instituição educative, Colégio Presidente Fernando Henrique, em ir além de questões de entretenimento na realização do Festival. Pode-se dizer que a partir disso as discussões pensadas a partir do tema, que envolvem questões filosófica (filosofia em si e de vida), história(s), cultura, música, religião e credences em geral, questões ambientais, geográficas e poética, podem ser trabalhadas em algumas disciplinas que compõem o currículo, sem, contudo, ser obrigatório a inserção destes no conteúdo programático das disciplinas. Contudo, vale ressaltar que, pelo fato de que há uma pesquisa e, portanto, um levantamento de dados para montar a história a ser encenada no Festival, nota-se todas as variantes acima nos versos musicais e nas frases do enredo da história.

Nesse sentido, verifica-se, nas letras dos carimbós produzidas para a abertura da apresentação principal do Festival 2018, por exemplo, a presença da cultura local que é retratada na história, a saber, a comunidade do Ererê, em que existe a Serra do Ererê e as cavernas milenar deste local. No aspecto cultural verifica-se a plantação da terra que gera renda para as famílias quelá moram, hábitos de moradores da comunidade em tempos de festividade religiosa, mãe mata e oguardião que a protege e a festividade do padroeiro religiosa dos padroeiros das três comunidadesdaquela região, a saber, Ererê, Paytuna e Santana do Paytuna.

Tais informações contidas nas músicas são expressas pela cênica dos dançarinos da dança dos carimbós e apreciada pelo silêncio dos expectadores. Vale ressaltar que dois dos carimbós de abertura foi observado a partir da gravação feita da história encenada no Festival, postado na plataforma Youtube pelo canal POP/Monte Alegre, em Dezembro de 2018.

Nas músicas tribais compostas para esta edição, as letras das músicas envolvem os mistérios das serras Ererê, Paytuna, Lua e Santana, serras em que constam inscrições rupestres feitas pelos povos indígenas que ali há muito tempo viveram. No contexto do enredo que encena a história e a música verifica-se a inserção dos itens índia guerreira, encantada em onça, pajé e

da tribo caraboca. Em análise à gravação nota-se, mais uma vez, o retorno do público à história encenada e às frases de efeito contidos na música, como “e o povo batendo na palma da mão”, “pula pra cima com brilho no olhar (o povo canta)”, “Fernando Henrique é respeito e emoção”

Merrian (1964), ao comparar os usos da música nas diversas sociedades na tentativa de chegar às funções sociais da música, defende que a função denominada *expressão de sentimentos* se estabelece em vários níveis e em níveis gerais como meio de expressão emocional, em que o sujeito exposto à música libera uma carga de emoções “guardadas” por não conseguir expressá-las de outras formas. Além disso, nessa função a música também se manifesta como meio de exteriorização de conflitos sociais ou internos do sujeito e, ainda, a grande possibilidade de uma explosiva criatividade, podendo, também, expressar a hostilidade de um grupo (FREIRE, 2010; Hummes, 2004).

Ao observar a gravação do vídeo do Youtube, verifica-se uma grande euforia por parte dos visitantes ao soarem seus gritos cada vez que aparece na encenação um dos itens do Festival, a saber, a índia Mani, o Pajé, a porta standard, a porta bandeira, a tribo e “banda” caraboca, os personagens folclóricos como a cobra grande (boiuna), entre outros, exalando, assim, a ansiedade dos expectadores pelo momento em apreço, anseio este que é estimulado pela divulgação do evento nos diversos meios de comunicação, gerando uma expectativa por todos os envolvidos direta e indiretamente na realização do Festival.

Diante desse cenário, seria inconcebível não elucidar o poder da música nesse processo. Para Merrian (1964), havendo a música grande potencial para entreter, emocionar, apreciar, normalizar, validar, comunicar, responder e reunir, “isto fica claro que contribui para a continuidade e estabilidade da cultura.” (MERRIAN, 1964, p. 225). O autor reafirma ainda que

Além disso, música é, em certo sentido, uma atividade somatória para expressão de valores, [...] ela compartilha sua função com outras das artes. Como um veículo de história, mitos e lenda, ele aponta a continuidade da cultura; (MERRIAN, 1964, p. 226).

A análise aos dados levantados pela pesquisa permite elucidar o diálogo dado à música com as outras manifestações artísticas presentes no evento (dança, cênica, pintura) que juntos elucidam o objetivo a que se propõe o Festival, a continuidade da cultura milenar de povos ameríndios, ribeirinhos, herdada pelos atuais habitantes da terra para a manterem na memória dos seus habitantes.

Quanto a isso, Merrian (1964) diz que a música que contribui para a integração da sociedade institui-se como uma música que tem uma função social para algo. Em sua discussão sobre as considerações de alguns escritores sobre essa função, Merrian (1964) compartilha que, no contexto da música “tribal” (música prevalente no Festival do CFH). “Música, portanto, traz uma renovação de solidariedade tribal”. (MERRIAN, 1964, p. 226). Para ele, isso ocorre quando os membros de uma sociedade, ou grupo, que tem afinidades culturais ou religiosos ou quaisquer outros valores se congregam para discutir meios de dar continuidade de uma atividade.

Considerações finais

As leituras que embasaram a discussão teórica no decorrer da produção, consolidaram minha formação musical no que tange à relevância dos registros das produções musicais que se fazem em determinados espaços da sociedade. A partir da análise discutida sobre os dados coletados, considero que as funções da música de expressão emocional, de prazer estético, de diversão, de comunicação, de respostas físicas, de conformidade às normas sociais, de validação das instituições sociais e ritos religiosos e de contribuição para a continuidade e estabilidade da cultura cumprem suas respectivas funções na sociedade montealegrense a partir das letras das músicas e das propriedades musicais (melodia, ritmo e harmonia).

A literatuta contribuiu para se compreender a abrangência socio cultural da música e refletir que mensurá-la a partir de sua sociologia não é algo fácil de fazer. Pontuar as suas funções sociais a partir de uma categorização corre-se o risco de diminuí-la ou expandi-la. Contudo, para fins deste trabalho, faz-se importante expandi-la, pois agrega em todo o seu teor melódico, harmonico, poético, literário e afins um valor social analítico e, ao mesmo tempo, subjetivo, além do fato de que agregam uma mensagem de preservação ambiental e cultural, além de questões política, cidadã e identitário, estimulando no sujeito a percepção de pertencimento ao espaço em que vive.

Nesse sentido, considerando proposta norteadora do Festival, considero que a música no evento contribui para a integração da sociedade, fato que é perceptível nos Projetos de cada ano, nas falas dos organizadores do evento, no Concurso de Composição musical que foi criado para fomentar o envolvimento do educando de forma mais proximal à produção artístico cultural do evento, nos cansáveis ensaios coreográficos e, por fim, porém, não menos

importante, na receptividade da sociedade na promoção do Festival, fato este que é perceptível pela presença desta no evento.

Este resultado me permite afirmar que as propriedades musicais junto aos elementos da música do Festival influenciam e estimulam as reações comportamentais do sujeito social da cidade de Monte Alegre, haja vista que a presença da sociedade no evento se dá em função do conteúdo expresso de forma musical na divulgação do evento nos meios de comunicação da cidade, alcançando famílias do centro e periferia e este comportamento caracteriza as funções sociais categorizados por Allan Merriam.

Referências:

ARANTES, Antonio Augusto. *O que é cultura popular – coleção primeiros 36 passos*. Editora:Brasiliense, 1990.

BUDASZ, Rogério. *Pesquisa em música no Brasil: métodos, domínios, perspectivas*. Goiânia:ANPPOM, 2009.

FIALHO, Vania Magalutti. *Aprendizagens e Práticas Musicais no Festival de Música Estudantil de Guarulhos*. Revista da ABEM | Londrina | v.22 | n.32 | 104-116 | jan.jun 2014.

FONSECA, Regina Cecília da. *Metodologia do Trabalho Científico*. 1 – ed., Curitiba, PR: IESDESBrasil, 2012.

FREIRE, Vanda Bellard *Música e Sociedade : uma perspectiva histórica e uma reflexão aplicada ao ensino superior de Música / Vanda Lima Bellard Freire. – 2. ed. rev. e ampl. – Florianópolis : Associação Brasileira de Educação Musical, 2010. 302 p.*

HUMMES, Júlia Maria. *Por que é importante o ensino de música? Considerações sobre o ensino de música na sociedade*. Revista da ABEM | Porto Alegre | nº 11| 17 – 25 | Set. 2004.

MARCONDES, Sérgio. *Eventos: o que é? Conceitos. Classificação dos Eventos*. 2019.Disponível em: <<https://gestaodesegurancaprivada.com.br/evento-o-que-e-conceitos-classificacao-dos-eventos/>> - acessado em Outubro/2020

MERRIAN, Allan P. *The anthropology of music*. Evanston: Northwestern University Press. by Northwestern University Press. First paperback edition published 1980 by Northwestern UniversityPress^All rights reserved. 1964

MOTTA, Adilson. *A importancia da pesquisa na construção do conhecimento*. 2011. Disponível em: <https://www.webartigos.com/artigos/a-importancia-da-pesquisa-na-construcao-de-conhecimento/76090/> - acessado em Junho/2020.

NEVES, José Luís. *Caderno de Pesquisas em Administração*, São Paulo | v. 1 | nº 3 | 2º sem./1996. PETITINGA, Carolina Santos. Festival. Disponível em: <http://www.cult.ufba.br/maisdefinicoes/FESTIVAL.pdf> > - acessado em Outubro de 2020.

PIÑOL, Susana Taulé. *Pesquisa nota 10! Métodos e técnicas de pesquisas sociais na prática*. Rondonópolis: FAIR - UNIR, 2011.

PRODANOV, C.; FREITAS, E. *Metodologia do trabalho científico [recurso eletrônico]: métodos e técnicas da pesquisa e do trabalho acadêmico*. 2. ed. Novo Hamburgo: Feevale, 2013.

QUEIROZ, Luís Ricardo S. *A música como fenômeno sociocultural: perspectivas para uma educação musical abrangente*. In: MARINHO, Vanildo Mousinho; QUEIROZ, Luís Ricardo Silva (Orgs.). *Contexturas: o ensino das artes em diferentes espaços*. João Pessoa: Editora Universitária da UFPB, 2005. p. 49-66.

QUEIROZ, Luís Ricardo S.. *Diversidade musical e ensino de música, Salto para o Futuro - Educação Musical Escolar*, ano 21, n. 8, p. 17-23, 2011.

QUEIROZ, Luís Ricardo S.. *Música na escola: aspectos históricos da legislação nacional e perspectivas atuais a partir da Lei 11.769/2008*. REVISTA ABEM | Londrina | v.20 | nº 29 | p. 23-38. | Julho, Dez. 2012.

SEEGER, Antony. *“Etnografia da Música”*, in *Cadernos de Campo*, 17, 2008, pp. 237-60. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/viewFile/47695/51433>.



Música religiosa no Pará: resgatando memórias

Anielson Costa Ferreira
Instituto Estadual Carlos Gomes
Anielsonferreira10@gmail.com

Fernando Lacerda Simões Duarte
Escola de música da Universidade Federal do Pará
Lacerda.lacerda.lacerda@gmail.com

Resumo: O presente artigo evidencia o lugar de destaque da música nas práticas religiosas no Pará, resgatando memórias de compositores e suas obras ricas em contexto histórico e musical, com o objetivo de evidenciar a riqueza musical religiosa produzida na Amazônia, com ênfase no Estado do Pará, busca-se o resgate e exposição desse tipo de repertório trazem à tona nomes de compositores como Henrique Eulálio Gurjão (1834-1885), José Candido Gama Malcher (1853-1921), Octávio Meneleu Campos (1872-1927), que exerceram intensa atividade musical no Pará, para além de obras de compositoras que revelam a marcante presença feminina nas práticas musicais católicas no Pará. Assim buscamos viabilizar a utilização das obras catalogadas, em apresentações musicais, obras de cunho religioso em espaço cultural e religioso da cidade de Belém, democratizando assim, o acesso a arte por meio de apresentação artística.

Palavras-chave: Música religiosa. Compositores paraenses. Memória.

Religious Music in Pará: Recovering Memories

Abstract: This article highlights the prominent place of music in religious practices in Pará, rescuing memories of composers and their works rich in historical and musical context, with the aim of highlighting the local religious musical wealth in the Amazon, with emphasis on the State of Pará, the search for the rescue and exhibition of this type of repertoire brings to light the names of composers such as Henrique Eulálio Gurjão (1834-1885), José Candido Gama Malcher (1853-1921), Octávio Meneleu Campos (1872-1927), who exercised intense activity musical in Pará, in addition to works by composers who reveal the marked female presence in Catholic musical practices in Pará. Thus, we seek to enable the use of cataloged works, in musical presentations, works of a religious nature in a cultural and religious space in the city of Belém, thus democratizing access to art through artistic presentation.

Keywords: Religious music. Composers from Pará. Memory

1. Introdução

A música caracteriza-se como uma linguagem universal, que está presente na história. Desde os primórdios da civilização, encontramos no cantar uma das mais remotas formas de interação social: há relatos dessas práticas sócio-musicais na formação do homem na Grécia e nas demais civilizações antigas. Na história do Cristianismo, os sacerdotes e fiéis se utilizavam do canto nas suas liturgias: “Desde o início o canto foi introduzido no culto cristão, como elemento útil de purificação e elevação” (ANDRADE, 1945, p.35).



Estudos no campo da sociologia, da psicologia, da filosofia e da comunicação indicam que o lugar de destaque da música nas práticas religiosas é inquestionável, assim a música religiosa sempre esteve presente nos rituais litúrgicos do Cristianismo, desde seus primórdios como objeto de controle, domínio e negociações, no que tange ao plano das práticas musicais.

No Catolicismo, é notória a tentativa de normatizar as práticas musicais por meio de escritos teológicos e documentos sobre a liturgia e música nas celebrações. O repertório praticado nas celebrações da Igreja Católica, no século XX, foi disciplinado – com maior ou menor grau de adesão pelas comunidades locais – pelo *motu proprio* “*Tra le Sollecitudini*”, uma normativa promulgada pelo Papa Pio X em 1903. Esse documento vetava os coros mistos nas celebrações, sendo aceita a participação feminina em funções litúrgicas nos coros de freiras e monjas, mas sem a presença masculina concomitante no coro (DUARTE, 2018).

Considerando a influência das práticas religiosas na construção das identidades musicais, Torres (2004, p. 64) percebeu, na memória das participantes de sua pesquisa, lembranças como “melodias sussurradas, letras de músicas cantadas nas ocasiões dos cultos, vozes dos corais masculinos nos serviços religiosos” ou das aprendizagens musicais com os “grupos e movimentos jovens, as aulas de música nas escolas confessionais, o repertório das catequistas e as trilhas das missas e casamentos”. A autora ainda acrescenta as falas que trouxeram as “orações cantadas na igreja e em casa, as músicas para a primeira comunhão, batizados e as tocatas e fugas executadas no órgão da igreja”.

As práticas musicais religiosas no catolicismo

Em relação às práticas musicais religiosas e seus processos educativos, podemos mencionar os trabalhos de Lorenzetti (2012), Cattelan (2012) e Nogueira (2012), que tomam como foco de análise as práticas musicais no âmbito do Catolicismo. Cattelan (2012), a partir de suas narrativas musicais na Igreja Católica, aponta o aprendizado nas práticas religiosas cristãs como um contexto no qual os significados são gerados para professores de música. Por sua vez, Louro e seus colaboradores relacionam algumas experiências musicais dentro das atividades religiosas desenvolvidas na igreja e consideram o “transbordamento” que os conhecimentos adquiridos tiveram em suas práticas profissionais ou acadêmicas (LOURO *et al.*, 2011).

Além de perceber o espaço como um lugar antropológico (LEVY, 1998), Lorenzetti (2012) complementa com a multiplicidade de situações musicais e suas dimensões pedagógicas.

Tais considerações nos ajudam a pensar que a igreja é um contexto complexo, no qual a música está presente em diversos ambientes (nas salas de paróquia, em reuniões, nos corais, dentro da igreja – nas missas e em outras celebrações, no pátio) (LORENZETTI, 2012).

Caracterização do problema

A dominação europeia da Amazônia com objetivo de povoamento (colonização) ao início do século XVII, com a presença inicial de capuchinhos da Bretanha, franciscanos, jesuítas, carmelitas e, pouco mais tarde, oriundos de territórios de dominação espanhola – note-se que, durante a União Ibérica (1580-1640), essa divisão deve ser relativizada –, também os frades mercedários. Ainda no século XVII foi fundado o primeiro bispado na região, em São Luís, no ano de 1677. Esse bispado não era sufragâneo da Bahia, sendo, portanto, uma espécie de bispado primaz secundário do atual território brasileiro. Pouco tempo depois, em 1719, era desmembrado o bispado do Grão-Pará. Dessa história de considerável antiguidade, surgiu a primeira problemática, que já havia sido enunciada em um artigo de periódico de circulação em fins da década de 1980: onde foram parar as obras de compositores sacros paraenses? A questão que intrigava os articulistas parecia de simples resposta: boa parte havia se perdido em razão da perda das fontes nas quais estavam registradas as obras. Segundo o então cura da Sé de Belém, cônego Néelson Soares: “Houve um vandalismo. Se perdeu tudo. Houve um desmando geral. As igrejas tinham músicas, mas tudo foi sumindo” (PARA VER E REFLETIR DURANTE O FERIADÃO, 1989, p. 10).

Por outro lado, algumas fontes se preservaram e outras foram recuperadas. Do século XVIII, é possível citar um manual de cantochão impresso em Portugal para o uso nos conventos do Grão-Pará da Ordem Real, Celestial e Militar de Nossa Senhora das Mercês para a Redenção dos Cativos, que foi adquirido pelo historiador Vicente Salles. Havia ainda notícia de um segundo volume da mesma ordem e com a mesma circunscrição territorial, que era conhecido somente por descrições em documentos, mas não se tinha conhecimento da existência de um item dele. Recentemente, um exemplar desse segundo volume foi localizado em São Paulo pelo musicólogo André Alves Gaby³⁸. Há notícias de fontes esparsas do entresséculos (XIX-XX) na

³⁸ Professor efetivo da UFPA, mestre em Prepolifonia (Canto Gregoriano) pelo Conservatório Giuseppe Verdi (Turim Itália). Atua em Belém e na Europa como pianista, organista, corista, regente coral e pesquisador. Foi bolsista SANTANDER (Jovens Pesquisadores em Madrid) pela Academia de Bellas Artes San Fernando, com pesquisa sobre o Cantochão dos Mercedários do Convento das Mercês do Pará. Atualmente é doutorando da UNESP com a pesquisa sobre o Cantochão dos Mercedários do Convento das Mercês do Pará, orientado pelo prof. Paulo Castagna.

Biblioteca da Basílica Santuário Nossa Senhora de Nazaré, que atualmente se encontra em processo de organização, bem como impressos de edição europeia de repertório renascentista, produzida por Carl Proske na segunda metade do século XIX. Essas últimas fontes não contribuem, contudo, para a ampliação do conhecimento acerca do repertório produzido na Amazônia, embora não pareça improvável que parte das obras tenha sido executada. Chega-se, então, ao Acervo Vicente Salles, recolhido à Biblioteca do Museu da Universidade Federal do Pará. É ele, certamente, o principal repositório de obras musicais de função religiosa produzidas por autores paraenses e de outras regiões da Amazônia, sobretudo da primeira metade do século XX, as quais têm sido estudadas e editadas musicalmente no projeto de pesquisa "Fontes e acervos relativos à produção e práticas musicais de função religiosa na Amazônia: estudo histórico e difusão do patrimônio musical" (PRO4231-2020/UFPA), realizado na Escola de Música da Universidade Federal do Pará, sob coordenação do musicólogo Fernando Lacerda Duarte³⁹. Desse projeto resultou uma parceria ora consubstanciada no presente projeto, que se baseia na seguinte problemática conexa à do projeto de pesquisa da EMUFPA: como tornar conhecido da população paraense e do público em geral o repertório musical de função religiosa que foi produzido e/ou executado na Amazônia, especialmente em território paraense? Neste projeto, busca-se apresentar uma proposta para essa problemática.

Note-se, ainda, que existem fontes de obras musicais sacras produzidas ou executadas no Pará recolhidas a acervos a milhares de quilômetros da cidade de Belém, como é o caso do Arquivo do Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro / Abadia de Nossa Senhora de Monserrate, no qual se encontra a partitura manuscrita da versão orquestral da Missa "Santa Maria de Belém", composta pelo beneditino dom Plácido de Oliveira Guimarães, em 1952, e possivelmente executada em Belém no ano seguinte, por ocasião de um Congresso Eucarístico Nacional, sob a regência do compositor. Há praticamente setenta anos, entretanto, não se tem notícia de uma segunda execução da obra em sua versão orquestral.

Finalmente, note-se que há indícios de que há obras realmente inéditas, como é o caso da *Missa à Santíssima Virgem de Nazareth*, de Raymundo Araújo Pinheiro, referida no artigo

³⁹ Graduado em Direito e em Música (Composição e Regência). Mestre e doutor em Música pela UNESP. Realizou estágios pós-doutorais junto aos PPGs Música/UFMG e Artes/UFPA, ambos com bolsa PNPd/CAPES. Possui experiência docente nos níveis fundamental, técnico, superior, de especialização e pós-graduação stricto sensu. Sua pesquisa de campo em acervos alcança cerca de 125 cidades. Tem se dedicado principalmente às temáticas da música religiosa e dos acervos musicais brasileiros. Autor de um livro e aproximadamente 140 títulos, entre artigos, capítulos e trabalhos completos em anais, publicados ou em processo de publicação. Foi segundo secretário da ANPPOM.

do periódico de circulação mencionado anteriormente – *O Liberal* – com a ressalva de nunca ter sido executada (PARA VER E REFLETIR DURANTE O FERIADÃO, 1989, p. 10).

Obras e compositores (as)

Esta temática evidencia a riqueza musical religiosa produzida na Amazônia, com ênfase no Estado do Pará – uma vez que, no âmbito do catolicismo, a maior parte da Amazônia pertenceu ou foi sufragânea da Arquidiocese de Belém – entre fins do século XIX e primeira metade do XX. O resgate e exposição desse tipo de repertório trazem à tona nomes de compositores como Henrique Eulálio Gurjão (1834-1885), José Candido Gama Malcher (1853-1921), Octávio Meneleu Campos (1872-1927), que exerceram intensa atividade musical no Pará. Outro ponto importante a ser abordado são as obras de compositoras que revelam a marcante presença feminina nas práticas musicais católicas no Pará, de acordo com Salles (2016): Madre Julia Cordeiro (c.1867-1947), Marcelle Guamá (1892-1978), Cândida Acatauassú Nunes (neta do Barão de Igarapé-Miri, filha do médico Antonio Acatauassú Nunes, possivelmente nascida entre fins do século XIX e segunda década do XX), que representam um universo fundamental na restauração católica no Brasil (DUARTE, 2019).

Este trabalho busca difundir algumas obras já catalogadas, que poderão no futuro ser apresentadas através de grupos artísticos musicais e transformando dessa forma o material catalogado em apresentações e registros fonográficos e democratizando o acesso à arte.

A execução pública e a gravação desse tipo de obra musical podem servir como base e referência para que outros grupos musicais tenham a possibilidade de executá-las no futuro, haja vista que não há registro profissional de gravações destas obras até o presente momento. As gravações ficarão armazenadas e disponíveis nas plataformas digitais em serviço de *Streaming* (*Spotify*, *Google Play Music*, *Deezer*, *SoundCloud*, entre outros), plataformas essas que possuem acesso livre e gratuito a todos. Este tipo de trabalho, ainda pode produzir cadernos de partituras, *e-books* de partituras que poderão ser encaminhados a bibliotecas de universidades e escolas de música e disponibilizados em plataformas digitais de forma gratuita, proporcionando democratização da arte.

Considerações

Através deste trabalho, busca-se promover objetivos, que buscam apresentar as obras catalogadas, em apresentações musicais, obras de cunho religioso em espaço cultural e religioso

da cidade de Belém, democratizando assim, o acesso a arte por meio de apresentação artística. A fim de registrar a apresentação de concerto que podem ser gravados e posteriormente disponibilizado gratuitamente em plataformas digitais, de maneira a proporcionar a toda a comunidade o acesso a esse tipo de repertório, visto que não temos dados de gravações profissionais dessas obras. Por fim, todo o trabalho produzido durante pesquisa, adaptação e catalogação do repertório poderá ser transformado em livros físicos e *e-books* com partituras, que poderão ser disponibilizados às instituições de ensino superior do Estado do Pará e toda a comunidade de forma gratuita.

O impacto almejado por este trabalho perpassa pelo resgate do lugar de destaque da música nas práticas religiosas no Pará, resgatando memórias de compositores e suas obras ricas em contexto histórico e musical, trazendo à tona a riqueza musical religiosa produzida na Amazônia, com ênfase no Estado do Pará.

Referências:

ANDRADE, Mário de. *Pequena história da música*. v. 8. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1945.

BARBOSA, Mário Alexandre Dantas. Música religiosa e para as festividades das igrejas em Belém do Pará no final do século XIX. *Revista Brasileira de Música*, Rio de Janeiro, v. 25, n. 2, p. 361-373, Jul./Dez. 2012.

BELLOTTTO, Heloísa Liberalli. *Arquivística: objetos, princípios e rumos*. São Paulo: Associação de Arquivistas de São Paulo, 2002.

CATTELAN, L. 2012. *Diários de um músico e professor: experiências na Catedral Metropolitana de Santa Maria (RS)*. Santa Maria, RS. Monografia. Universidade Federal de Santa Maria, 53 p.

COELHO, Ernesto Miguel da Silva Fontes. *A otimização do ensaio na orquestra: Um estudo de caso em contexto escolar*. Vila Nova de Gaia, 2016. 88 f. Dissertação (Mestrado em Ensino da Música). Programa de Mestrado em Ensino de Música, Conservatório Superior de Música de Gaia, Vila Nova de Gaia, Portugal, 2016.

DUARTE, Fernando Lacerda Simões. *Resgates e abandonos do passado na prática musical litúrgica católica no Brasil entre os pontificados de Pio X e Bento XVI (1903-2013)*. São Paulo, 2016. 495f. Tese (Doutorado em Música). Instituto de Artes, UNESP, São Paulo, 2016.

DUARTE, Fernando Lacerda Simões. A Restauração Musical Católica no Brasil em quatro periódicos: da difusão dos paradigmas romanos ao controle da produção e das práticas locais.

In: ENCONTRO ESTADUAL DE HISTÓRIA, 24., 2018, São Paulo. *Anais...* [online]. São Paulo: ANPUH-SP, 2018. p. 1-17. Disponível em: <https://www.encontro2018.sp.anpuh.org/site/anaiscomplementares> . Acesso em 20 ago 2021.

DUARTE, Fernando Lacerda Simões. Elvira barcellos, uma compositora pioneira da restauração musical católica no brasil, e sua atuação junto à arquiconfraria de nossa senhora do rosário de petrópolis. ANPUH-Brasil – 30º Simpósio Nacional de História – Recife, 2019. p. 1-16.

LEVY, P. 1998. *A Inteligencia Coletiva: por antropológia do ciberespaço*. São Paulo, Loyola, 212 p.

LORENZETTI, M.A.G. 2012. *Educação Musical na Igreja Católica: reflexões sobre as experiências em contextos da grande Porto Alegre*. Porto Alegre, RS. Monografia. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 68 p.

LOURO, A.L.; RECK, A.; OLIVEIRA, F. de A.; ZACARIAS, L.F.C. 2011. Olhando para aprendizagens informais em música: algumas experiências junto a movimentos da Igreja Católica. In: Encontro Regional da ABEM Sul, XIV, Maringá, 2011. *Anais...* Maringá, UEM, p. 215-224.

NOGUEIRA, A. G. A. T. *Práticas de canto em grupo em uma comunidade religiosa em Anápolis. Monografia (licenciatura em música a distância) – Universidade de Brasília, Brasília, 2012.*

PARA VER E REFLETIR DURANTE O FERIADÃO. *O Liberal*, Belém, 24 mar. 1989, Suplemento, p. 10.

SALLES, Vicente. *A música e o tempo no Grão-Pará*. Belém-PA: Conselho Estadual de Cultura, 1980.

Expedição sonora: Carimbó inspiração

Victor Hugo Nunes de Carvalho

Univerisidade da Amazônia – UNAMA e Univerisidade Federal do Pará
vhnunes.music@gmail.com

Resumo: O trabalho a seguir traz resultados analíticos a partir de expedições às regiões do Marajó e Marapanim no Estado do Pará, acerca do desenvolvimento social e no modo como este influencia o contexto cultural amazônico nas manifestações do Carimbó em nossa região. Sobre a movimentação poética que transita de um inconsciente inspirativo algumas vezes e, outras vezes pautada em padrões estéticos conscientes agregados ao indivíduo desde a concepção de sua existência, influência familiar, educacional, aventuras, labores, dissabores e prazeres. O material coletado em oportunidade de entrevista com o mestre Diquinho na Ilha do Marajó e mestre Éber em Marapanim, grandes referências em nosso Estado, é uma base peculiar para denotar teorias Junguianas do processo criativo da construção poética dos Carimbós de tempos antigos e do porvir, diante das transformações comunicativas do impacto da tecnologia das redes sociais e da Internet que já estão em ênfase nos interiores e, principalmente, nas grandes cidades. Incluindo, também, uma breve análise desta aptidão criativa que muitas vezes é chamada de dom, exemplificando por meio de análises textuais e das entrevistas sintetizadas, as bases teoricas do desenvolvimento da sociedade. Diante disso, apresento parcialmente a análise deste estudo, que além de objetos empíricos, contou com referências bibliográficas que transitam as áreas da Sociologia, Filosofia, Psicologia e, amplamente, a artística.

Palavras-chave: Carimbó. Jung. Inspiração.

Title of the Paper in English (todos os termo devem ser iniciados com letra maiúscula; tamanho 10, espaço simples, 2 centímetros de indentação na margem esquerda, justificado, sem ponto final)

Abstract: The following work brings analytical results from expeditions to the Marajó and Marapanim regions in the State of Pará, about social development and how it influences the Amazonian cultural context in the manifestations of Carimbó in our region. About the poetic movement that moves from an inspirational unconscious sometimes and sometimes guided by conscious aesthetic standards added to the individual from the conception of their existence, family influence, educational, adventures, labors, disappointments and pleasures. The material collected in an interview opportunity with master Diquinho in Ilha do Marajó and master Éber in Marapanim, great references in our State, is a peculiar basis to denote Jungian theories of the creative process of the poetic construction of the Carimbós of ancient times and of the future, facing the communicative transformations of the impact of technology on social networks and the Internet that are already in emphasis in interiors and, mainly, in big cities. Also including a brief analysis of this creative aptitude that is often called gift, exemplifying through textual analysis and synthesized interviews, the theoretical bases of the development of society. Therefore, I partially present the analysis of this study, which, in addition to empirical objects, had bibliographical references that cover the areas of Sociology, Philosophy, Psychology and, broadly, the artistic.

Keywords: Carimbó. Jung. Inspiration.

1. A genética da transformação.

Mesmo que o trabalho a seguir tenha tido a oportunidade ou mesmo, a honradez de ter se inserido em campos onde a história do Carimbó se desenvolveu e se desenvolve há pelo menos um século, a pesquisa teve início a partir de um levantamento biográfico dos principais compositores e mestres da história do Carimbó, desde meados dos anos 1950 até os dias de hoje através da Internet e por meio da vivência de pelo menos 10 anos com grupos sociais de Belém do Pará que receberam a informação, absorveram o conhecimento, o transformaram e os repassaram segundo suas leituras ou necessidades. Por este tipo de abordagem, é possível identificar que há fatores que influenciam a dinâmica de inspiração de cada criador e que a vida se transforma no cotidiano de cada indivíduo, não tão explicitamente, mas, principalmente, no que abrange as diversidades culturais: a necessidade pode ser a criação ou poderá estar na criação.

O processo criativo se desenvolve dialeticamente entre dois polos, à medida que o outro, a contraparte, o Tu – e, com ele, também a contradição construtiva – é incluído. A criatividade é um processo dialógico, o antigo transparece no novo, nesse espaço intermediário, surge o outro, o desenvolvimento. (KAST, 2019. p. 41).



Figura 1: Foto do violão de mestre Diquinho em expedição realizada no mês de Outubro de 2020 à Ilha do

Marajó – Café da tarde promovido ao
mestre pelo Atelier Arte Mangue
Marajó no bairro do Pacoval em Soure.

As pessoas que vivem as realidades urbanas ou os contextos rurais (interioranos) se exprimem de maneira distinta, marcados de forma intensa pelos regimes e formas de trabalho a que são submetidos ou destinados, pois o trabalho está justamente vinculado à relação do homem com a sua subsistência, ou seja, mesmo que se expressem de forma distinta nas diferentes localizações geográficas, institivamente demandem suas necessidades de reequilíbrio e estabilidade.

O aspecto criativo vive e cresce no indivíduo como uma árvore que do solo tira seus nutrientes. Portanto, fazemos bem em considerar o processo criativo de configuração como um ser vivo, implantado na alma do ser humano. Esse impulso criativo também forma a personalidade. (KAST, 2019. p. 40).

Entre os anos de 1934 e 1938, Carl Gustav Jung dedicou uma série de seminários a um dos livros que é considerado a obra-prima de Friedrich Nietzsche nos quais disse de maneira incisiva: “In creation you are created”. No processo criativo a própria personalidade é formada, ou seja, as realidades transformam as pessoas, as pessoas transformam as realidades e essas realidades possuem inúmeras características que formam as pessoas.



Figura 2: Trabalhadora do Arte Mangue Marajó no bairro do Pacoval em Soure no Marajó demonstrando como é feito os desenhos nas cerâmicas que são produzidas no estabelecimento.

As linguagens que se aplicam às relações sociais, os diferentes acessos à educação, os modos de vida conjugal, os regimes patriarcais, o papel do homem e da mulher na sociedade,

os acentos regionais, rurais e urbanos, a subsistência da pesca, os pescadores, os coletores e agricultores, os construtores e fabricantes de embarcações, de casas e fábricas, os comerciantes, os operários urbanos, da construção civil, das indústrias das grandes cidades, os funcionários de escritórios, de empresas e hospitais, todos estes e muitos outros que poderiam ser citados, têm suas relações estabelecidas, principalmente, pelo vínculo laboral.

2. Influência e criatividade

Se todos pudessem compor, teríamos uma infinidade de repertórios a nos render a atenção a cada dia, sobre a experiência humana de vida e todas as suas interrelações, o que por outro lado, pode ser visto à maneira de que mesmo aqueles que não compõe a arte em si (uma pintura, uma poesia ou canção), cada indivíduo é compositor de sua própria vida em suas diferentes trajetórias.

Para a arte propriamente dita, o que muitos necessitam é sensibilidade para captar das experiências a inspiração para transformá-las em poema, canção ou tela, por exemplo. Sendo isto determinantemente possível, pois o homem é, sem dúvida, uma experiência única numa diversidade geográfica e em suas diferentes relações com o social e a natureza, mas para isso dependerá o indivíduo entender a dimensão de si e dentro do entendimento de sua própria existência, amar o seu fazer artístico ou laboral e dentro mesmo dos próprios padrões estéticos que julgue ser belo: “O homem é alguma coisa que deve se superar. Por isso necessitas amar tuas virtudes, porque por elas morerrás”. (NIETZSCHE, 1883).



Figura 3: O Porto Bugário no Município de Marapanim – o principal porto da cidade em Expedição realizada no mês de Junho de 2021 com Mestre Éber do Grupo de Carimbó Novos Canarinhos.

O pescador, por exemplo, necessita do seu ofício, precisa sair de casa, do lar, das proximidades com a sua família, ainda muito cedo do dia, na madrugada, para ir ao trabalho. É uma árdua rotina a qual este indivíduo se adapta e é certo que o pescador reflete, principalmente, sobre os resultados da lida da pescaria, da qual extrai o alimento e os recursos para sustentar sua família e, seja este pescador negro, branco, índio ou albino, quem vislumbra toda a beleza da complexidade da natureza do trabalhador é, normalmente, o artista, que com sua sensibilidade lê o ambiente e o fato, transcrevendo-o sob determinada intenção que o próprio, às vezes, desconhece, mas que por valores de julgamento estético e referencial, transcreve ao papel uma canção ou um desenho, o que muitos em outras palavras chamariam de dom.

Passarinho do Mar (Mestre Verequete)

Eu tava na praia,
Na praia de Marudá
Brincando com as maninha
Quando vi pássaro voar

Avuô, vuô
Passarinho do mar

Não estamos a mercê da vida, das pessoas, nem de nós mesmos, podemos fazer alguma coisa. Para tanto, precisamos confiar na imaginação e na criatividade a ela ligada: assim, podemos delinear, entre outras coisas, cenários, imagens e esboços de nós mesmos, além de figuras de relacionamentos. (KAST, Verena. 2019, p. 46).

Quantos destes compositores também foram pescadores ou foram filhos, pais ou amigos de quem foram? Algumas vezes, os pescadores são os artistas ou vice-versa. E é a partir da permissividade de se viver ou ver com perspicácia ou analiticamente, que é possível se ter sensibilidade para extrair de um fato conteúdo para transformá-la em obra de arte.

Imaginário (Mestre Diquinho)

Você não sabe, eu sou filho de maré
Sou canoa que navega e meu porto é solidão
Tajá de pena da beirada quando chego
Como gosto desse apego
E açucena vem me perfumar
Na cabeceira, o canto da Yara
Eu sou marajoara, eu sou, eu sou,
Eu sou, eu sou, eu sou, eu sou...

Vem conhecer o meu sapê
É tão bonito de doer
No meu cachimbo vem fumar
Tabaco de mole é você quem escolhe
No cachimbo do velho vem tragar

211



Figura 4: Mestre Diquinho apresentando a música O Imaginário de sua autoria – Fonte: <https://youtu.be/Sjy8mJhvTxU> - Página do Coletivo Cultural Vela Navega no Youtube.

O homem do interior vem à cidade, assim como o homem da cidade vai ao interior e nessas expedições absorve o impacto do qual as diferentes transições de zonas podem causar. Os altos edifícios para o homem do interior causam espanto, também, a grande quantidade de veículos e pessoas concentradas na cidade. Por outro lado, o homem da cidade desconhece, por vezes, as muitas maneiras rudimentares, dentro da perspectiva urbana, de se arar o campo, os tipos de vegetação e cultivo, o mangue, os animais, mesmo que o contexto dos avanços tecnológicos tenham mudado bastante o acesso a essas informações, mas na prática, ainda é muito diferente do que pela tela de um *Smartphone*.

Assim, para o indivíduo sob o efeito do tempo se soma o amadurecimento, bem como as transformações da realidade. Quanto da cidade, além das relações sociais, se chega ao interior com relação a instrumentos musicais, ferramentas ou acessórios? Das casas de madeira e de barro que muito ainda se vê em pleno os anos 20 deste século XXI contrastando às novas construções de alvenaria das novas empresas que surgem nos pequenos municípios. Qual o impacto dos maquinários sobre as antigas relações de trabalho que existiam e ainda coexistem no tempo? Possivelmente, novas organizações poéticas irão se concretizar pautadas nas observações de um novo cenário que pouco a pouco invade os interiores do Estado.

Referências:

BOCK, Ana Mercês Bahia; FURTADO, Odair; TEIXEIRA, Maria de Lourdes Trassi. *Psicologias: uma introdução ao estudo de psicologia*. 13. ed. reform. e ampl. São Paulo: Saraiva, 2004. 368 p. ISBN: 8502029002.

CARVALHO, Victor Hugo Nunes de. Mestre Éber – O Carimbó de Marapanim em Belém do Pará (Projeto aprovado pela Lei Aldir Blanc 2020 FIDESA) – Entrevista realizada no dia 25 de Junho de 2021 em Marapanim – PA.

HARARI, Yuval Noah. *Sapiens: Uma breve História da Humanidade*. São Paulo, L&PM Editores, 2015.

IMAGINÁRIO – MESTRE DIQUINHO (CARIMBÓ). Página do Coletivo Cultural Vela Navega no YouTube. Victor Hugo Nunes de Carvalho. Publicado em: <https://youtu.be/Sjy8mJhvTxU> em 19 de Outubro de 2020.

IPHAN, Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Dossiê do Carimbó: INRC – Inventário Nacional de Referências Culturais. Belém do Pará, 2014.

KAST, Verena. Jung e a Psicologia Profunda: Um Guia De Orientação Prática. Editora Cultrix, 2019.

NIETZSCHE, Friedrich. Assim falou Zaratustra. São Paulo: Editora Martin Claret, 2003. (Coleção A obra-prima de cada autor, v. 22)

REALIZAÇÃO:

