



**III Colóquio Amazônico
de Etnomusicologia**

A Construção Dialógica do Conhecimento Musical

ANAIS

Realização



Apoio



**V Jornada de Etnomusicologia do Labetno UFPA e
III Colóquio Amazônico de Etnomusicologia**

A construção dialógica do conhecimento musical

26, 27 e 28 de Novembro de 2018

ANAIS

ISBN 978-85-67528-06-9

Sonia Chada
Lílian Barros Cohen
Adriana Couceiro
Marcus Facchin Bonilla
Paulo Murilo G. do Amaral
Tainá M. Magalhães Façanha
Organizadores

**BELÉM
2018**



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

J82a Jornada de Etnomusicologia (5. : 2018 : Belém, PA)
Anais [recurso eletrônico] / V Jornada de Etnomusicologia do Labetno UFPA e
III Colóquio Amazônico de Etnomusicologia ; Organizadores: Sonia Chada ...
[et al.]. – Belém : LabEtno : GEMAM, 2018.
407 p. : il. color.

Modo de acesso: <http://www.labetno.ufpa.br/>

“A construção dialógica do conhecimento musical”

Evento realizado durante o III Colóquio Amazônico de Etnomusicologia do
Grupo de estudos musicais da Amazônia (GEMAM) da Universidade do Estado
do Pará

ISBN 978-85-67528-06-9 (E-book)

1. Música - Pesquisa. 2. Musicologia. 3 Etnomusicologia. I. Chada, Sonia, org.
II. Colóquio Amazônico de Etnomusicologia (3. : 2018 : Belém). III.
Universidade do Estado do Pará. Grupo de Estudos Musicais da Amazônia. IV.
Universidade Federal do Pará. Programa de Pós-Graduação em Artes.
Laboratório de Etnomusicologia. V. Título.

CDD 23. ed. – 780.72

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



UNIVERSIDADE DO ESTADO DO PARÁ

Reitor

Rubens Cardoso da Silva

Vice-Reitor

Clay Anderson Nunes Chagas

Chefe de Gabinete

Valdete Maria Garcia Batista

Secretaria do Gabinete da Reitoria

Antonio Carlos Braga da Silva

Pró-Reitor de Pesquisa e Pós-Graduação

Renato da Costa Teixeira

Pró-Reitora de Graduação

Ana da Conceição Oliveira

Pró-Reitor de Gestão e Planejamento

Carlos José Capela Bispo

Pró-Reitora de Extensão

Alba Lúcia Ribeiro Raithy Pereira

CENTRO DE CIÊNCIAS SOCIAIS E EDUCAÇÃO (CCSE)

Direção

Anderson Maia

DEPARTAMENTO DE ARTES

Direção

Jorgete Lago

CURSO DE MÚSICA

Coordenação

Eliana Cutrim



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ

Reitor

Emmanuel Zagury Tourinho

Vice-Reitor

Gilmar Pereira da Silva

Pró-reitora de Ensino de Graduação

Edmar Tavares Costa

Pró-reitor de Pesquisa e Pós-Graduação

Rômulo Simões Angélica

Pró-reitor de Extensão

Nelson José de Souza Júnior;

Pró-reitor de Administração

João Cauby de Almeida Júnior

Pró-reitora de Planejamento

Raquel Trindade Borges

Pró-reitor de Relações Internacionais

Horácio Schneider

Pró-Reitora de Desenvolvimento e Gestão de Pessoal

Karla Andreza Duarte Pinheiro de Miranda

Prefeito do Campus

Adriano Sales dos Santos Silva

INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE

Diretora Geral

Adriana Azulay

Diretor Adjunto

Joel Cardoso

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

Coordenadora

Ana Flávia Mendes

BIBLIOTECA CENTRAL

Coordenadoria de Desenvolvimento de Coleções

Nelma Maria da Silva Maia de Lima

Coordenadoria de Processamento de Material Informacional

Ana Maria Pereira Gomes da Cruz

Coordenadoria de Serviços aos Usuários

Carmecy Ferreira de Muniz

Coordenadoria de Gestão de Produtos Informacionais

Albirene de Sousa Aires

Coordenadoria de Planejamento e Marketing (Sistema de Bibliotecas - SIBI/UFPA)

Hilma Celeste Alves Melo



V JORNADA DE ETNOMUSICOLOGIA E III COLÓQUIO AMAZÔNICO DE ETNOMUSICOLOGIA

Coordenação Geral

Prof. Dr. Paulo Murilo Guerreiro do Amaral (UEPA)

Coordenação

Prof. ^a Dr. ^a Sonia Maria Moraes Chada (UFPA)
Profa. Dra. Líliam Cristina Barros Cohen (UFPA)
Prof. ^a Dr. ^a Jorgete Lago (UEPA)

Coordenação do Comitê Científico

Prof. Dr. Marcus Bonilla (UFT)

Comitê Científico

Me. Adriana Clairefont Melo Couceiro (EMUFPA)
Dr. Álvaro Neder (UNIRIO)
Dr. Darien Lamen (UW–Madison) USA
Dra. Deise Lucy Oliveira Montardo (UFAM)
Dra. Fernanda Marcon (UFFS)
Dr. Fernando Lacerda (CNPq/UFPA)
Dr. Gustavo Frosi Benetti (UFRR)
Dr. Hugo Leonardo Ribeiro (UFS/UnB)
Dra. Janaína Moscal
Dra. Jorgete Maria Portal Lago (UEPA)
Dra. Líliam Cristina Barros Cohen (UFPA)
Dra. Lívia Alexandra Negrão Braga (UEPA)
Dr. Luís Fernando Hering Coelho (UFPe)
Dr. Marcos Holler (UDESC)
Dr. Marcus Facchin Bonilla (UFT)
Dra. Maria José Pinto da Costa de Moraes (EMUFPA)
Dra. Marília Raquel Alborno Stein (UFRGS)
Dr. Paulo Murilo Guerreiro do Amaral (UEPA)
Dr. Paulo Ricardo Müller (UFFS)
Dr. Rafael Noleto (UFPe)
Dr. Reginaldo Gil Braga (UFRGS)
Dra. Sonia Chada (UFPA)
Dra. Suiá Omim Arruda de Castro Chaves (UFT)
Me. Tainá Façanha (UFPA)
Dr. Vanildo Palheta Monteiro (EMUFPA)

Coordenação de Produção e Comunicação

Profa. Me. Adriana Clairefont Melo Couceiro (UFPA-EMUFPA)
Prof. ^a Me. Tainá Maria Magalhães Façanha (UFPA-LabEtno)

Edição e Diagramação

Tainá Maria Magalhães Façanha

APRESENTAÇÃO

O Laboratório de Etnomusicologia (LabEtno), da Universidade Federal do Pará (UFPA), e o Grupo de Estudos Musicais da Amazônia (GEMAM), da Universidade do Estado do Pará (UEPA), têm como principal objetivo o de produzir e apoiar pesquisas etnomusicológicas realizadas na Região Norte e no Estado do Pará. Os objetivos específicos são: proporcionar organismo estruturado de apoio às pesquisas etnomusicológicas desenvolvidas na UFPA e na UEPA; no caso do LabEtno, acomodar acervo já existente e oferecer suporte para a sua constante alimentação; e, em ambos, fomentar e gerar conhecimento sobre música no Norte do Brasil e na Pan-Amazônia. Têm como metas: no caso do LabEtno, manter arquivo de registros sonoros e de textos disponíveis à comunidade; e, em ambos, incrementar e potencializar o desenvolvimento da área da Etnomusicologia na Região Norte, realizar ações de pesquisa e extensão com diversas conexões musicais no Estado/na Região Norte/na (Pan) Amazônia, estabelecer pontes entre mestres/sabedores musicais e a Academia, e promover eventos, cursos, workshops e afins com vistas à formação na área da Etnomusicologia.

Entre os eventos realizados pelo LabEtno, em parceria com o GEMAM e demais grupos associados, destaca-se a Jornada de Etnomusicologia, com quatro edições já realizadas. A edição deste ano de 2018 ocorre juntamente com a terceira edição do Colóquio Amazônico de Etnomusicologia. Os eventos casados acontecem em três dias, contando principalmente com a participação de pesquisadores, professores, estudantes e músicos da Região Norte que estarão reunidos em torno de palestras e comunicações de pesquisas.

A Jornada de Etnomusicologia e o Colóquio Amazônico de Etnomusicologia demarcam um diferencial na Região Norte, em razão de serem eventos prioritariamente destinados à congregação/socialização de pesquisas desenvolvidas nos âmbitos da pós-graduação, formação técnica em música e na graduação, na UEPA e/ou na UFPA, inclusive fomentando a divulgação da produção científica, na modalidade Anais, de modo a ampliar a produção de textos acadêmicos em língua portuguesa e sobre contextos regionais. Ainda, como distintivo de inovação metodológica, considera-se a perspectiva de descolonização do saber, na medida em que se tem oportunizado o diálogo da Academia com Mestres da tradição oral. Estes vêm colaborando com pesquisas desenvolvidas no LabEtno e no

GEMAM, inclusive ministrando disciplinas, palestras e workshops em parceria com professores da UFPA e da UEPA.

A proposta para a V Jornada de Etnomusicologia e o III Colóquio Amazônico de Etnomusicologia consiste em programação com uma conferência, três mesas redondas, sendo cada uma com três palestrantes, comunicações orais que serão selecionadas pelo comitê científico do evento, e três apresentações de práticas musicais paraenses. A conferência “A Construção Dialógica do Conhecimento Musical”, proferida pelo Prof. Dr. Samuel Araújo, da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), visou ampliar e aprofundar a discussão sobre a pesquisa em Etnomusicologia, considerando a colaboração entre pesquisadores da Região Norte, entre a Etnomusicologia e outras áreas de estudos musicais, entre a Etnomusicologia e outros campos de conhecimento, entre pesquisadores, Mestres e agentes que perfazem os contextos das manifestações tradicionais e populares. As três mesas redondas – “Olhares”, “Perspectivas” e “Abordagens” – propuseram discussões sobre o conhecimento musical a partir da visão de pesquisadores – da área musical e de outras áreas, Mestres e agentes de práticas musicais –, de modo a favorecer reflexões sobre temáticas – criação, fazer, transmissão, recepção e divulgação musicais, representatividade e pertencimento, paradigmas, epistemologias, entre outros –, objetos de estudo, metodologias e procedimentos inerentes à construção do conhecimento em música na Região. As mesas contaram com vários convidados, tanto locais quanto de fora de Belém e do Pará: Márcia Kambeba, da etnia Kambeba, Laurene Ataíde e Rodolfo Sanchez, que representam grupos de Pássaros Juninos de Belém do Pará, MC Shaira Mana Josy, do coletivo Dandaras do Norte, Dr. Sérgio Gil Braga, da Universidade Federal do Amazonas (UFAM), Dr. Wallace Rodrigues, da Universidade Federal do Tocantins (UFT), Dra. Jorgete Lago e Dr. Tony Leão da Costa, ambos da UEPA, e Dr. Matthias Lewy, da Universidade de Brasília (UnB).

Do ponto de vista de ensino, pesquisa e extensão, a realização da V Jornada de Etnomusicologia e do III Colóquio Amazônico de Etnomusicologia vem atender a pesquisadores, licenciandos e professores de música, de vários níveis de atuação, da UFPA, da UEPA, de outras Universidades da Região Norte, de cursos técnicos, das redes municipal e estadual de ensino, além da comunidade em geral interessada na proposta do evento, oportunizando contribuições significativas às suas formações e atuações científicas, profissionais e culturais.

A partir do evento objetivou-se aprofundar o diálogo sobre a construção dialógica

do conhecimento em Etnomusicologia, observando temáticas, objetivos e metodologias, com vistas à consolidação tanto deste campo de saber na Região Norte brasileira quanto do LabEtno, do GEMAM e de outros grupos enquanto instâncias formativas e produtoras de conhecimento, com reflexos significativos para a pesquisa em música no Pará/na Região Norte/na (Pan) Amazônia e para a formação/atuação de seus agentes, músicos, professores, pesquisadores e estudantes de distintos níveis.

Por meio da socialização de pesquisas, a Jornada e o Colóquio têm contribuído, ainda, com a promoção de debates sobre temas de interesse para o desenvolvimento do Estado e da Região Norte, como a patrimonialização de bens culturais imateriais, a construção de identidades musicais e a valorização de saberes e fazeres tradicionais e de minorias, entre outros.

PROGRAMAÇÃO GERAL

HORÁRIO	26/11	27/11	28/11
14h00-16h00	-	Oficinas (Sala 1211 e 1212 - Bloco III)	Oficinas (Sala 1211 e 1212 - Bloco III)
17h00	Credenciamento (Sala de Recitais. Bloco IV, térreo)	-	-
17h30	Abertura (Sala de Recitais. Bloco IV, térreo)	-	-
18h00	Conferência “A construção Dialógica do Conhecimento Musical” Samuel Araújo (UFRJ) Coodenação Jorgete Lago (UEPA) (Sala de Recitais. Bloco IV, térreo)	Mesa Redonda 2 “Perspectivas” Jorgete Lago (UEPA) Laurene Ataíde (Cordão de Pássaro Colibri) Rodolpho Sanchez (Pássaro Junino Tucano) Mediação: Livia Negrão (UEPA) (Sala de Recitais. Bloco IV, térreo)	Mesa Redonda 3 “Abordagens” Shaira Mana Josy (Dandaras do Norte) Matthias Lewy (UnB) Tony Leão da Costa (UEPA) Mediação: Sonia Chada (UFPA) (Sala de Recitais. Bloco IV, térreo)
19h30	Mesa Redonda 1 “Olhares” Márcia Kambeba (Etnia Kambeba)		
19h50	Sérgio Braga (UFAM)		
20h10	Walace Rodrigues (UFT)		
20h30	Mediação Fernando Lacerda (UFPA)	Comunicações (Sala de Recitais, Sala 1211 e Sala 1212)	Comunicações (Sala de Recitais, Sala 1211 e Sala 1212)
20h50	(Sala de Recitais. Bloco IV, térreo)		
21h10	Apresentação Musical	Apresentação Musical	Apresentação Musical
21h30	Banda da UEPA (Sala de Recitais. Bloco IV, térreo)	Dois Violões da Amazônia José Maria Bezerra e Ricardo Smith (Sala de Recitais. Bloco IV, térreo)	Projeto e Banda TOCA GUITARRADA! (UEPA) (Sala de Recitais. Bloco IV, térreo)

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	7
A construção dialógica do conhecimento musical	15
<i>Samuel Araújo</i>	
Mesa Redonda 1 - Olhares	24
Márcia Kambeba	25
Danças e andanças de negros no Amazonas	30
<i>Sérgio Ivan Gil Braga</i>	
Reflexões sobre os instrumentos musicais indígenas na literatura de informação	44
<i>Wallace Rodrigues</i>	
Mesa redonda 2 - “Perspectivas”	54
Laurene Ataíde	55
Rodolpho Sanches	61
Mesa Redonda 3 - “Abordagens”	66
Shaira Mana Josy	67
Theodor Koch-Grünberg's Living Musical Archive and the “sharing knowledge” project. Reflections about an Engaged Ethnomusicological project	74
<i>Matthias Lewy (Universidade de Brasília)</i>	
COMUNICAÇÕES ORAIS	96
O hino Akathistos do padre Antônio Cartageno: uma abordagem a partir dos modelos para a música religiosa católica em Portugal e no Brasil após o Concílio Vaticano II	97
<i>Fernando Lacerda Simões Duarte</i>	
Os manuscritos musicais de Murilo Furtado que integram o acervo da Biblioteca Armando Albuquerque, em Porto Alegre: considerações acerca do recolhimento e uma abordagem da obra religiosa registrada nas fontes	106
<i>Fernando Lacerda Simões Duarte</i>	
A atividade organística em São Salvador da Bahia: uma abordagem das continuidades, rupturas e o registro especial destes saberes enquanto patrimônio cultural	116
<i>Fernando Lacerda Simões Duarte</i>	
Mais Tarde: reflexões sobre J. Cleferson e Clemente Ferreira Júnior	123
<i>Leonardo Vieira Venturieri</i>	
Coral Mater Verbi: um lugar de memória	132
<i>Jéssica Wisniewski Dias</i>	
Preservando viva a memória da Família Nobre: construção de um acervo virtual	143
<i>Gilda Helena Gomes Maia</i>	
<i>Liliam Barros Cohen</i>	

O ensino de música na Banda Ágape da Igreja Evangélica Assembléia de Deus em Concórdia do Pará: uma relação intrínseca com a educação não-formal 151

Evandro William da Cruz Silva

Josineia de Sousa Araújo

Anderson Clayton Gonçalves Sandim

Educação musical em espaços religiosos: considerações sobre o formal, não formal e informal 163

Anderson Clayton Gonçalves Sandim

Josineia de Sousa Araújo

Evandro William da Cruz Silva

O Programa Mais Educação e o ensino da música: experiências de um monitor atuante em uma escola estadual em Belém do Pará 171

Anderson Clayton Gonçalves Sandim

Bruno Otávio de Lima

Omildo Guerreiro de Lima Junior

Erick Gabriel Leão Oliveira

Moisés Silvestre Pereira Junior

A fé cantada em uma só voz: canto congregacional na Assembleia de Deus no Pará 180

Diego Oliveira Quadros

Sonia Chada

O Boi Caprichoso Odivelense: prática e transmissão musical 190

Evelyn Tainá de Souza Silva

A educação musical nos sub-conjuntos II, IV e VI do bairro do coqueiro em Ananindeua 197

Maria Elizete Pinto da Silva

Aline de Cássia dos Santos Capucho

Yasmim Dandara A. do Nascimento

Thays Santos Ferreira

Alex Willian Rodrigues da Costa

Walber Monteiro dos Santos

Leonardo Jaime Lima Rodrigues

Odilson José Gama de Cristo

Sônia Maria Moraes Chada

Líliam Cristina Barros Cohen

Os Irrecuperáveis, Bloco Carnavalesco da Casa de Recuperação Nossa Senhora de Fátima, e suas marchinhas carnavalescas. 207

Dayse Maria Pamplona Puget

Sonia Chada

“Guitarreiro do Mundo” – uma guitarrada de Mestre Vieira.

217

*Saulo Christ Caraveo**Sônia Chada***Dejair Magno - um crooner da lambada no Pará.**

227

*Saulo Christ Caraveo**Sônia Chada***Cosmopolitismo e tribalidade contemporânea: o mercado da música regional em Belém/PA**

237

*Frank Sagica**Sônia Chada***Práticas musicais no Pará: uma proposta de salvaguarda das letras autorais no gênero do carimbó de mestre “Neco” do município de Bujaru/PA**

247

*Lucian José de Souza Costa e Costa***Arrastão do Círio: cortejo-espetáculo de mirití**

256

*Tainá Maria Magalhães Façanha***Estilos musicais dialogantes e as contribuições da musicalidade dos migrantes gaúchos por meio do CTG Nova Querência em Boa Vista – RR**

275

*Marcos Vinícius Ferreira da Silva**Leila Adriana Baptaglin***Ecologia da escuta e a produção de presença: problematizando experiência estética e análise musical no contexto de pesquisa**

287

*Ednésio Canto***Três acordes de revolta e fúria: um olhar etnomusicológico sobre o anarco-punk**

295

*Jaddson Luiz Sousa Silva**Joel Cardoso***A Insolência Pública grita na Amazônia: hibridismo cultural e crítica social na obra da primeira banda de punk rock em Belém do Pará**

302

*Keila Michelle Silva Monteiro***Política cultural e o projeto *Preamar* em Belém do Pará: valorização, preservação, eternização e afirmação identitária do Pássaro Junino Tucano**

310

*Paulo Murilo Guerreiro do Amaral**Sâmela Jorge***O Projeto Pará Caribe: transmissão e criação musical**

319

*Iva Rothe-Neves**Sônia Chada*

- Banda 31 de agosto: um estudo sobre o ensino de música em Vigia de Nazaré-PA** 336
Anderlene Maria Lima Figueiredo
Jucélia da Cruz Estumano
- Diversidade musical: uma experiência etnográfica no bairro da Marambaia** 344
Karolyne Bianca da Silva Bitencourt
Jucélia Estumano Henderson
Jonatas Victor de SouzaFlor
- Educação musical na escola a partir dos saberes musicais locais** 354
Walace Rodrigues
Kerley Fernandes Duarte de Oliveira
- A minha mãe que me ensina: construção do conhecimento musical no Santo Daime.** 363
Kélem Ferro.
Mestre Franco Esposito.
- Dimensões sobre capoeira e musicalidade no Alto-Solimões – Amazonas** 371
Tharcísio Santiago Cruz
Sérgio Ivan Gil Braga
- Tanguru Pará e Pretas Maria conga: a relação da memória e música nos pontos cantados na umbanda** 379
Laura Paraense
Sonia Chada
- Tambor de Crioula: a cultura popular como agente de influência no ensino de Arte** 388
João Fortunato Soares de Quadros Júnior
Josikerllen Cutrim dos Santos
Ana Déborah Pereira de Barros
Claudionor Farias Ferreira
Jeanderson Hyago Pereira Salazar
jeandersonhyagopereira@gmail.com
Walber Castro Lobato
Nirlenna Marques Costa
Valéria Pereira Figueira
- Por uma acustemologia do “desenvolvimento” e suas contradições: uma reflexão sobre escuta, devastação e paisagens cambiantes em Alter do Chão, PA.** 399
Maria Fantinato Géo
Ana María Ochoa Gautier

CONFERÊNCIA

A construção dialógica do conhecimento musical

Samuel Araújo

Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)

Agradeço imensamente o convite formulado pela comissão organizadora da V Jornada de Etnomusicologia e do III Colóquio Amazônico de Etnomusicologia, lamentando que problemas com cancelamento inesperado de voo pela empresa aérea responsável tenha me impedido de estar presencialmente com vocês em Belém. Esta realização conjunta pela Universidade Federal do Pará e pela Universidade do Estado do Pará em uma conjuntura político-institucional que reputo das mais preocupantes nos últimos trinta anos não somente ressalta a importância do tema comum dos dois eventos, a construção dialógica do conhecimento musical, mas impõe a esta conferência de abertura buscar uma abordagem e um tom adequados à gravidade do momento.

Mas, afinal, o que haveria de tão grave e preocupante na atual conjuntura? Ao menos formalmente, o país passou por mais um processo de eleições presidenciais semelhante a outros vividos desde 1989, sem que a lisura do pleito em si fosse colocada seriamente em suspeição. No entanto, é forçoso reconhecer que tal constatação de lisura não tenha sido suficiente para conter o ímpeto antidemocrático dos interesses políticos derrotados nas eleições de 2014, interesses esses que levaram ao impeachment casuístico em 2016 da primeira Presidenta da República, reeleita em 2014, Dilma Rousseff.

Como se fosse pouco, logo o impeachment se revelaria **apenas uma** etapa inicial de uma onda casuística seletiva de proporções **tsunâmicas**, destinada a destruir e apagar da memória todo um conjunto de forças políticas historicamente compromissadas com a redução das desigualdades e com a promoção de justiça social, para tal buscando destruir e apagar da memória quaisquer vestígios dos logros sociais e econômicos dos governos que se sucederam entre 2003 e 2016.

É precisamente aqui que se ressalta, a meu ver, a importância do tema comum aos dois encontros acadêmicos que hoje se iniciam, a construção dialógica do conhecimento musical, pois esta perspectiva de construção de um país mais justo, assentada em colaborações mais horizontais, críticas e democráticas entre saberes universitários e saberes gerado a partir da

experiência de setores marginalizados da política institucional passou imediatamente, após o impeachment, a se tornar alvo de constrangimento, ameaças e restrições de vários tipos. Note-se que foi principalmente esta dimensão de diálogo com setores da sociedade brasileira até então marginalizadas da vida política nacional o grande divisor de águas da vida política nacional a partir dos governos federais entre 2003 e 2016, diálogo este que embasou o reconhecimento mundial obtido pelo país no período. Creio já haver evidência suficiente de que esta é a memória a ser destruída e apagada do imaginário nacional na perspectiva do processo político iniciado com o impeachment de 2016 e a ser prosseguido e aprofundado durante os próximos quatro anos, pelo governo recém-eleito, a julgar pelos sucessivos e sistemáticos ataques de seus representantes eleitos em todos os níveis aos povos indígenas e afrodescendentes, às mulheres, à população LGBT, à classe trabalhadora em geral e ao meio ambiente. Não é um movimento novo, inusitado (talvez nem tampouco passageiro), guardando correspondências com momentos vividos no país em tempos passados. Minha proposta de debate é, portanto, que revisitemos esse passado, identificando nele como a construção dialógica do conhecimento musical pela etnomusicologia pensada e praticada no país, em que pese os obstáculos e turbulências no campo político, germinou, se sedimentou e deu forma progressiva a modos mais democráticos e inclusivos de produção de conhecimento musical.

Que não nos reste dúvida, a tendência predominante na conjuntura político-institucional atual, que coloca como inimigo número um o efetivo diálogo com os setores da sociedade historicamente marginalizados da vida político-institucional nacional, tem implicações sérias para o campo da etnomusicologia brasileira, mas espero poder convencer a todas e todos aqui presentes de que, se não há razão para otimismo irrefletido, não há tampouco motivos para desespero precoce. E este esforço de convencimento, que norteará esta palestra, buscará seus argumentos na própria história do campo da etnomusicologia, no Brasil, na América Latina e no mundo.

Como notado por Bruno Nettl (2002) em seu livro *Nettl's Elephant; On The History of Ethnomusicology*, uma característica mais geral e comum à etnomusicologia e a outros campos de conhecimento afins como a musicologia comparada (1885-1950), folclore musical (1846-) ou a antropologia da música (final do séc. XIX-) é que estas promovem o reconhecimento da complexidade e relevância de culturas musicais em geral relegadas a um papel subalterno na assim chamada história da música construída na Europa desde o século XIX, independentemente das particularidades e até divergências teóricas e metodológicas que

subsistem nos referidos campos em espaços e tempos distintos. Já aí, portanto, aparece como sujeito oculto alguma noção de diálogo entre saberes no sentido aqui enfatizado, diálogo este produzido em campos acadêmicos surgidos na Europa do século XIX, fortemente ligado à gestão científica do mundo colonial - que muitos, entre os quais o próprio Nettl, creem ter sido continuada no século XX, notadamente após a II Grande Guerra, pela tradição anglo-saxã dos Estados Unidos e, em menor escala, do Canadá, associada a fatores semelhantes, isto é, a gestão da hegemonia político-militar-econômica global. Em outras palavras, o diálogo acadêmico com os saberes musicais “subalternos” esteve aberto desde o século XIX, mas em termos impostos pelos interesses dominantes, levando mais recentemente, já ao final do século XX, a corrente de pensamento assim chamada decolonial à enunciação de que a colonialidade do poder está intrinsecamente associada à colonialidade do saber.

Se esse foi de fato o caso nessa região da América do Norte, para isso contribuindo o fato de um número significativo de estudiosos europeus haver buscado asilo por lá durante e entre as duas grandes guerras mundiais, algo não muito distinto ocorreu também em tradições afins, mas diferentes, em outras partes do mundo, como na América Latina ou, mais particularmente, no Brasil. Seria necessário um esforço muito além do que podemos fazer aqui e agora para descermos a detalhes dessa história no Brasil, mas creio ser frutífero o fazer em certa medida. Lembrar, por exemplo, os trabalhos respectivos e pioneiros, sob o Estado Novo, de um Mário de Andrade (em especial a Missão de Pesquisas Folclóricas de 1938) ou de um Luiz Heitor Correa de Azevedo (viagens etnográficas a Goiás, Ceará, Minas Gerais e Rio Grande do Sul entre 1942 e 1946), manobrando por entre as brechas ideológicas de um regime autoritário (mas, ressalte-se, com o nacionalismo em alta), ambos os pesquisadores trabalhando em sintonia com a musicologia comparada de língua alemã e com as pesquisas contemporâneas no campo que viria a se chamar etnomusicologia nos EUA a partir de 1955.

Posterior às contribuições de Mário de Andrade e Luiz Heitor, o trabalho de pesquisa dos saberes musicais populares levado a cabo por Guerra-Peixe é iniciado no Recife entre 1950 e 1952, em período de relativa estabilidade democrática após a ditadura varguista, mas seu prosseguimento em São Paulo entre 1953 e 1961, se dá em período de grande instabilidade – que levará inclusive ao golpe militar de 1964. É significativo aí que justo em tal período, e em que pese a forte aproximação de Guerra-Peixe ao então unificado Partido Comunista do Brasil - escrevendo inclusive uma coluna regular sobre cultura popular, com ocasional destaque para a música, em seu jornal diário, Notícias de Hoje, publicado na capital paulista -, este é precisamente o período em que Guerra-Peixe conta pela primeira e, salvo

engano, última vez com uma estrutura institucional mais sólida (Comissão Paulista de Folclore) apoiando seu trabalho de investigação. Outro nome exponencial dos estudos musicais no Brasil sob a perspectiva aqui ressaltada, de abrir um diálogo entre conhecimentos produzidos por setores que ocupam posições distintas na hierarquizada e desigual sociedade brasileira, é o do polígrafo paraense Vicente Salles (grande amigo, por sinal, de Guerra-Peixe). Talvez não seja redundante lembrar aqui que, de seu encontro marcante em 1954, com o antropólogo negro e marxista baiano Edison Carneiro, surge a encomenda a Vicente Salles de um levantamento dos terreiros de umbanda de Belém, pioneiro estudo de corte mais acadêmico. Este é considerado, em geral, um marco na trajetória de Vicente Salles, que se consagraria como um dos mais importantes folcloristas e intelectuais brasileiros, para não falar em sua atuação na gestão cultural, que também exerceu com brilho, e em cujo trabalho o conhecimento musical teria sempre destaque acentuado (ressalte-se aqui, por exemplo, ter exercido a cátedra de Folclore no Instituto Villa-Lobos da Universidade do Distrito Federal, atual UNIRIO, no Rio de Janeiro, ou a Série Documentário Sonoro do Folclore Brasileiro, para a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, também sediada no Rio).

Passando a outro momento da trajetória da etnomusicologia no país, é interessante considerar aqui a partir da conjuntura política geral do país no período em questão, a passagem de nomes como Rita Segato, José Jorge de Carvalho e Rafael José de Menezes Bastos por curso de especialização no Instituto Nacional de Investigações em Etnomusicologia e Folclore, o INIDEF, em Caracas, Venezuela, ao início dos anos 1970, período de intensa repressão política após a edição do AI-5 em dezembro de 1968, atingindo em particular o meio acadêmico brasileiro. Como lembrado por Carlos Sandroni, em artigo (2008) sobre a história da etnomusicologia no Brasil, o INIDEF foi o primeiro foco de institucionalização do campo em questão na América Latina, ao que acrescento, para os propósitos desta palestra, iniciativa como a criação do INIDEF acontece em época marcada por forte repressão política durante o regime militar no Brasil e pela instalação de regimes autoritários em vários outros países do subcontinente. Desnecessário acentuar a importância desse fato, aparentemente na contramão do cerceamento à aproximação entre meio acadêmico e setores marginalizados da política institucional no Brasil e na própria América Latina, impactando definitivamente as trajetórias de pesquisadores como Rita, Rafael e José Jorge, em cujo trabalho a música se constitui ou por um tempo se constituiu (caso de Segato) em objeto-chave, sendo todos três hoje pesquisadora e pesquisadores que hoje ocupam lugar de destaque nacional e internacional no caminho do diálogo com setores em grande medida ainda

marginalizados da política institucional brasileira, um registro que não deve ser esquecido sob as atuais circunstâncias. Em outras palavras, sugiro que enfrentar e transpor os obstáculos e até mesmo o ambiente de hostilidade de tal época histórica ao diálogo aqui enfatizado pode ter sido, ainda que involuntária e, em certa medida, ameaçadoramente, um fator considerável de formação de perspectivas para as gerações pioneiras no campo da etnomusicologia brasileira. Um indicador particular a se considerar, sob a ótica que aqui adotamos, é o fato de Rafael José de Menezes Bastos obter seu mestrado em antropologia social em 1978 na Universidade de Brasília, já sob influxo da assim chamada distensão política, mas em meio a episódios dramáticos como a invasão da universidade e o assassinato do presidente de seu DCE, Honestino Guimarães, com dissertação sobre a música kamayurá fortemente referenciada na etnomusicologia internacional, constituindo um marco na literatura publicada no Brasil (com primeira edição também em 1978).

Mas pode ser igualmente instrutivo para todos nós hoje relacionar os condicionantes, por vezes adversos, e a história da etnomusicologia no país em momentos não tão fechados politicamente. No início da década de 1980, momento em que a distensão política desemboca na progressiva inviabilidade de se manter o regime limitar por muito mais tempo, são concluídos respectivamente o primeiro doutorado específico em etnomusicologia, Manuel Veiga (UCLA, 1981), e o doutorado de Kilza Setti em ciências sociais (USP, 1982). Ambas as teses, cada uma a seu modo (cunho mais acentuadamente histórico no trabalho de Veiga, mais etnográfico em Setti), trazem contribuições importantes à construção dialógica de conhecimento entre saberes no sentido aqui ressaltado. Note-se que data também desse período a inclusão das artes no sistema de pós-graduação brasileiro, sob circunstâncias que guardam relação bastante estreita com a luta pela redemocratização, ressoando posicionamentos públicos de eminentes representantes de outros campos de saber, como o economista Celso Furtado e o físico Ernst Hamburger.

Mais adiante no tempo, em meio à intensificação dos movimentos sociais que levarão à aprovação da nova Constituição Federal em 1988, e até meados dos anos 90, etapa delicada da assim chamada redemocratização, que passará pelo impeachment do primeiro presidente eleito democraticamente após 1964, se adensará a massa crítica da etnomusicologia no Brasil. Concluem doutorado na Alemanha Marcos Branda Lacerda, Angela Luhning e Tiago de Oliveira Pinto, os dois primeiros, Lacerda e Luhning, se radicando respectivamente em São Paulo e Salvador, e Tiago passando a residir e trabalhar na Alemanha, mas mantendo de algum modo relações com o que acontece no país via trabalho de campo e interações pontuais

com colegas.

Nos Estados Unidos, concluem seus doutoramentos Maria Elizabeth Lucas (1990), Martha Ulhoa (1991) e eu próprio (1992). Da França, retorna Carlos Sandroni após concluir doutorado em 1995. Rita Segato e José Jorge de Carvalho regressam de doutorado na Irlanda do Norte, onde trabalharam sob orientação de John Blacking (cujo papel como ativista, por sinal, é menos conhecido no Brasil), e se fixam na UnB, enquanto seu ex-colega de INIDEF, Rafael José de Menezes Bastos obtém seu doutorado na USP em 1990. Como resultado dessa capilarização da etnomusicologia pelo Brasil a partir da década de 90, sob regimes tendentes ao neoliberalismo que atravessaram períodos de turbulência (pedidos de impeachment, aprovação da emenda da reeleição em 1997 com acusações de suborno) e estabilidade, outros nomes se agregarão aos já citados a partir da atuação destes na formação de quadros em pós-graduações em Salvador, Florianópolis, Recife, Brasília, Rio de Janeiro e Porto Alegre.

Nesse aspecto, é digno de nota o papel pioneiro que a UFBA desempenhou na pesquisa e, em particular, na formação de quadros em Etnomusicologia. Entre estes quadros, se radicarão na região amazônica, e mais especificamente em Belém do Pará, as queridas colegas Sonia Chada, primeira doutora em etnomusicologia formada no país, em 2001, e Lílíam Barros, recebendo mais tarde reforços como o estimado Paulo Murilo Guerreiro do Amaral, com doutorado na UFRGS, e mais recentemente a igualmente querida Jorgete Lago, também doutorada pela UFBA. A atuação desse conjunto de colegas, seus alunos e colaboradores nas universidades e além delas, por meio de frequentes iniciativas interinstitucionais, como essa que hoje se inicia, assumem papel de grande relevo e representam um consistente modelo na construção dialógica que nos ocupa aqui hoje.

Voltando ao período inicial de reconstrução democrática entre 1990 e 2002, a realização do Congresso Mundial do ICTM no Rio de Janeiro, em julho de 2001, e a criação durante o mesmo da ABET, contando com a presença de cerca de 50 estudiosas e estudiosos de todo o país, já ecoam um considerável acúmulo acadêmico anterior, num ano em que o Brasil já começa a notar os efeitos de dois mandatos de governo neoliberal e sinaliza a urgência de mudança nos rumos da política rumo precisamente a uma construção dialógica e democrática de uma outra sociedade, mais inclusiva e menos desigual.

Seria obviamente impossível discutir aqui em detalhe o trabalho das diversas gerações que, desde esse pequeno surto de consolidação da etnomusicologia brasileira observado a partir os anos 1980 e início dos anos 90. Mas felizmente a marca desse trabalho cumulativo de gerações está registrada, a meu ver mais que adequadamente, na coletânea Etnomusicologia

no Brasil, coorganizada pelas colegas Angela Luhning e Rosângela Pereira de Tugny, e publicada em 2016 pela Editora da UFPA. Como pode-se deduzir da leitura do livro como um todo, a marca distintiva da etnomusicologia brasileira seria **a ênfase que pesquisadoras, pesquisadores e os diversos grupos de pesquisa espalhados pelo país têm colocado em pensar a construção dialógica de conhecimento musical** com as pessoas, coletivos e comunidades com as quais trabalham, em sintonia com a construção de um Brasil verdadeiramente plural, democrático, que mitigue as várias formas desigualdade, exclusão e violência que o permeiam.

Nesse momento de apreensão para o qual lhes chamamos a atenção ao início de nossa fala, convém que lembremos que esse acúmulo de diálogo em favor de um modelo mais inclusivo de democracia, que, segundo transparece a leitura do livro em questão, caracteriza uma etnomusicologia à brasileira, gerou vínculos e movimentos junto a indivíduos, coletivos e instituições que não se apagarão da noite para o dia. Ao contrário, a tentativa de os destruir e apagar, como no trajeto passado de compromisso público que a etnomusicologia tomou no Brasil, tornarão a continuidade desse diálogo uma demanda irresistível face às contradições que fatalmente aflorarão de tentativas de mascaramento das reais intenções que procuram silenciar o pensamento crítico e a construção democrática nesse país e de seus reais efeitos perversos.

O contexto político brasileiro institucional - e além dele - a que me refiro é palco de transformações significativas, cuja história também seria difícil, se não impossível, sintetizar nesse breve espaço de tempo. Atrevo-me, porém, a assinalar, já caminhando para a conclusão desta fala, uma constante em meio a tais transformações, constante essa que certamente incide sobre o campo da música e particularmente no que tange a seu ensino institucional: a importância da disputa entre interesses públicos e privados na definição dos rumos da política brasileira, principalmente no que tange à configuração do Estado e as políticas por ele conduzidas. As assim chamadas políticas de Estado, segundo clássicos da filosofia política como, por exemplo, o trabalho de um Claus Offe, teriam como meta defender o interesse público, principalmente em casos de transformações profundas de caráter sociocultural e econômico, que podem vir a tornar necessária uma readequação da força de trabalho a novas perspectivas e novas demandas apresentadas pela sociedade e/ou por mudanças tecnológicas. A justificativa última da própria existência do Estado residiria no restabelecimento do equilíbrio entre o interesse público e as grandes transformações sociais, levando à recomposição do tecido social de uma sociedade nacional de modo a evitar a instalação de

uma situação política caótica e desagregadora. Contrariamente, a prevalecer o interesse privado sobre o público, extraindo dos momentos de crise tão somente um ou outro mecanismo de escape ou até de oportunidades dos setores mais fortes social, política e economicamente, mantendo os mais fracos sob o um estado de medo, conformismo e silêncio, estariam dadas as condições para a ruptura do tecido social, mantendo-se nesse caso, tanto o Estado quanto a ideia de nação, à base de forte repressão, física ou ideológica (observo aqui que qualquer semelhança com o noticiário dos últimos meses NÃO É mera coincidência). Assumindo-se, assim, a mediação desse embate entre interesses públicos e privados como uma dimensão definidora das políticas de Estado, obtemos uma espécie de pano de fundo que ressalta a importância e a potencial contribuição para o país da construção dialógica de conhecimento que historicamente se delineou como marca diferencial da etnomusicologia no país.

Como tentei demonstrar nesta conferência, conjunturas difíceis e preocupantes diante de nosso trabalho, como a atual, sempre haverá e nos compete, como foi o caso no passado, saber as superar, como o fizeram sucessivas gerações de pesquisadoras e pesquisadores que contribuíram ao legado cuja continuidade crítica hoje nos compete. Por outro lado, a negação arbitrária e dogmática ou mesmo a perseguição predatória da produção dialógica de conhecimento como até aqui construída pela etnomusicologia brasileira certamente só fará com que este mesmo legado se torne ainda mais necessário e urgente. Muito obrigado a todas e todos pelo convite e pela atenção.

<https://wettransfer.com/downloads/c4be28619739f6b14a0e9398834d1a4b20190704153235/e69bee b154379fd850769bff844971ee20190704153236/dd89e1>

MESAS REDONDAS

Mesa Redonda 1 - Olhares

Márcia Kambeba

Pedindo permissão aos ancestrais, pedindo permissão a todas as encantarias, pedindo permissão ao sagrado, pra falar do sagrado e da musicalidade indígena. Grata pelo convite pra estar aqui com vocês compartilhando a nossa cultura. Grata também pela presença dos nossos parentes indígenas, aqui nós temos a Parenta que veio com seu Maracá, e ela também é da música, ela toca violão. A gente tem muitos indígenas na música hoje graças a deus, e eu vou mostrar um pouquinho disso pra vocês aqui. Essa é uma foto do povo Waiwai da aldeia Mapuera, onde eu trabalho com meus alunos, na licenciatura intercultural, a questão da música e da Amazônia. E aqui eu venho falando um pouco dessa Amazônia, dessa grande riqueza, dessa vastidão de riquezas que habita nossa Amazônia. E dentro dessa vastidão de Riqueza que nós temos na Amazônia, nós temos a questão da cultura indígena, nós temos a questão da vivência, da territorialidade, do sagrado, que os povos indígenas vem lutando pra manter durante séculos e séculos de resistência. Ai eu venho falando um pouco do canto indígena, desse importante significado do valor material e imaterial. O fato de ser memória viva, as músicas, elas são repassadas pra nos de pai para filho, nós somos o povo da oralidade, então nós aprendemos ouvindo. Quando a gente é guinado no colo da mãe a gente vai ouvindo as cantigas, a gente vai ouvindo as músicas, nós vamos aprendendo com isso. E a música indígena, ela é usada nos rituais, na pajelança. Então por exemplo quando nós vamos fazer o ritual de cura, o Maracá ele tem uma função de instrumento musical, eu toco e isso me dá uma questão de ritmo, e ai eu posso cantar:

Anauê acangatará, Anauê acangatará

Piranga pirasissawa, Piranga pirasissawa

Eu posso cantar em cima, mas se eu fosse uma Pajé, esse Maracá ia assumir outra importância. Ele se torna como um elemento de cura, física e espiritual. Nós estamos perdendo nossos pajés, nossos Pajés estão sendo dizimados também das aldeias indígenas. Porque logo eles são feiticeiros e sendo feiticeiros, ou macumbeiros, porque generaliza tudo, eles são do demônio. E isso é perigoso, porque desestrutura a espiritualidade indígena, e eu posso entrar com a minha cultura, com meu credo, e ai destruir a cultura e o credo do outro. Aqui nós temos (imagem) o Uruma, o Uruma é o nosso cacique atual, essa aqui é uma aldeia (imagem) Tururucari-Uka, aldeia do meu povo Kambeba do Amazonas. E ai nós estamos vendo as crianças (imagem). E se vê que o instrumento já começa a mudar, já começa a ter o instrumento que vocês usam aqui, a gente também faz uso lá, claro

que não todos os instrumentos, mas nós temos indígenas pianistas também. Nós temos aqui seu Valdomiro (imagem) meu mestrado foi em cima de sua memória, nós temos dona Oteka, que foi nossa primeira Tuchaua. E as crianças estão ouvindo narrativas, estão aprendendo também a cantar, essas músicas que eu componho, que eu faço elas vão pra aldeia, eu não to me enriquecendo com isso não, Eu mando pra aldeia. Eu comecei a compor por conta desses piquixito ai (imagem) porque eles são o nosso amanhã, se eles não aprenderem a língua, ou perderem neles a identidade de ser Kambeba, danou-se tudo. Então a cosmologia de cada povo crença, ensinamento, identidade, pertencimento, peculiaridade, ai entra a questão dos nossos adornos, dos nossos Cocares, das nossas plumagens, sementes, tudo isso ta relacionado a música. A música indígena não se separa dessa natureza, dessa vivencia e dessa identidade. Nós não temos uma separação “Não, só sou da música” ou “ A música não”. Tanto que quando eu to cantando ta projetando as fotos da aldeia, quando eu to cantando eu to mostrando outras referências. Porque eu penso que a arte ela é uma junção de tudo, então porque que eu faço poesia, porque eu canto, porque eu componho, eu sou fotografa também, Por que eu sou fotografa? Porque eu preciso dessas artes pra fazer resistência. Por exemplo estive a Londres semana retrasada, se eu não tivesse as minhas fotos, eu não teria mostrado aos brasileiros de Londres e feito eles fazerem o caminho da volta e se encontrar como povo brasileiro primeiro, pra depois entender essa questão de sua identidade. Quando terminou minha palestra “minha vó era casada com indígena” “ porque minha bisavó foi casada com indígena” as pessoas já começaram a se encontrar “ e obrigada porque eu não sabia, eu não tinha percebido assim assim” justamente porque a gente não procura conhecer a nossa história, a gente pisa nela, é mais fácil eu pisar e esmigalhar a minha história do que eu procurar conhece-la e valorizar, que é bem melhor né. Esses são meus alunos (imagem) a minha aula inicia e encerra com um ritual, esse aqui é o povo Waiwai. O movimento circular, o movimento da dança, a música ela não se separa da dança indígena. Eu to cantando e você vê que meu pé ta batendo, porque eu to fazendo o movimento de tocar o chão. Primeiramente a gente canta descalço, porque a energia da terra ela tem que entrar no meu corpo, eu preciso sentir a energia da terra, eu preciso tocar meu pé no chão, e o coração da terra se une ao coração do homem. Nessa dança do ritual a gente solta gritos, imita sons de animais, Por que que a gente solta gritos? Porque a gente chama os animais, chama o espirito dos animais pra participar da dança, pra participar do canto. Por que isso? Porque na cultura indígena os animais as arvores, elas tem espirito, porque elas falavam antes, Nhanderú vendo a maldade humana fez com que eles

continuassem falando sim, mas só entre eles, que o homem não pudesse os compreender e os ouvir. Então nós fomos impossibilitados de compreender as falas das árvores e dos animais justamente pra que eles também continuassem sendo animais e continuassem sendo árvore. Mas antes todos tinham vida e todos tinham espírito, por isso que a gente pede permissão pra entrar na mata e pra entrar no rio. O canto e a dança tem o poder de levar as pessoas ao transe pois são ainda um elo de ligação entre os dois universos, natural e sobrenatural, onde acredita-se que eu canto e com o canto seres encantados vem fazer parte desse momento ritualístico. O seu Israel, é um Pajé Waiwai, e essa flauta que está na mão dele chamada flauta de Viado, ele não tocava a mais de 50 anos, e aí na minha prática de campo com os meus alunos, nós fomos até a casa dele, e eu pedi que ele tocasse. No Primeiro momento ele se assustou, a turma também, porque é coisa do demônio. E aí eu pedi que ele desse uma aula falando da língua Waiwai, e um aluno meu traduzindo pra mim, porque eu não compreendo o tronco. O resultado disso tudo resumindo a história, o seu Israel foi incorporado de volta ao convívio Waiwai, na minha segunda ida, ele já tava tocando a flauta de Viado recepcionando os alunos na minha sala de aula, foi emocionante eu fiquei muito feliz, tem até gravado esse momento, nós vamos soltar pra vocês daqui a pouco. Zana makatipa kurupira é o canto do meu povo, chama o kurupira para esse encontro com o tuxaua e nesse encontro com o tuxaua o kurupira vai falar tudo que pode acontecer de bom e de ruim na aldeia, é um canto sagrado pro meu povo, muito importante:

Zana makatipa, Kurupira (2x)

Usutá iawaxama kurupira

Zana makatipa, Kurupira (2x)

Iuka sane kurupira

Zana makatipa, Kurupira (2x)

Awi iawaxima Kurupira

Iapã nakurata paiwaru

Kurupira

Iapã iapuraxi kurupira

Iapã pinani kurupira

Iapã iriwa kurupira

Iapã terina kurupira

É um canto muito bonito. Tá aí a letra. Esse aqui é a força do Pajé, que é um canto que eu fiz, que fala do Pajé, dessa chama ao espírito do Pajé.

A musicalidade ela não se separa da dança, mesmo quando a gente canta sentado a gente movimentava o corpo. Arqueia o corpo, corpo arqueado, que é o momento que a gente inclina o corpo pra dança. Muitos povos seguram um no lado do outro, no braço do outro e fica com corpo arqueado. E a dança com o canto vai fazendo com que se você balançar muito a o corpo e a maraca, ela leva ao transe; e eu já percebi isso com o povo Fulniô. Aqui são crianças Kambeba (imagem) é a aldeia Kambeba, eles estão cantando Zana makatipa kurupira. A expressão de espiritualidade, a música, então tudo isso são memórias e tradições, a música e a dança ta nas cerimônias, no cotidiano, ta na vida da gente, não tem como separar. Os gestos ritmados, os instrumentos criados pelos indígenas, feitos de semente como é o caso desse aqui que é feito de semente de seringa, que dá um som bem legal. Então tudo isso faz parte da música. O Maracá eu já falei da importância da simbologia desse Maracá, a importância dessa música como uma forma de libertação mesmo de almas. A tecnologia, influência da cultura negra e branca, cultura cíclica e latente, pintura corporal. Então tudo isso ta relacionado a musica. A pintura corporal é fundamental, porque a gente canta quando ta pintado, a gente canta pra se pintar. Quem já viu jenipapo? Jenipapo ele maduro é bom pra anemia e ele verde vira pintura corporal. A tecnologia a gente usa, eles tão usando um teclado Yamaha (imagem) né. Ai eu perguntei pra ele “Paulo, porque ao invés da Maraca o Yamaha” ele falou “oras, fica mais bonito, é melhor pra dançar” e o Manasá é cantor, ele disse que quer cantar aqui em Belém, no Sesc né, tem que trazer Manasá. Manasá é o outro ali (imagem) aquele la é o Paulo. Auqaraçu que é uma canção autoral minha, eu iniciei com ela, que a minha alegria é que ela vai entrar como material didático do MEC ano que vem. Inclusive o professor que ta fazendo a partitura pra mim tava aqui ainda agora, o professor Carlos Pires, a UFPA vai fazer a partitura de todas as minhas músicas, são mais de 30. Taquaraçu foi a primeira, a gente precisou com urgência registrar pra que pudesse entrar como material do MEC. O clipe vai entrar no dvd deles, e a letra no livro com a partitura. É uma alegria porque eu não tenho cd gravado e meu trabalho já ta tendo esse proporcionalidade de aceite por ai. Essa é a tradução dela, porque não adianta só mostrar pra vocês uma letra em uma língua que vocês não conhecem se não tiver uma tradução. Agora vamo soltar o clipe. Seu Israel tocando a flauta de Viado. Vamo ver agora o povo Tembê. Vamo lá pro povo Kaiapó, eu quero mostrar pra vocês as diferenças de línguas. Pode passar agora para o Waiwai que é outro tronco. A UEPA sempre me chama para um intercultural, isso ai foi em 2014, então eu pude fazer esses vídeos pra que a gente possa também ta mostrando essa diversidade de

línguas e de povos que existe, e como que a música, vocês perceberam que os Waiwai soltam gritos de animais, isso é legal porque eles chama os animais pra fazer parte da dança e do canto. Não ta desvinculado tanto dança, gritos de animais, ta tudo junto, é tudo interligado, ta tudo interligado, natureza, povos indígenas, povos originários, é muito interligado. Isso que dá a força de eu afirmar pra vocês que nós temos uma ancestralidade, que nós temos um território do sagrado, e é um território do agrado que nós procuramos manter a todo custo, e resistir nesse território do sagrado. Por isso o território tem força e importância na nossa luta, é por isso que nós morremos e sangramos em defesa do território. Obrigado. Mas antes eu queria fazer um canto com as parentas aqui, porque onde tem indígena a gente não ta só

Anauê acangatara, Anauê acangatara

Piranga pirasissawa, Piranga pirasissawa

Danças e andanças de negros no Amazonas¹

Sérgio Ivan Gil Braga²

1. “Abertura”

O texto está organizado com base no princípio da suíte, “a obra musical constituída pela seriação de várias peças coreográficas”, onde se incluiu música e dança referente a um mesmo “tema tradicional ou caracterizador” (Andrade, 1982).

Na apresentação de certos eventos, buscou-se contextualização etnográfica referente a festas religiosas e populares, estudadas no Estado do Amazonas. Com base em resultados de pesquisas desenvolvidas há quase três décadas na região, ora revisitados para propósitos de ilustração e análise.

Utilizou-se também etnografia histórica, a partir de descrições de época encontradas em viajantes e fontes primárias reunidas por estudiosos da cultura negra. João Pacheco de Oliveira Filho (1987) diz que “o valor etnográfico de um relato histórico não é em si maior ou menor que dados de observação direta; seu valor é instrumental e depende da definição do conteúdo da investigação realizada”.

Para a utilização de relatos históricos e etnográficos reunidos por cronistas e viajantes, “a obra dos cronistas deve ser pensada enquanto produção intelectual, isto é, como um tipo de produção específica realizada por certos atores sociais, e de acordo com um conjunto de regras e expectativas sociais historicamente definidas”. Antes de qualquer coisa, é fundamental realizar a crítica das fontes com as quais se quer trabalhar (Oliveira Filho, 1987, pág. 90).

Os eventos foram concebidos na perspectiva de Marshall Sahlins (1990) como acontecimentos ou conjuntos de acontecimentos, que põem em movimento estruturas históricas de longa duração. Mas também de uma realidade presente, posto que reelaborada a partir de elementos históricos e em função de propósitos de segmentos sociais contemporâneos. O mesmo autor reconhece que eventos têm força para imprimir novos rumos ao curso da história, ou seja, eventos também podem produzir história.

¹ Texto apresentado na V Jornada de Etnomusicologia e III Colóquio Amazônico de Etnomusicologia, Belém do Pará, de 26 a 28 de Novembro de 2018.

² Professor Titular DE da Universidade Federal do Amazonas - Instituto de Filosofia, Ciências Humanas e Sociais, Departamento de Antropologia - Programa de Pós-Graduação Sociedade e Cultura na Amazônia (PPGSCA) e Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social (PPGAS). Doutor em Antropologia Social pela Universidade de São Paulo. Pesquisador do Instituto Brasil Plural (INCT/IBP).

O nosso objetivo foi o de reconhecer em batuques, bois-bumbás e em outras manifestações mais, estruturas de permanência histórica que corresponderiam a uma estética musical negra. E, sem propósito conclusivo - o que se poderia dizer sobre a importância da música em expressões populares e na afirmação étnica de afrodescendentes no Brasil?

Em um sentido mais amplo - “o que significam a negritude e a identidade não apenas para as bases populares, mas também para alunos e jovens dos movimentos negros?” (Munanga, 1990, pág. 108).

Para este autor, “do ponto de vista cultural todos os negros não foram alienados, e houve, sem dúvida, uma resistência cultural que faz com que possamos falar hoje das religiões afro-brasileiras, da música negra ou da cultura negra”. E, “são os negros intelectuais e militantes, que produzem o discurso falado e escrito sobre a negritude, além dos estudiosos da área” (Munanga, 1990, pág. 108).

2. “O fim do silêncio”

A situação do negro na Amazônia e em especial no Amazonas hoje adquire destaque no debate acadêmico. Mas nem sempre foi assim, antes da constituição de 1988, que se encontra em vigor, pouco se discutia sobre a condição negra na região. A carta magna estabeleceu princípios de direito para identificação e reconhecimento de territórios quilombolas no meio rural e urbano, bem como identificação de dimensões de patrimônio cultural imaterial desse segmento social.

Há tempos que se houve falar da insignificante ou nenhuma importância da escravidão negra no Estado, muito embora registros históricos provem o contrário. Quando se fala em uma cultura amazonense, as interpretações tendem mais para a importância de portugueses e indígenas em detrimento dos negros.

O debate ganhou importância com a publicação de uma coletânea intitulada “O fim do silêncio – Presença negra na Amazônia” (2012), organizada por Patrícia Melo Sampaio, da UFAM. Além de um artigo escrito por esta pesquisadora, sobre a presença e condições de vida dos escravos africanos na região, observam-se vários artigos que ampliam a discussão para a relação da cultura negra com festas de santos, hip-hop, bois-bumbás, capoeira e etc. De fato, novos temas e abordagens sobre a diáspora africana na Amazônia.

John Kelly Thornton (2004, pág. 296) em estudo sobre a contribuição dos escravos africanos na “formação do mundo Atlântico”, onde se inclui o Brasil de meados do século

XVI até o início do século XIX, diz que em termos culturais, a estética foi o elemento que mais perdurou na América. Conforme o autor, “a música e a dança africanas estão na raiz da música e da dança afro-americana e, além disso, que essas manifestações culturais são as mais apreciadas e apropriadas à cultura europeia”.

Conforme Thornton (2004, pág. 297) “a estética é provavelmente o elemento da cultura menos estável”. Estética “como tentativas deliberadas para gerar beleza dentro dos padrões culturais em que se insere”, incluindo a maneira de vestir e adornar o corpo, a concepção e o gosto musical, a dança, etc. Além disso, a estética estaria associada a processos de mudança cultural:

(...) apesar de a estética ser o reflexo de uma cultura local, é um elemento que pode ser assimilado ou transformado em contato com outras culturas. Essa transformação se alteraria ou se intensificaria caso as condições da escravidão impedissem os africanos de realizar em toda a sua plenitude sua própria produção artística ou estética, em razão de sua rotina de trabalho, do gerenciamento das fazendas, da disponibilidade de matéria-prima ou da presença ou ausência de artífices especializados” (Thornton, 2004, pág. 300).

Ao contrário, portanto, de uma simples reprodução da cultura ou estética africana, tem-se uma nova dança e música, fruto do contato e das relações entre negros e brancos no Novo Mundo. Um “hibridismo cultural” resultante da tradição ibérica e africana, sem necessariamente corresponder à cópia integral de um e outro, mas sim um terceiro e novo elemento cultural (Burke, 2003).

No meu entender, a ideia de protoidentidades antecede a identificação étnica, corresponderia à formação de um patrimônio cultural comum resultante do contato entre senhores e escravos no meio rural, mas também no âmbito das cidades, neste caso quando o estatuto da escravidão é substituído pelo trabalhador livre em meio urbano.

O fenômeno da identidade étnica adquiriu visibilidade nas últimas décadas, quando quilombolas e afrodescendentes tem reivindicado os seus direitos sobre territórios tradicionais, buscam formas de inclusão social através de ações afirmativas e se tornam protagonistas de processos de inventário e tombamento de patrimônios culturais.

Temos o entendimento de que elementos musicais de matriz africana se incorporaram à crença do catolicismo ibérico, mas também a elementos indígenas de língua tupi, constituindo assim estruturas históricas de longa duração encontradas em festas religiosas e populares da Amazônia. É provável que muitos desses eventos realizados ainda hoje encubram sob o signo do folclore, de hibridismos culturais, uma estética negra ainda não visível, para quem não dispõe de olhar para ver o que se esconde por de trás de tais

expressões culturais.

3. Andanças de negros no Amazonas: entre o rural e o urbano

Vergolino-Henry & Figueiredo (1990) identificaram no final do século XVIII a existência de medidas favoráveis à introdução de negros na região amazônica, verificadas com a expedição do documento conhecido como “Indulto do perdão dos direitos concedidos por S. Magestade aos que levarem escravatura direto dos portos de Angola à Capitania do Graão-Pará”. Na documentação relativa à escravidão existente no Arquivo Público do Pará, analisada pelos autores, encontram-se várias cartas trocadas entre o Governador da Capitania de São José do Rio Negro, Francisco Xavier de Mendonça, e o Governador do Grão-Pará, referentes ao tráfico de escravos. Segundo os autores, predominaram nesse tráfico negros de origem *banto*, sobretudo aqueles vindos de Angola.

Por outro lado, embora sejam escassas as informações sobre a resistência africana à escravidão, deve-se reconhecer que os negros formavam *mocambos*. Em 1873, o Cônego Francisco Bernardino de Souza (1873: 97) ainda reconhecia a existência de mocambos em diversas localidades do Amazonas: “E, pois, além da grande falta de braços com que lutam os agricultores do Amazonas, em consequência da avultada emigração que reflue para os seringas, tem ainda de lutar com a praga dos mocambos, que são com uma viva e permanente ameaça”. Acrescente-se o fato de que muitos mocambos abrigavam tanto negros fugidos como indígenas.

Arthur Cêzar Ferreira Reis (1967) identifica em 1805 a existência de mocambos de índios e negros, resultantes de fugitivos que se opunham ao trabalho compulsório. O autor refere-se aos mocambos constituídos de “bandos da Missão de Vila Nova”, localizados à “margem direita do Mamuru e acima de sua foz, no distrito de Vila Bela da Imperatriz”. Este “mocambo, ali plantado”, foi atacado por índios a serviço do colonizador, que “enforcaram seis negros”.

No contexto urbano, as referências históricas sobre negros são também importantes. Patrícia Sampaio (1977: 142-146) em seu estudo sobre inventários do Amazonas, no período de 1840-1880, em sua maioria referente à Manaus, identifica a existência de escravos negros como parte das fortunas inventariadas. A agricultura era o setor produtivo responsável pela absorção do maior número de escravos encontrados na Província do Amazonas.

Para uma ideia da população escrava, em uma “relação nominal dos proprietários de

escravos de toda a Província, discriminado o nome do escravo, sexo e idade”, do ano de 1869, “constam os nomes de 94 proprietários de escravos e o registro de 352 cativos”, sendo que Manaus “concentrava o maior número de cativos (65%), seguida por Serpa e Silves onde estavam registrados 27,8 % dos escravos”.

Em Manaus, a mesma autora reconhece a predominância da “mão-de-obra feminina, o que poderia indicar a sua concentração nos serviços domésticos (lavadeira, engomadeira, costureira, cozinheira)”. Além dessas ocupações, encontram-se “profissões dos escravos que abrangem também os serviços especializados (sapateiro, ferreiro, carpinteiro, marceneiro)”. Outra prática corrente era o “aluguel de cativos como forma de obter renda”, bem como o emprego dos escravos como negros de ganho, enquanto “vendedores de produtos variados nas ruas da cidade, como registram alguns viajantes”.

De acordo com os dados apresentados, é possível reconhecer duas formas de cultura popular, no meio rural e no urbano. Para Peter Burke (1986, pág. 56) “o povo não é uma unidade culturalmente homogênea, mas está culturalmente estratificada de maneira complexa” e constitui um “modo de vida”.

Segundo este autor, no meio rural europeu, “é de se esperar que a cultura camponesa varie segundo diferenças ecológicas, além de sociais”, como entre os pastores, carvoeiros, mineiros. Nas cidades encontra-se “minorias étnicas, as quais muitas vezes viviam juntas e partilhavam de uma cultura que excluía os de fora”, tipo os artesãos nas corporações de ofício e guildas, tecelões, sapateiros, moleiros, etc. Acrescente-se que “os habitantes da cidade tinham oportunidades maiores de aprender a ler e escrever do que os camponeses, visto que tinham mais acesso a mestres-escolas” (Burke, 1986, págs. 56-68).

4. “Danças dramáticas”

Obedecendo ao princípio da suíte, Mário de Andrade (1982) criou o termo “danças dramáticas” do Brasil, ou seja, a aglutinação de canto, teatro, música e dança propriamente dita, para retratar e celebrar em nossas festas brasileiras de forma recorrente, o drama das três raças, ou seja, índios, negros e brancos. Lembra este autor que todas as nossas danças dramáticas têm fundo religioso e tratam de diferentes formas do ser brasileiro.

Sobre registros históricos de danças de negros na Amazônia e em especial no Amazonas, considerando, sobretudo a primeira metade do século XIX, pode se reconhecer várias manifestações de afrodescendentes, inclusive perceber que muitas delas adquiriram importância em espaços públicos de núcleos urbanos.

Em 1711, o jesuíta André João Antonil publicava o livro *Cultura e opulência do Brasil*, onde constavam referências às Congadas e recomendações aos senhores de engenho sobre a importância desses folguedos para os negros:

Os domingos e dias santos de deus, eles os recebem, e quando seu senhor lhes tira e os obriga a trabalhar, como nos dias de serviço, se amofam e lhe rogam mil pragas”. “(...) Negar-lhes totalmente os seus folguedos, que são o único alívio do cativo, é querê-los desconsolados e melancólicos, de pouca vida e saúde. Portanto, não lhes estranhem os senhores o criarem seus reis, cantar e bailar por algumas horas honestamente em alguns dias do ano, e o alegrarem-se inocentemente à tarde depois de terem feito pela manhã suas festas de Nossa Senhora do Rosário, de São Benedito e do orago da capela do engenho, sem gasto dos escravos, acudindo o senhor com sua liberalidade aos juizes e dando-lhes algum prêmio do seu continuado trabalho. Porque se os juizes e juizas da festa houverem de gastar do seu, será causa de muitos inconvenientes e ofensas a deus, por serem poucos os que o podem lícitamente ajuntar (Antonil, 1982, págs. 91-92).

Vicente Salles (1971) identifica uma notícia publicada no jornal “O Velho Brado do Amazonas”, em 1850, onde um correspondente anônimo criticava a atuação do Presidente da Província, com sede em Belém, em permitir ao Delegado de Polícia da Vila de Óbidos, o Dr. Rêgo, a realização do “bumbá” nessa localidade:

Eu quisera que esse homem, que duas vezes prometeu arredar o dr. Rêgo da delegacia, viesse presenciar suas loucuras; quisera, finalmente, que viesse assistir ao ato menos condigno de uma autoridade, como foi o que o dr. Rêgo praticou na noite de 29 de junho, pondo-se à frente de um bando de moleques com o seu Bumbá, designando os lugares onde deviam dançar e tendo o descôco de ameaçar com cadeia a uma porção de rapazes da melhor sociedade de Óbidos, só porque lançavam carretilhas sobre os diretores do Bumbá, que eram os seus escravos Casemiro e Claudino (Salles, 1971, pág. 29).

No que se refere à presença de negros em danças dramáticas no Amazonas, Robert Avé-Lallemant (1980), em 1859, na cidade de Manaus, assistiu e registrou um cortejo de boi-bumbá, ao qual denominou de “bumba”, considerado pelo viajante como uma “lídima poesia selvagem”, “com seus coros e saltos cuidadosamente cadenciados”, “praticados por gente de cor”, travestida de figurantes indígenas, como tuchaua e pajé. A dança acontecera em homenagem a São Pedro e São Paulo no espaço público de uma localidade com pouco mais de cinco mil habitantes. Note-se, que para o viajante, os participantes do evento eram negros, considerados como “gente de cor”, ou seja, preconceito de marca.

Em outra cidade, na antiga vila de Serpa, hoje Itacoatiara, no ano de 1848, à época do Natal, Henry Walter Bates (1979[1863]: 123-124) presenciou um batuque de negros devotado a São Benedito. Nas palavras deste autor:

os negros, devotos de um santo que tinha a sua cor - S. Benedito – fizeram sua festa à parte e passaram a noite toda cantando e dançando ao compasso de um tambor oco, fechado numa das extremidades por um couro esticado; era colocado horizontalmente no chão, e o tocador montava nele, percutindo-o com os nós dos dedos.

Este tambor era chamado de “gambá”, em alusão ao animal marsupial. Outro instrumento era o caracaxá “feito de um pedaço de bambu cheio de entalhes, os quais produziam um som áspero e matraqueante quando passava uma vareta ao longo deles”. Conforme o autor, “nada se comparava, em monotonia, a esses sons, cantos e danças, que continuaram pela noite à dentro com inexaurível vigor”. Aos olhos do viajante, a estética musical negra de um batuque sugeria monotonia.

Não seria demais inferir, que a “dança do gambá” praticada inicialmente por negros na Amazônia, toma como referência um instrumento musical confeccionado em tronco de madeira escavada e com membrana em uma das extremidades. Além de ser percutido com as mãos, que batem no próprio couro, o instrumento também é golpeado por um segundo tocador igualmente sentado na base, que percute o instrumento batendo no tronco apoiado no chão.

Em termos organológicos, o Gambá poderia ser classificado como um membranofone (percutido em pele de animal) e também idiofone (percutido no corpo da própria madeira). Por outro lado, destaque-se também entre os grupos indígenas do Tronco Tupi, a utilização do “Trocano”. Neste caso, instrumento de comunicação confeccionado em tronco de madeira escavada e apoiado em um cavalete, cuja percussão é feita com uma grande baqueta de madeira.

O termo “trocano” é glossado por Antônio Geraldo da Cunha (1999) como de provável origem Tupi, reconhecendo, entretanto, que João Daniel (apud Cunha, 1999: 296) identificara ao mesmo objeto o termo “tocano”. Este último refere-se a uma “caixa de guerra”, que segundo o cronista, os indígenas “assim que a ouvem, os que andam por fora se recolhem ao arraial, e se põe em armas, entezando os arcos, aguçando as flechas, e provendo as aljavas”. Para o missionário João Daniel tratava-se de um instrumento de comunicação, que anunciava ou punha os indígenas em prontidão para a guerra.

Por outro lado, Cunha identifica no trocano propriamente dito, utilizando uma citação de I.A.C. Silva autor do livro Corografia Paraense (apud Cunha, 1999: 296), a designação de que “algumas nações usam de tambores a que dão o nome de trocanos, feitos de um grosso tronco, oco à força de trabalho, tapando-lhes as extremidades, e abrindo-lhe dois orifícios no meio, onde batem com maços, cujas cabeças são conglutinadas de goma

elástica conhecida vulgarmente por seringa”. Cunha (1999) também transcreve uma citação de José de Alencar em alusão ao termo: “toda a tarde o trocano reboou chamando os guerreiros das outras tabas a grande taba do chefe”.

Acrescenta-se, portanto, à prática ibérica dos missionários e ao instrumento de conhecimento dos indígenas, a percussão negra e a dança que se convencionou chamar de “dança do gambá”. Ainda hoje praticada em vários municípios do Amazonas, entre os quais, Maués, Borba e Manacapuru. Nesta última cidade, durante as novenas dedicadas a Santo Antônio da Terra Preta, com toques de “tambá” (gambá) e do “caracaxé”.

Em que pese uma visão ambígua de viajantes cronistas sobre negros da Amazônia, ao produzirem muitos desses relatos condenando a escravidão e ao mesmo tempo considerando de forma negativa as reuniões festivas, concebidas como “barulho”, “tumulto da ordem”, “beberagens”. Ainda assim, produziram descrições e registros importantes sobre “danças dramáticas” de negros, no meio rural e urbano de diferentes localidades da região.

Por outro lado, diferente da ideia de um “folgado honesto” ou desordem, certas práticas culturais representavam para negros escravos coesão social e dissimulação perante o branco. Segundo Reis & Silva (1989, pág. 11), “a vida concreta do escravo era algo como um jogo de capoeira – luta, música e dança a um só tempo. Quilombolas que reivindicam liberdade para brincar, folgar e cantar. Religiões de santos guerreiros e santos de paz.”

5. “Pai Francisco” e “Catirina” nos bois-bumbás da Amazônia

Claude Lévi-Strauss (1975; 1991) já chamara a atenção quanto à forma como opera o artista popular, sobre a matéria do mito. Neste caso, ideias ou explicações a cerca do meio de vida, visão de mundo, que tornam o homem espectador e produtor de cultura.

Na figura do “bricoleur”, reconheceu o artífice orientado por uma lógica própria de encaixes, partindo de materiais heteróclitos e dispondo com certa criatividade formas sensíveis e inteligíveis, capaz de criar artefatos para satisfação própria e de outras pessoas que reconhecem o seu trabalho.

Este “pensamento selvagem”, característico de uma “ciência do concreto”, tem analogia com a música. Posto que, antes de se pensar as formas ou estruturas musicais, são elas que “se pensam” nos homens. A sensibilidade toca antes o artista, memórias que circundam a sua volta, cabe a ele a escolha dos símbolos para uma determinada composição musical.

Para Susanne K. Langer (1980), a linguagem tem natureza diversa da música:

(...) a música é forma significante, e sua significação é a de um símbolo, um objeto sensorial altamente articulado que, em virtude de sua estrutura dinâmica, pode expressar as formas da experiência vital que a linguagem é especialmente inadequada para transmitir. Sentimento, vida, movimento e emoção constituem seu importe (Langer, 1980, pág. 34).

De acordo com Lévi-Strauss, a música se aproxima do mito, “máquinas de supressão do tempo”. Estaria a meio caminho do preceito (opinião, sensibilidade) e do conceito (consenso, inteligibilidade) sobre as coisas. Mito e música representariam metalinguagem, reflexividade a cerca da sociedade. Enquanto o cientista trabalha com conceitos, o “bricoleur” opera com os símbolos.

Tomando para análise as figuras de Pai Francisco e Mãe Catirina, personagens negros dos bois-bumbás da Amazônia, o que se depreende do mito apresentado nessa dança dramática?

Conta-se que a negra Catirina grávida, esposa do negro Chico ou Pai Francisco, teve desejo de comer a língua do boi da fazenda, onde os dois trabalhavam. Negro Chico ou “Chico tira a língua” cortou a língua do boi do dono da fazenda, o preferido da filha deste, a sinhazinha da fazenda, com a finalidade de satisfazer os desejos da esposa. O boi morreu e Chico correu para o mato. O amo do boi ordenou que vaqueiros e índios cristianizados fossem prender Pai Francisco. Depois de preso, tratou-se de ressuscitar o boi com o auxílio de um pajé, dando assim início a festa.

Na brincadeira dos bois-bumbás, o que se percebe é que com a morte e ressurreição do boi, a gravidez de Catirina não desperta mais interesse, apenas serve de motivo para o desenvolvimento da trama que culmina em festa. Mesmo que as duas personagens continuem na brincadeira, Pai Francisco e Catirina, a mãe ainda se mantém grávida.

Deve-se salientar que esta narrativa tem permanecido na memória dos brincantes e servido de armação da festa folclórica atual. O Festival Folclórico de Parintins, hoje, incorporou muitas novidades na apresentação dos bumbás, mas não alterou esse núcleo narrativo que ainda conserva os mesmos elementos de sua versão original (Braga, 2002, págs. 27-28).

De acordo com Lévi-Strauss, com base na observação de sujeitos e ações que operam em pares de opostos, identificando acontecimentos nas narrativas míticas, estabelecendo modelos estruturais no que convencionou chamar de “grupos de transformações”, pode-se interpretar o que esses elementos dizem sobre o contexto em que

adquirem significado.

Com base nesta narrativa mítica de Pai Francisco e Mãe Catirina, penso que haveria alguma inteligibilidade sobre a importância histórica e contemporânea do negro no Estado do Amazonas. Desde que se considere um discurso de construção da nacionalidade em detrimento do negro, de exaltação ufanista do índio e triunfalista do branco. Uma visão fundada na ideia equivocada de eugenia ou melhoria das “raças”.

Por outro lado, entretanto, a estrutura da dança dramática ressalta a transgressão de Pai Francisco e Mãe Catirina. De forma tragicômica, ambos cometem o pecado original, movidos pelo desejo insaciável de “comer a língua do boi”.

De fato, morte e ressurreição do boi que termina em festa e muita música. Mas, mesmo assim, mantendo um estereótipo grotesco e desmedido escárnio, dirigido à evolução dessas personagens na arena. Roger Bastide (1983) convencionou chamar de um “teatro do segredo”, a tendência astuciosa do negro, em enganar o branco, sobre o verdadeiro sentido da cultura, que os negros guardavam em “segredo”.

6. Último movimento: olhando do alto do barranco

De certa forma, agora entendo melhor, o que se pode ver do alto do barranco, onde vivem os quilombolas da Praça 14 de Janeiro, nas imediações da Rua Japurá, em Manaus. Sentem orgulho e força para manter um território conquistado há mais de um século. Terreno recebido como pagamento a negros maranhenses, que chegaram à cidade em fins do século XIX, para trabalhar na construção do reservatório do Mocó, à época do Governado de Eduardo Ribeiro.

Hoje, os Quilombolas do Barranco se encontram em sua quinta geração. Foram reconhecidos pela Fundação Palmares e lutam pelo inventário e tombamento da festa centenária de São Benedito junto aos órgãos de Estado. Conquistaram visibilidade e reconhecimento junto à sociedade manauara com seus pagodes, feijoadas, artesanatos, festas e carnavais.

Na verdade, deve-se relativizar muito sobre as culturas populares, ampliar o sentido de cultura na contemporaneidade, posto que para além da modernidade urbano industrial, ainda se encontram elementos como tradição, oralidade, memória, transmissão de conhecimentos entre gerações, cujas práticas ou “habitus”, no sentido de “disposições incorporadas nos sujeitos”, estaria radicada em um modo de vida do meio rural transposto para a cidade.

Pierre Bourdieu (2009) utiliza o termo “histerese do habitus”, quando se refere a práticas corporais e sociais, que por motivos de adequação ou resistência a uma nova ordem social, podem reafirmar ou alterar padrões tradicionais de comportamento social.

Na descrição e análise das festas, procurei demonstrar diferentes formas culturais que se inscrevem nos corpos dos brincantes, em versadores, artistas e outros sujeitos mais. Segundo Connerton (1999, págs. 81-84), “memória social corporal”, “práticas de incorporação” que adquirem a força do hábito, apreendido com os mais velhos e nas rodas de sociabilidades festivas. Mas também comportamentos próprios do meio urbano, considerando as várias possibilidades de imaginação de práticas culturais no âmbito das cidades.

De acordo com Durand (2001, pág. 41), o imaginário não se confunde com memória. Para o autor, a imaginação tem origem na “libertação” dos sujeitos. Trilhar os caminhos do imaginário equivaleria a se defrontar com múltiplos “trajetos antropológicos”, “a incessante troca que existe ao nível do imaginário entre pulsões subjetivas e assimiladoras e as intimações objetivas que emanam do meio cósmico e social”. Quando, “a representação do objeto se deixa assimilar e modelar pelos imperativos pulsionais do sujeito”.

Nos dias atuais, expressões de matriz africana na Amazônia estão subsumidas nas expressões populares. E muitos indivíduos contribuem para uma opinião de senso comum, de que não existiu escravidão negra na Amazônia, e que o negro não contribui significativamente para a cultura regional.

Esta constatação não se prende apenas aos bois-bumbás, pois o mascaramento de práticas de matriz africana pode também ser encontrado em outras manifestações culturais na Amazônia. E, o que nos permitiria identificar esta participação efetiva, de protoidentidades negras, estéticas negras, estaria na música, nos toques dos tambores.

O teatro do segredo adquiriu o sentido de teatro tragicômico, com ironia e sátira do negro contra o branco, com o qual não se tem o poder do enfrentamento físico, mas sim da astúcia e da ginga do corpo. Além de outras estéticas musicais, do canto e resposta nas rodas de toadas de boi-bumbá, nos versos do hip-hop, em cantadores de Desfeiteiras do Sairé em Alter do Chão (PA) e outras práticas mais.

Bem como, na síncope percussiva das batidas rítmicas dos batuques e suas várias versões, acentuando o compromisso da “batida” com aquilo que se improvisa no canto, como bem atesta a palavra “bum-bá”, cujo acento rítmico recai na segunda sílaba e tempo

de marcação.

Mas também, na polirritmia de instrumentos de percussão, com divisões ou fracionamentos rítmicos, à semelhança de instrumentos elementares como o “gambá” e o “caracaxé”, além de outros instrumentos que podem fazer parte dos intervalos musicais.

Longe de resolver estas questões de estética musical, pressupondo contexto e “performance” de execução musical, procuro apenas levantar possibilidades de conhecimento sobre a diáspora e cultura de afrodescentes na região amazônica e, em especial, no Amazonas. Chamar à atenção sobre o sentido de cultura popular e os processos de inventário e tombamento de festas religiosas, danças dramáticas, capoeira e outras práticas mais, enquanto expressão de identidades negras, que adquirem hoje visibilidade e relevância para afirmação de direitos de afrodescendentes no Brasil.

Boaventura de Sousa Santos (2007, págs. 28-29) face aos reclames da modernidade, que se expressaria pela tensão entre formas de “emancipação social” e “regulação”, sugere o que convencionou chamar de uma “sociologia das ausências”, “uma sociologia insurgente para tentar mostrar que o que não existe é produzido ativamente como não-existente, como uma alternativa não-crível, como uma alternativa descartável, invisível à realidade hegemônica do mundo”.

O autor reconhece a importância de se estudar “práticas sociais que estão baseadas em conhecimentos populares, conhecimentos indígenas, conhecimentos camponeses, conhecimentos urbanos, mas que são avaliados como importantes ou rigorosos”. Parafraseando Santos (2007), uma antropologia das “ausências” deveria em última instância, “criar inteligibilidade sem destruir a diversidade” das culturas populares. “O pulso, ainda pulsa”!

Referências bibliográficas

ANDRADE, Mário de. *Danças dramáticas do Brasil*. Volumes 1,2 e 3. Belo Horizonte: Editora Itatiaia; Brasília: INL, Fundação Nacional Pró-Memória, 1982.

ANTONIL, André João. *Cultura e opulência do Brasil*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1982.

AVÉ-LALLEMANT, Robert. *No rio Amazonas (1859)*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1980.

BASTIDE, Roger. *Roger Bastide: sociologia*. Organizadora da coletânea Maria Isaura Pereira de Queiroz. São Paulo, Editora Ática, 1983.

BATES, Henry Walter. *Um naturalista no rio Amazonas*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia;

São Paulo: EDUSP, 1979[1863].

BOURDIEU, Pierre. *O senso prático*. Petrópolis: Vozes, 2009.

BRAGA, Sérgio Ivan Gil. *Os Bois-bumbás de Parintins*. Rio de Janeiro: FUNARTE/Manaus: Editora da Universidade Federal do Amazonas, 2002.

BURKE, Peter. *Cultura popular na Idade Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

_____. *Hibridismo cultural*. São Leopoldo: Editora UNISINOS, 2003.

CONNERTON, Paul. *Como as sociedades recordam*. Oeiras (Portugal): Celta, 1999.

CUNHA, Antonio Geraldo da. *Dicionário histórico das palavras portuguesas de origem Tupi*. São Paulo: Companhia Melhoramentos; Brasília: Universidade de Brasília, 1999.

DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

LANGER, Susanne K. *Sentimento e forma*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1980.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Antropologia estrutural*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1975.

_____. *O pensamento selvagem*. São Paulo, Editora Nacional, 1976.

_____. *O cru e o cozido*. Serie Mitológicas. São Paulo, Editora Brasiliense, 1991.

MUNANGA, Kabengele. Negritude afro-brasileira: perspectivas e dificuldades. *Revista de Antropologia*. Volume 33. Departamento de Antropologia/ FFLCH/ Universidade de São Paulo, 1990, págs. 109-117.

OLIVEIRA FILHO, João Pacheco de. *Sociedades indígenas e indigenismo*. Rio de Janeiro, UFRJ; Editora Marco ZERO, 1987.

REIS, Arthur César Ferreira. *História do Amazonas*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1989.

REIS, João José & SILVA, Eduardo. *Negociação e conflito: a resistência negra no Brasil escravista*. São Paulo: Editora Schwarcz Ltda, 1989.

SAHLINS, Marshall David. *Ilhas de história*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.

SALLES, Vicente. *O negro no Pará*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas; Belém do Pará: Universidade Federal do Pará, 1971.

SAMPAIO, Patrícia Melo (org.). *Os fios de Ariadne: tipologia de fortunas e hierarquias sociais em Manaus, 1840-1880*. Manaus: EDUA, 1977.

_____. *O fim do silêncio: presença negra na Amazônia*. Belém: Editora Açaí; CNPq, 2011.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *Renovar a teoria crítica e reinventar a emancipação social*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2007.

SOUZA, Cônego Francisco Bernardino de. *Lembranças e curiosidades do valle do Amazonas*. Pará, Typografia do Futuro, 1983.

THORNTON, John. *A África e os africanos na formação do mundo atlântico, 1400-1800*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2004.

VERGOLINO-HENRY, Anaíza & FIGUEIREDO, Napoleão. *A presença africana na Amazônia colonial: uma notícia histórica*. Belém, Arquivo Público do Pará, 1990.

Sérgio Ivan Gil Braga
Manaus, novembro de 2018.

Reflexões sobre os instrumentos musicais indígenas na literatura de informação

Walace Rodrigues

Universidade Federal do Tocantins - UFT – e-mail: walace@uft.edu.br

Resumo: Este trabalho apresenta uma reflexão acerca de algumas imagens na literatura de viajantes. Buscamos pensar sobre as imagens dos instrumentos musicais indígenas na literatura de viajantes produzida entre os séculos XVI e XIX. Esse escrito tem caráter qualitativo e apoia-se em uma pesquisa bibliográfico-imagética a partir da literatura de informação e textos relacionados. Nossos resultados preliminares mostram a riqueza de imagens com instrumentos musicais indígenas, deixando ver, mesmo que parcialmente, a existência de sistemas musicais entre os indígenas brasileiros. Também notamos mudanças nas visões dos artistas viajantes em relação à maneira de representação dos indígenas brasileiros e de seus objetos.

Palavras-chave: Imagens. Instrumentos musicais indígenas. Representação.

Thoughts on indigenous musical instruments in the information literature

Abstract: This paper presents thoughts on images in the travelers literature. We sought to think about the images of indigenous musical instruments in the literature of information produced between the sixteenth and nineteenth centuries. This paper has a qualitative character and it is based on an imagery and bibliographic sources from the information literature and related texts. Our preliminary results let us see the richness of images with indigenous musical instruments, showing, even partially, the existence of musical systems among Brazilian natives. We also noticed changes in the visions of the traveling artists regarding the manner of representation of the Brazilian natives and their objects.

Keywords: Images. Indigenous musical instruments. Representation.

1. Introdução

Este material foi preparado para a V Jornada de Etnomusicologia e o III Colóquio Amazônico de Etnomusicologia e traz um pouco de nossas pesquisas no estágio pós-doutoral no Programa de Pós-Graduação em Literatura – POSLIT, da Universidade de Brasília – UnB.

Nosso objetivo aqui é trabalhar com as imagens dos instrumentos musicais indígenas presentes na literatura de informação (também chamada de literatura dos viajantes) produzida acerca do Brasil nos séculos XVI ao XIX. Não que tais imagens sejam retratos de uma realidade passada, mas elas podem nos dar pistas de pesquisa e auxiliar na descoberta de mais conhecimentos sobre os fazeres musicais indígenas.

Ainda, tratamos de tal tema por acreditarmos que tal iconografia deixada pelos viajantes cronistas pode nos ajudar nos estudos em etnomusicologia, principalmente na área

de organologia indígena. A rica variedade imagética deixada pelos viajantes pode auxiliar-nos na compreensão sobre os objetos musicais indígenas de então e de hoje, trazendo saberes relacionais significativos não só para a etnomusicologia, mas também para muitas outras áreas: como a história, a antropologia, a educação, etc.

Nesse sentido, o trabalho que trazemos aqui tem uma natureza investigativa a partir das imagens e da literatura onde essas imagens estão inseridas. Nosso foco é qualitativo e nossa busca por fontes foi bibliográfica.

Como não temos muito tempo para mostrar imagens dos mais variados desenhistas, artistas, viajantes, naturalistas, etc, optamos por trabalhar com algumas poucas imagens e deixar ver o restante das imagens no fim da nossa apresentação.

2. Os instrumentos musicais indígenas na literatura de informação

Nossa primeira imagem (imagem 1) nos chega através do explorador, soldado e aventureiro alemão Hans Staden (1525-1576). Ele pretendia ir para a Índia, mas acabou por viajar ao Brasil, chegando em Pernambuco em 1547 e retornando à Lisboa logo em seguida. Voltou ao Brasil em 1550, e estava perto de São Vicente quando foi tomado por indígenas Tupinambá, ficando preso por nove meses e sendo salvo por marinheiros franceses.

Staden cria uma narrativa do exotismo, da selvageria dos indígenas, principalmente pela sua ojeriza cristã em relação ao canibalismo. Ele nunca compreendeu os rituais de antropofagia enquanto elementos culturais, como os compreendemos hoje em dia. Mas isso tem a ver com a mentalidade de seu tempo. Para ele, todos os modos e costumes indígenas eram estranhos e subumanos. Lembremos que no século XVI foi necessária a bula papal "Sublimis Deus", emitida em 29 de maio de 1537, pelo Papa Paulo III, para confirmar a humanidade dos indígenas, a possibilidade de aceitação da fé cristã por parte de tais indígenas e condenando a escravidão dos autóctones das terras descobertas e por descobrir. Tal bula informava que "os mesmos índios e quaisquer outros povos devem ser convertidos à fé de Jesus Cristo através do anúncio da palavra de Deus e pelo exemplo de uma vida boa e santa" (PAULO III, 1537).

A imagem 1 mostra objetos indígenas e no meio está o maracá descrito por Staden. Ele nos diz que:

Elles acreditam em uma cousa que cresce como uma abobora e do tamanho de um meio pote. É oco por dentro e lhe atravessam um pau. Fazem, depois, um buraco em forma de boquinha e põem pedrinhas dentro, para que chocalhe. Chocalham com isto quando cantam e dansam, e chamam-no *Tammaraka*. (STADEN, 1900: p. 141)

Essa pode ter sido, talvez, a primeira descrição mais completa de um maracá indígena, de um instrumento musical indígena. Identificando o material (cabaça ou coité) com que era confeccionado, como era confeccionado, para que o usavam e como se chamava.

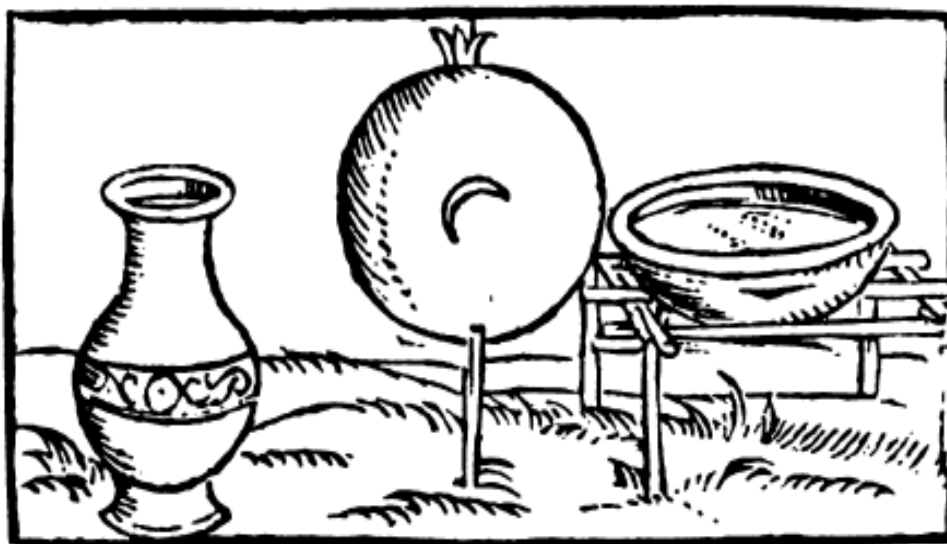


Imagem 1: Objetos indígenas. No meio está o maracá descrito por Staden. Fonte: “Hans Staden: Suas viagens e cativeiro entre os selvagens do Brasil”, de Hans Staden, edição em língua portuguesa de 1900: p. 141.

A imagem 2 mostra-nos indígenas Tamaracá em círculo, cantando, dançando e “chocalhando”, segundo Staden. É uma imagem que nos revela os maracás em efetiva utilização.

Vale lembrar que tais imagens dos indígenas brasileiros, seus costumes, seus fazeres e seus saberes ajudam a construir as primeiras representações acerca deles. Lúcia Gaspar (2009) revela-nos o grande interesse pelos livros de literatura de informação, onde estavam todas essas imagens das novas terras descobertas. Ela nos diz que:

As narrativas dos viajantes, reunidas em livros, impressos às vezes em mais de uma edição e em diversas línguas, fizeram muito sucesso na época, sendo disputados pelo público interessado em descrições de povos e costumes exóticos. Os viajantes foram, portanto, os grandes cronistas da vida brasileira dos séculos XVI a XIX, descrevendo em suas obras aspectos da terra, da gente, dos usos e costumes do Brasil. (GASPAR, 2009: s/p)

Nesse sentido, tais imagens de instrumentos musicais na literatura de informação

ajudaram a sedimentar as primeiras representações sobre nosso país, suas coisas, seus habitantes e seus saberes. Assim começou-se a ser construída uma forte narrativa que nem sempre foi muito coerente com relação aos povos indígenas e suas culturas. Ainda, as imagens dos viajantes impactaram na maneira como os europeus formaram opinião sobre o Brasil.



Imagem 2: Indígenas Tamaracá em círculo, cantando, dançando e chocalhando. Fonte: “Hans Staden: Suas viagens e cativeiro entre os selvagens do Brasil”, de Hans Staden, edição em língua portuguesa de 1900: p. 101.

Portanto, pensar a partir das imagens de instrumentos musicais indígenas na literatura de informação faz com que, com os saberes de hoje, revisitemos tais imagens com a certeza de um claro protagonismo histórico dos indígenas na construção do que conhecemos como Brasil. Para o professor João Pacheco de Oliveira (2010, p. 12) as narrativas historiográficas em relação aos indígenas necessitam ser revistas a partir de pesquisa

científica. Ele ainda nos diz que:

O reconhecimento da importância da presença indígena na colônia não era uma particularidade dos holandeses, mas podia ser encontrado nos minuciosos trabalhos de cartógrafos portugueses, nos quais se tornava evidente que os colonizadores na primeira metade do século XVII só mantinham controle sobre a faixa litorânea. O mapa de Albernás, datado de 1631, mostra nitidamente o controle territorial exercido por “nações indígenas”, algumas com nomes genéricos (como os “Tapuias”), outras melhor identificadas (como os Potiguaras, os Tupinambás, os Tupiniquins, entre outros). (OLIVEIRA, 2009: p. 14)

Uma recente pesquisa científica que se utiliza das imagens da literatura dos viajantes para buscar elementos interpretativos foi a dissertação de mestrado de Rafael Severiano, intitulada “Os Tupinambá no Brasil colonial: Aspectos da transmissão musical”, defendida em 2016 no Programa de Pós-Graduação em Artes – PPGARTES da Universidade Federal do Pará – UFPA. Tal trabalho teve como orientadora a professora doutora Liliam Barros. Isso nos mostra que tais imagens podem e devem ser revisitadas cientificamente.

Ainda, vale dizer que a visão de mundo daqueles que produziram imagens dos indígenas brasileiros, nesse período histórico que estamos analisando, era completamente diferente da nossa. E há que se ter cuidado ao tomar essas imagens enquanto “documentos” de uma realidade. Há que se entender que elas são representações, e, enquanto representações, buscam dar significação ao mundo, mas a partir de visões de quem as produziu. Severiano corretamente nos informa que:

Ressalto que utilizei os relatos históricos não como documentos que retratam a realidade da sociedade tupinambá – nem os relatos e nem as imagens –, mas como **material que aponta para características desta sociedade**. Problematizei e busquei, muitas vezes, minha própria interpretação dos relatos, tratando-os criticamente, a fim de não reproduzir a visão eurocêntrica, colonialista, evolucionista e missionária dos antigos cronistas. (SEVERIANO, 2016: p. 22, negrito nosso)

Assim como nos informa Stuart Hall (1997), devemos nos perguntar: Qual é o significado do que vemos? Isso envolve múltiplas interpretações e nunca terá um significado fixo, pois significado depende da interpretação individual e de como a informação nos é apresentada. Esse exercício é, portanto, um CONTÍNUO e ATIVO ciclo de criação.

Vale informar que os séculos XVII e XVIII foram um período de poucas publicações de viajantes sobre o Brasil, pois estrangeiros não podiam entrar sem autorização da Coroa Portuguesa. Poucos foram aqueles que por aqui passaram nesses séculos mencionados. Alguns desses foram Joaquim José Codina e Alexandre Rodrigues Ferreira (ambos no século

XVIII). Também, alguns navegantes estão entre os que deixaram alguns relatos sobre o Brasil dessa época, como Woodes Rogers e Pieter van der Aa (ambos no século XVIII).

Seguindo nosso caminho, vamos passar à imagem 3. Tal imagem é parte (um recorte) de uma prancha executada por Jean-Baptiste Debret (1768-1848). Esse artista, muito conhecido dos brasileiros por suas representações da vida no Brasil Império, teve formação artística na França e veio ao Brasil na Missão Artística Francesa de 1816. Ana Mae Barbosa (1996) nos informa que:

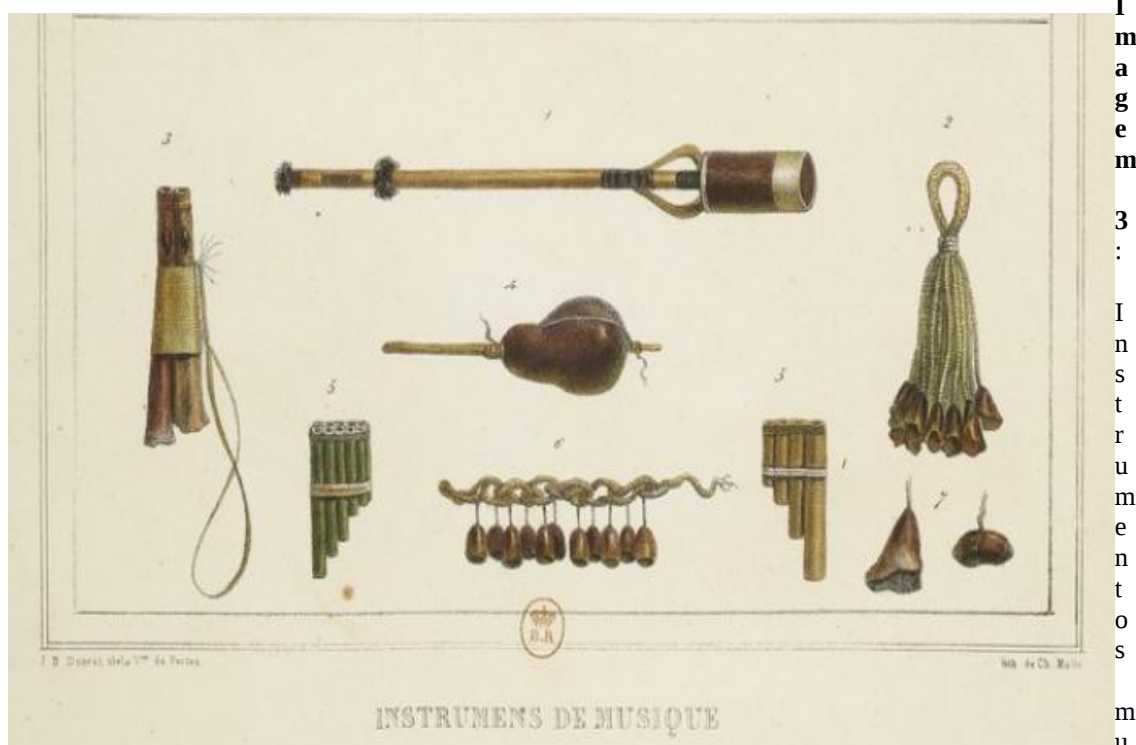
Para criar a Academia Imperial de Belas-Artes, D. João VI, através do Marquês de Marialva, que se achava na Europa, e do naturalista Alexandre von Humboldt, que estivera no Brasil, contratou artistas que ensinavam no Instituto de França e eram a vanguarda da época. Os artistas deste Instituto, criado e desenvolvido por Napoleão Bonaparte, depois de sua queda, passaram a sofrer perseguições e alguns deles, dentre vários convites recebidos para emigrar, inclusive de Catarina da Rússia, aceitaram vir para o Brasil. O ex-diretor da Seção de Belas-Artes do Ministério do Interior de Napoleão, Joachim Lebreton, organizou o grupo. Eram todos neoclássicos convictos e interferiram ostensivamente na mudança de paradigma estético no Brasil. (BARBOSA, 1996: p. 60)

Notamos que a posição de Debret enquanto cidadão europeu e sua visão a partir da arte neoclássica influenciaram sobremaneira na sua forma de representação daquilo que ele presenciava no Brasil Império e escolhia representar. Marcamos aqui o ponto de que a cena a representar era uma escolha do artista!

Em relação às imagens dos indígenas, Debret criou várias obras de grande valor artístico e informativo. A imagem 3 nos mostra sete instrumentos musicais indígenas (de sopro e percussão) e dois materiais que compõem tais objetos (casco de anta e uma semente). Essa imagem retrata, com uma clareza naturalista, os objetos musicais apresentados. Além disso, tal imagem revela-nos uma nova forma de apresentação de tais objetos indígenas: há uma cuidadosa disposição dos objetos no espaço. Esse esquema representativo nos dá a ideia de um interesse quase que “antropológico” sobre o que era retratado.

Essa escolha por representar os objetos indígenas em uma forma de prancha naturalista não foi algo exclusivo de Debret, mas outros viajantes do século XIX também fizeram o mesmo, como o desenhista Philipp Schmid, da missão científica de Spix e Martius, ocorrida entre 1817 e 1820. Essa forma organizada de representação científica dos objetos no espaço disponível também foi utilizada por Johann Moritz Rugendas (1802-1858) para retratar etnias dos escravos negros no Brasil, como também outros artistas o fizeram.

Tal mirada sobre os objetos indígenas demonstra um interesse de conhecimento mais profundo, mais científico sobre os fazeres indígenas. Nesse sentido, dizemos que há um interesse “antropológico” nessas peças. Mesmo sabendo que a Antropologia somente se firma nos fins do século XIX, notamos aí um interesse mais cultural pelas coisas indígenas.



I
m
a
g
e
m
:
I
n
s
t
r
u
m
e
n
t
o
s
m
u

sicais dos “selvagens” brasileiros. Fonte: “Voyage Pittoresque et Historique au Brésil, ou séjour d’un artiste française au Brésil, depuis 1816 jusqu’en 1831 inclusive”, de Jean-Baptiste Debret, de 1834.

Vale lembrar que Debret também representou indígenas com seus instrumentos musicais em ação, como na gravura “*Famille d’un chef Camacan se préparant pour une fête*” (Família de um chefe Camacan se preparando para uma festa), ou em “*Le signal du combat (Coroados)*” (O sinal de combates (Coroados), entre outras imagens.

Sobre as várias interpretações em relação à obra imagética de Debret produzida a partir de seu contato com o Brasil suas coisas e suas gentes, Valéria Piccoli (2005) nos diz que:

A contraposição de pontos de vista permitiu ainda perceber como, em épocas diversas, a historiografia brasileira tem se referido a Debret alternadamente como “repórter fotográfico” – enfatizando a “veracidade” e “fidelidade” de seus registros – , e como “caricaturista”, que, estrangeiro que era, desfigurou certas situações observadas pela incapacidade de perceber-lhes a verdadeira natureza. Em geral, as

incongruências são apontadas no texto do livro, enquanto a “veracidade” é buscada na imagem. Diferentes autores ressaltam julgamentos parciais e arbitrariedades encontradas no correr do texto do álbum (escrito, afinal, de memória e à distância), mas reforçam a fidelidade com que o cotidiano brasileiro está registrado nas ilustrações. Curiosamente, atribui-se o mesmo valor documental às aquarelas preparatórias e às gravuras, embora, em grande parte dos casos, as imagens não sejam coincidentes. (PICCOLI, 2005: p. 187)

Nesse sentido, notamos uma clara mudança de representação entre as imagens aqui apresentadas do século XVI e aquela do século XIX. Essa mudança de representação pode estar intimamente ligada à mentalidade da época em relação aos indígenas. Porém, os objetos musicais apresentados nas pranchas do século XIX mostram um apelo mais científico de representação, o que sugere um reconhecimento, mesmo que mínimo, da riqueza de fazeres dos indígenas brasileiros, entre eles os fazeres musicais.

3. Considerações finais

Encaramos as imagens de instrumentos musicais indígenas na literatura de informação como textos visuais que colaboram com os textos escritos. De igual para igual importância. Tais textos escritos e textos visuais parecem sempre buscar referências entre si, revelando uma certa dependência um do outro.

Sobre as representações dos instrumentos musicais indígenas na literatura de informação, podemos dizer que no século XVI elas foram usadas para revelar os costumes dos indígenas (principalmente suas danças e hábitos musicais), mas sempre com uma visão de estranhamento; No século XIX já podemos notar que os exploradores percebiam que os indígenas produziam uma grande variedade de instrumentos musicais de sopro (flautas, apitos, trombetas, etc) e percussão (chocalhos de mão, de fieira, maracás, etc), revelando os indícios de um sistema musical próprio de cada grupo visitado pelos viajantes. As representações dos objetos indígenas em forma de tábuas (isso no século XIX) deixam-nos perceber um certo interesse “antropológico” pelos conhecimentos indígenas. Vale lembrar que nos começos do século XIX a antropologia ainda não havia se firmado enquanto ciência, mas já havia um grande interesse europeu por objetos “curiosos” dos povos não-ocidentais.

Não podemos nos esquecer, por outro lado, que a representação dos objetos indígenas em pranchas, tal qual as representações botânicas dos naturalistas, pode nos levar a um pensamento sobre o indígena brasileiro enquanto “bom selvagem”, aproximando tais indígenas da natureza original, bela e sem pecados.

Analizando essa imensa quantidade de imagens pelo viés da arte, percebemos que tais imagens variam muito em relação à qualidade estética, principalmente por causa de quem as produziu e pela maestria em relação a técnica empregada. Há imagens produzidas por exímios desenhistas (muitas vezes treinados em academias renomadas) até aquelas executadas por amadores.

Finalizando, podemos dizer que nossos resultados preliminares demonstram a grande quantidade de imagens com instrumentos musicais indígenas, deixando-nos perceber, mesmo que parcialmente, a existência de sistemas musicais entre os indígenas brasileiros da época. Também, pudemos verificar mudanças nas visões dos artistas viajantes em relação à maneira de representação dos indígenas brasileiros, apesar do eurocentrismo desses cronistas viajantes.

Referências:

BARBOSA, Ana Mae. Arte-Educação Pós-colonialista no Brasil: Aprendizagem triangular. *Comunicação e Educação*. São Paulo, **21**, jan./abr. 1995, pág. 59-64.

DEBRET, Jean-Baptiste. *Voyage Pittoresque et Historique au Brésil, ou séjour d'un artiste française au Brésil, depuis 1816 jusqu'en en 1831 inclusivement*. 1834. Disponível em: < gallica.bnf.fr >. Bibliothèque nationale de France. Acesso em: 14 nov. 2018.

HALL, Stuart. Old and new identities, old and new ethnicities. In: *Culture, globalization and the world-system*. University of Minnesota Press, 1997, pág. 41 a 68.

GASPAR, Lúcia. *Viajantes* (relatos sobre o Brasil, século XVI a XIX). Fundação Joaquim Nabuco, Recife, 2009. Disponível em: <<http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar>>. Acesso em: 12 nov. 2018.

OLIVEIRA, João Pacheco de. *O Nascimento do Brasil*: Revisão de um paradigma historiográfico. *Anuário Antropológico*. 2009-1, 2010, pág. 11-40.

PAULO III, Papa. *Sublimis Deus*. Bula papal. Roma, 29 de maio de 1537. Disponível em: < <http://www.teatrodomundo.com.br/sublimis-deus-ou-os-indios-tem-alma/> >. Acesso em: 12 nov. 2018.

PICCOLI, Valeria. O Brasil na viagem pitoresca e histórica de Debret. In: *I Encontro de Historia da Arte – IFCH*. UNICAMP, 2005, pág. 186-194.

SEVERIANO, Rafael. *Os Tupinambá no Brasil colonial: Aspectos da transmissão musical*. Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes, UFPA, Belém, 2016, 176fls.

STADEN, Hans. *Hans Staden: Suas viagens e cativeiro entre as selvagens do Brasil*. Tradução da primeira edição original. São Paulo: TVP. Da Casa Eclectica, 1900.

Mesa redonda 2 - “Perspectivas”

Laurene Ataíde

Eu sou Laurene Ataíde. Mas as pessoas me chamam de “mestra de cultura popular paraense”. Tenho quatro títulos de mestra de cultura popular, sendo dois promovidos pelo ministério da cultura, um pelo governo do estado do Pará e outro pelo MOVACI (Movimento de Vanguarda Cultural de Icoaraci). Sou socióloga, especialista em acessibilidade cultural pela UFRJ. Mas a minha vida gira em torno do Pássaro, sou completamente apaixonada pelo Pássaro.

Eu comecei com o pássaro no ano de 1971, com a minha mãe em Icoaraci. Eu tinha 14 anos de idade, hoje eu tenho 61. Minha mãe era apaixonada [pela manifestação dos pássaros juninos], ela é minha grande mestra, é nela que eu me inspiro. Minha mãe nunca foi brincante do Pássaro, mas era apaixonada por ele. Ela via as brincadeiras que se apresentavam lá no interior, lá em Espírito Santo do Tauá, de onde nós somos. Passaram essas brincadeiras por lá e ela via e, quando aconteceu de nós viemos morar em Icoaraci não havia pássaro, porém aconteciam outras manifestações, tais como: a onça, o leão dourado, e os bois. Até que ela decidiu colocar um pássaro, porque “queria porque queria, que esta manifestação não morresse”, essas foram as palavras que ela proclamava e continuam sendo para mim até hoje. Minha mãe também escreveu a primeira peça, que se chama “Os poderes de uma feiticeira”, onde teve muita repercussão, este ano nós apresentamos a mesma e até o mês passado ainda estávamos apresentando ela. Os poderes de uma feiticeira é uma peça belíssima, belíssima, linda! E as músicas dessa peça são maravilhosas! E a gente que é guardião, que é escritor de peça de pássaro... eu sou escritora e minha mãe era, hoje sou uma escritora premiada pelo instituto de Artes do Pará, com a peça “Nas asas da liberdade”. Essa peça, por incrível que pareça, no livro né?! foi um prêmio! E aí eu me inscrevi com o pseudônimo de “Ataíde”, e foi dada para o professor João de Jesus Paes Loureiro fazer a apresentação do livro. Ele apresentou e por incrível que pareça, está lá escrito... ele compara o meu livro aos grandes clássicos – a Romeu e Julieta, Tristão e Isolda, Peri e Ceci e a Lenda do Tambatajá –, aí também eu fui descobrir que eu sou dramaturga, também eu não sabia. Mas, a minha paixão pelo pássaro é tão grande que a minha mãe no leito de morte, no ano de 1998, me pediu que não deixasse morrer a brincadeira junto com ela. Não sei se vocês sabem, mas o Pássaro passa de mãe para os filhos, mas é muito raro e é por isso que ele morre. Eu mesma não sei se meus filhos vão levar a frente o Colibri de Outeiro antigo, Beija-Flor de Icoaraci, talvez algum brincante

leve, mas não sei se meus filhos levarão. Apesar de tudo o que a gente já criou lá em Outeiro, temos uma estrutura muito grande hoje em dia - a Jorgete, o Rodolpho e alguns estudantes daqui conhecem, porque já foram lá fazer pesquisa com a gente: Hoje nós somos um ponto de cultura chamado Ninho do Colibri, temos uma sala de cinema (cine Colibri), temos um infocentro, único ponto em que a internet é livre para a comunidade é no nosso espaço, temos uma minibiblioteca, e temos um material museológico, e a gente vem trabalhando com isso, nós temos vários projetos, a gente trabalha com uma política de editais. Eu me envolvi muito com a política, para umas mudanças no País, para melhorar a questão social nossa, tive participação em um documento que entregamos para Gilberto Gil, quando Lula assumiu o governo, que se chama “A imaginação a serviço do Brasil”, eu tenho participação nesse documento. Nós pedimos que Gil fizesse a mudança cultural no País, porque aqui no nosso Estado, em 2003, quando Lula assumiu o governo, 84% do produto interno bruto fluía entre Rio e São Paulo, essa flutuação dava-se de uma forma impressionante. O governador do Pará naquela época era o atual governador e secretário de cultura também era o atual desta época. Só tinha a nível federal, um projeto aprovado, o do secretário de cultura, e não tínhamos mais nada para a cultura popular no Brasil inteiro, 84% fluía entre Rio e São Paulo. Em São Paulo, era para a Rede Globo, e no Rio, para os bicheiros do Carnaval. E 16% ia para o resto do país. Então, dos 0,25% do PIB, que era o montante da Cultura naquela época – agora é 0,65% –, para o estado do Pará era 0,004%, que era um projeto de Paulo Chaves os quais que só o que tinha eram em Brasília e alguns dos estados. Só existiam recursos financeiros em nível federal para 22 estados. A Região Norte não tinha quase nada, só tinha no Amazonas, no Pará e no Amapá. Os outros quatro estados da Região não tinham nenhum projeto. Então, para obter a resolução nós temos a participação intrincadas nas mudanças da lei, a fim de melhorar. E quando eu digo que a gente tem pontos de cultura no país inteiro, foi um trabalho muito grande que nós fizemos. Em 2008, eu disse: “Eu trabalho tanto em nível nacional, vou às conferências, ajudo a mudar a questão nacional, mas eu não tenho nada aqui no nosso [Estado]. Então vamos criar uma...”. Dessa forma, já estava falando dos pontos de cultura em nível Nacional. Aqui no Pará, nós já tínhamos alguns pontos, mas nós [o Colibri] não éramos. Precisava criar uma associação. Em 2008, criamos a Associação Folclórica Cultural Colibri de Outeiro. Em 2010, criamos o ponto de cultura. E aí quando veio o atual governo, nos tirou o ponto de cultura, nos tira os infocentros. Gente, vocês sabem o que é chegar um caminhão-baú em sua porta para vir buscar seus equipamentos, aquilo que você conquistou com muita briga.

“Não, aqui não vai levar. O Governo dá e depois vem tirar? Daqui, não!” Aí não deixei levar, e eu fui uma das poucas pessoas que não deixou sair nenhum equipamento dos infocentros do Estado do Pará. Cento e oitenta e três infocentros foram montados e foram extintos. O nosso continua lá.

Está aqui um estudioso da cultura dos Pássaros, e sabe os gastos que a gente tem. Então, com base nisso, em 2005, eu elaborei um projeto chamado “Resgate aos cordões de pássaros”, e fiz seis oficinas, na Ilha de Caratateua, Outeiro. Das seis oficinas, nós temos três pássaros lá: o Bigodinho, da Brasília, o Pipira, da Água Boa, e o Bem-te-vi, do Fama. Eu escrevi uma peça, que chama “Um lindo presente”, só para criar Pássaro na comunidade. Ela é uma peça muito leve, mas tem todos os elementos do Pássaro, aqueles elementos que o Rodolpho acabou de dizer: tem o príncipe e a princesa, a fada, a feiticeira, o matuto, tem a jardineira, a porta pássaro, a tribo indígena e sua índia branca. Nós temos no pássaro todos estes elementos, e eles convivem numa perfeita harmonia. A gente que escreve a peça do Pássaro têm que conhecer um pouquinho de música, um pouquinho de poesia, entender de teatro porque tudo isso a gente faz. Imaginem, escrever uma peça de pássaro para a qual você tem que compor a música, dar sonoridade para aquela música, e ela tem que sair perfeita. Eu sou muito chata, brigo muito até sair a música como eu quero. Nosso pássaro chama Colibri de Outeiro, antigo Beija-flor de Icoaraci. Eu só tenho uma música que fala em Colibri. Vou cantar um pedacinho para vocês, é que eu troquei o nome do pássaro, não foi porque eu quis. Eu fui inscrever [o grupo] na Associação Folclórica de Belém e já tinha um pássaro, que é o Beija-flor do Guamá, e a questão estatutária não permitia e eu coloquei Colibri, porque minha mãe já tinha usado a palavra Colibri. Então chama-se Colibri de Outeiro, antigo Beija-flor de Icoaraci. Preocupada com uma apresentação que eu tinha que fazer em Icoaraci, eu escrevi. Acordei três horas da manhã com o refrão na cabeça, que diz assim: [cantando] “Beija-flor nasceu na Vila Sorriso, quando a Teonila, que hoje está no paraíso, menina morena, cabocla do meu Pará, venha dançar o carimbó, esta festa popular. É o Beija-flor que era de Icoaraci, e hoje vive em Outeiro, e se chama Colibri”. E depois eu aumentei. Isto foi só um refrão que eu sonhei. Às seis horas da manhã, a gente já estava cantando, batucando, fizemos um carimbó, que o grupo dança toda vez, no final da festa da princesa.

Sobre nossos projetos, antigamente eu dizia assim: “o Pássaro está em extinção”. Hoje eu não digo mais. Só este ano, com este projeto “Resgate aos cordões de pássaros e outros bichos do Pará”, que o Banco da Amazônia patrocina para a gente, é o quatro

projeto: 2005, 2010, 2017 e 2018; se Deus quiser, agora, 2019. Só este ano, eu resgatei o Cordão da Borboleta, em Mosqueiro, que há 72 anos não brincava; resgatei o Cordão do Aritauá em Cachoeira do Arari, fazia 42 anos; revitalizei o Pássaro Papagaio Real, da Mestra Isabel; e o bigodinho, de Outeiro, que criei. Ano passado, eu resgatei o Pássaro Japiim, em Baião, do mestre Mico. Vou falar um pouco destes dois Pássaros do interior, o do Mestre Mico, em Baião, e o de Cachoeira do Arari, só para vocês terem noção da alegria que é a gente resgatar um Pássaro desse, do interior, a alegria deles. Gente, teve cortejo cultural! Cortejo, com queima de fogos, saindo da biblioteca para a praça. A praça estava toda enfeitada! Muita gente para receber o Pássaro que estava chegando, e veio se apresentar. Foi impressionante a confraternização na casa do Mestre. O comércio, a Prefeitura, os moradores da cidade, todos ajudaram! É impressionante como moveu a comunidade! E ver os mestres chorarem, por exemplo, lá em Abaetetuba, três velhinhos. Fazia 52 anos que não brincava a Garça briosa, e os mestres choraram e disseram assim: “Eu nunca imaginei, na minha vida, que meu Pássaro ia dançar novamente”. E a gente fazer isso é uma alegria. Vocês não têm noção como é quando eu consigo fazer isso aí. Então, esta é uma das coisas que mais me move: é fazer o resgate. “Está engatilhado!” Olha, o pessoal está me ligando toda hora, lá de Currálinho: “vai resgatar o Cordão da Borboleta!” (é outra Borboleta, lá de Currálinho!). Eu digo: “Está lá no projeto! Eu espero que seja aprovado. Se for aprovado, a gente faz. Se não for...” O que a gente faz todo ano? Olha só, todo ano a gente “coloca” projeto, mas é difícil. A gente conseguiu em 2005, 2010, 2017 e 2018. É muito difícil, não é fácil não!

Tinha acabado a escola de balé lá de Outeiro, então, além do que eu já falei, o Colibri tem, agora, uma escolinha de Balé! Sempre lotado! Todos os dias, de segunda a quinta-feira, nossa casa está lotada de crianças e de mães que estão levando suas crianças para dançarem o balé. E aí a gente tem inspirações lá, crianças que não são do nosso grupo, mas que são da nossa comunidade e já foram para o Bolshoi, que está lá em Santa Catarina. São coisas assim que a gente tem para fazer com que as pessoas... né?... Fora isso, nós fazemos muitos cursos. Temos um projeto com a Oi Futuro. Nosso grupo tem uma equipe que filma e faz fotografia, que é pela Oi Futuro. Ele se chama Point Colibri de Comunicação. Nós agora conseguimos um projeto com a Fundação Socioambiental Casa, que é a energia solar. Já está instalado lá e só falta a liberação da Celpa. A gente estava pagando “horrores” de energia, e está há quase três meses só esperando a liberação da Celpa. Está instalado, já foi testado, há energia, mas a gente ainda não pode usar,

infelizmente! Este é um dos nossos patrocinadores. E nós fizemos aquilo que era o sonho nosso, sonho de cada brincante daqui ou de qualquer outro canto, que era o Festival dos Pássaros, que nunca teve, mas nós fizemos! Nós, lá da Ilha de Caratateua, Outeiro fizemos o primeiro festival em 2016, no Teatro Gasômetro. “Colocamos” dezoito pássaros e bichos no Teatro Gasômetro e esse foi [patrocinado] pela Caixa Econômica, nos rendendo o título de Melhores Práticas, da Caixa. Receber um título deste não é para qualquer um, é pela execução do trabalho realizado na comunidade. Para que se tenha ideia, só neste festival, nós lotamos trinta e oito ônibus – a empresa de ônibus ganhou muito! –, fizemos novecentos lanches, para os grupos. Para que se tenha noção de como é difícil continuar colocando o Pássaro para brincar, muitos se acabam porque não temos condições de colocar. Isso é muito ruim porque, quando se aproxima a quadra junina, a gente fica com aquela agonia: a gente quer colocar o Pássaro, a gente quer fazer. Se a gente que já tem uma estrutura se agonia, imaginem a Isabel, que não tem estrutura nenhuma! Não é? Os outros que não tem estrutura... aí não tem brincantes... e aí, a gente fica agoniado porque a gente quer colocar, a gente quer fazer e acontecer... e aí acaba se acabando, né? Não tem ninguém para levar à frente. No domingo, eu falei para Isabel, na Igreja de Nossa Senhora das Graças, em Icoaraci: Isabel, tu estás num projeto. Minha filha, reza! Pede aí para Nossa Senhora! Se passar, você vai receber todo o material e instrumentos para confeccionar a nova indumentária do seu Pássaro! E assim a gente vai levando... mas não é só a indumentária... a Isabel é aqui da Pedreira, ela precisa de brincantes, de repente vocês têm brincantes para mandar para a Isabel, gente! Gente, nós temos um monte de Pássaros aqui em Belém querendo brincantes e nós não temos, nós precisamos!

O Colibri fez o primeiro festival [em 2016] e o segundo festival, em 2017, já foi no [Teatro] Margarida [Schivasappa], com 20 grupos, e com isso, vem sendo alavancados os grupos. Hoje estão sendo revitalizados vários grupos. Nem sou eu... Eles “chegam comigo” [e dizem]: “Laurene, a gente já está revitalizando, vamos trazer de volta...” Montaram a Garça, não foi? Revitalizaram o Pássaro... qual era...” [comentários sobre questões técnicas sobre o não funcionamento do vídeo que ela trouxe e apresentação de imagens dos espaços da Associação em Slides]

Tudo é feito com eles! Nós não fazemos nada sem a participação de nossos brincantes! Eu geralmente faço uma primeira mostra para eles do que é, e eles fazem o resto. Nossos grupos, em todos os projetos, nós temos uma ou duas camisas. Nós já fomos a quatro cidades do Maranhão, a quatro cidades do Ceará, a dezoito cidades do estado do

Pará levando esta nossa cultura!

[Agradecimento, aplausos e questões da plateia]

Rodolpho Sanches

Como vocês podem ver um jovem pesquisador. Então, atrás de mim tem muita gente, muita gente que fez o pássaro, que faz o pássaro e, devo pedir realmente licença, né? éé... principalmente pra essas mulheres, são muitas mulheres muitas guardiãs que fazem o pássaro. É, então, pedindo a licença pra falar sobre isso sobre pássaro junino, sobre cultura popular, ééé, também aproveito e agradeço a equipe, agradeço aos organizadores desse evento assim onde estou realmente muito feliz de ser lembrado e de estar aqui, né? pelo convite de poder compartilhar, né? um pouco da minha pesquisa, um pouco do meu trabalho com vocês. É um tema que eu gosto muito assim né, o pássaro junino, realmente adoro e me dedico, ééé... estou muito feliz de tá aqui. É... eu tenho um “roteirozinho”, o ator tem um “script”, né? (risadas). Certo. Bom, eu me chamo Rodolpho Sanches, eu sou formado. É... graduado pela Escola de Teatro e Dança da UFPA, no Curso de Licenciatura Plena em Teatro, né? É... e aí... fiz um curso ano passado no Rio de Janeiro que foi um curso de palhaço, que é a escola livre de palhaço, é a única escola do gênero que existe na América Latina, é... fui o único selecionado da Região Norte fui pra lá e aí faço esse link do palhaço, da palhaçaria com a matutagem do pássaro junino que é o quadro cômico, né? E... fui bolsista pesquisador do IFAM na verdade pela FADESP que é, éééé... uma instituição de pesquisa pela Universidade Federal do Pará, e aí junto ao IFAM a gente fez essa pesquisa, esse levantamento do pássaro junino, que na verdade foi uma ação que os guardiões fizeram, né? Deram entrada junto ao IFAM o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, então os guardiões de pássaros junto ao professor Paz Loureiro fizeram um documento e deram entrada no IFAM pra fazer um levantamento preliminar do pássaro junino pra transformar em patrimônio e material, assim como aconteceu com o carimbo, ééé... Enfim, e com outras manifestações, né? Da cultura popular. E aí eu me tornei, na verdade eu recebi esse convite em 2013, né? Foi um convite da professora Orlinda Charoni e da professora Inês que estavam a frente e o professor Paz Loureiro como coordenador dessa pesquisa e aí aparti de 2012, 2013 eu me tornei pesquisador, e aí esse levantamento do IFAM, é, a gente tem que primeiro ter um levantamento preliminar pra ver o que foi publicado sobre pássaro junino desde artigos, livros até encartes sobre o festival que a FUNBEL ou o CENTUR organizou, então tudo isso que tem produzido sobre o pássaro junino, vídeos que tem sobre o museu do omílio, Museu da Imagem e do Som fazendo o levantamento. A outra parte da pesquisa é ir a campo ir na casa dos guardiões nesses locais aonde se ensaia aonde se produz o pássaro junino, aonde se faz esse levantamento, eu fiquei

com os grupos, ééé... Mais afastados da Capital: Icoaraci, Outeiro, né? Mosqueiro, então fui ver esses grupos e fui na casa dos guardiões, marcava, agendava, entrevistava e tal, isso em 2013, em 2014 finalizando meu curso o que eu vou pesquisar? a gente tem que fazer TCC, né? Eu já tava nessa pesquisa do pássaro, eu falei: tá, então eu vou transformar essa pesquisa do pássaro no meu TCC. Só que assim, o IFAM a gente assina lá um termo um documento de tudo que a gente pesquisa que a gente levanta, enfim... o que a gente produz de material de registro áudio visual é do IFAM a gente não fica com nada disso, ai eu falei... bom então, já tava nessa produção porque são fichas que a gente tem que preencher no IFAM e fazendo leituras sobre o que é pássaro, querendo conhecer pássaro a Orlanda Charoni é do tem-tem ai nesse período ela foi fazer o pós doc dela em Portugal e ficou a frente aqui a Inês Antônia Ribeiro que é do Tucano ai ela me levou pra fazer a pesquisa com o pássaro junino tucano que fica aqui na Rua Curuçá aqui no Telégrafo. Vamos lá, quando cheguei, acontece com todas as pessoas que vão pesquisar que vão brincar... ééé... que vão pesquisar na verdade o pássaro junino, a Iracema Oliveira que agente chama carinhosamente como tia Iracema, chama logo pra ser brincante, já tu vem toda vez toda vez pra cá ensaiar, pesquisar, toda vez... tu vai ser brincante também tu vai sair com a gente, isso é ótimo né, enfim, pra mim isso foi um prazer porque sou ator ai me tornei esse pesquisador, um brincante atuante, participante ai me tornei brincante do pássaro junino tucano pesquisava e tava lá ensaiando para apresentar o pássaro em junho, assim... Ai depois também me tornei brincante da Pastorinha porque ela puxa do junho a gente já puxa pra dezembro a gente fica lá e constitui essa família, constitui essa comunidade emocional, né? Então a galera tá ali, as vezes tem aniversário, isso acontece em todos os grupos de pássaro assim, aniversário de algum integrante de algum brincante a gente marca lá na casa do guardião pra comemorar pra se encontrar enfim. É... Certo, ai então né, pesquisando pelo IFAM eu, como tinha feito esse levantamento do que tinha sido escrito, publicado, produzido sobre o pássaro junino eu encontrei um trabalho sobre o professor Paz Loureiro que se tornou meu orientador, ele tem um livro que é a tese de doutorado dele que é “cultura amazônica: uma poética do imaginário”, então tem um capítulo sobre pássaro junino, tem um outro trabalho da Margareth Rafs Kalesfh que também fez parte da minha banca que ela pesquisou sobre o figurino pássaro. É, a professora Rosa Mota tem a dissertação de mestrado e doutorado dela sobre a música do pássaro junino. É, a Olinda também pesquisa o trabalho da formação das crianças nesse teatro popular, ai bom legal né, tem um trabalho sobre a encenação do pássaro, sobre o figurino sobre a música, o que que

eu vou pesquisar? Conversando com o professor Paz Loureiro ele sugeriu que eu pesquisasse o vocabulário dos pássaros porque o pássaro junino é um teatro popular que só existe no Estado do Pará só tem registro no Estado do Pará, éééé... e ai ele disse “olha, pesquisa o vocabulário dos pássaros” porque os guardiões e os brincantes foram inventando, criando ao longo do processo do pássaro junino esse vocabulário, e ai eu fiz esse levantamento de mais ou menos uns quarenta termos técnicos popular do pássaro junino que é o vocabulário do pássaro que os guardiões criaram e inventaram ao longo do tempo pra responder algumas coisas que só existe no pássaro, então quer dizer oque é guardiã o que guardiã? É a mulher que cuida do pássaro, que encena, que ensaia, que dirige, que faz o bordado, que faz o figurino, que ensina as músicas, ela, a guardiã faz tudo, né? E curiosamente existem mais mulheres que cuidam dos grupos de pássaros junino, a maioria são guardiãs, são as mulheres, também tem uma ligação com as religiões de matrizes africanas que é também uma coisa muito bacana, muito interessante, de se pesquisar. Bom, agora eu vou fazer aqui um traçado aqui, só pra gente entender mais pássaro junino, eu sou como brincante tem uma guardiã aqui que sabe falar melhor. Mas, assim, eu fiz uma pesquisa né, isso tá no livro do Marconde que é um livro também sobre pássaro junino, é... e ai ele faz um traçado um levantamento, também tem um livro que do Vicente Salles “épocas do teatro” ou “teatros de época no Grão-Pará” que também ele fala sobre pássaro junino, ai o Marconde trás esse dado pra gente, né? E ele faz essa pesquisa e encontra tribos amazônicas aonde, né? As, eles, etnias se vestiam de pássaro colocavam cabeças de pássaros e brincavam, saiam em cordão, né? E a, aqui uma outra gravura... então eles saíram em fileiras brincando de pássaros com esses, né? Na cabeça, assim né? Aqui a gente tem um cordão do interior da cobra grande, aqui um outro cordão, essa aqui é do galo tem os músicos ali a banda, com o. Ai vai subindo... Ai ta, no interior a gente encontra esses cordões de pássaros na Capital, aqui em Belém sofre influenciada Belle Epoque com as companhias que vinham se apresentar pra cá no teatro Nazareno, na época do Círio, então, né? Esse período da Belle Epoque da extração da borracha também da chegada do cinema isso em 1880 90, o cordão de pássaros sofre essa influência, então, acaba se transformando nesse pássaro melodrama fantasia que é o pássaro que a gente encontra aqui na Capital, eu trouxe umas fotos, assim ali é o hall a escadaria do Teatro da Paz, aqui é a loja Paris da'mérica, então só pra mostrar as influências de Paris. da França, um Palacete Pinho, então esse período de transformação da cidade também constrói as grandes bolevadas , ruas, Avenidas, Praça da República, Batista Campos, vamos correr... Porta pássaro, ai é mais

sobre o vocabulário do pássaro: é uma criança, geralmente menina, criança de até dez anos que tem a vestimenta do pássaro que leva, essa que dá o nome ao grupo, Bem-te-vi, Ararajuba, eles vestem uma indumentária que lembra o pássaro, tem uma coreografia também, a menina tá sempre com pezinho pra tras assim balançando, são vários grupos e sempre porta pássaros, essas crianças. Essa revoada dos pássaros é um evento que acontece no IAP, aqui é o Bacu que é um cordão de peixes de Icoaraci, ai né o cordão da oncinha, da dona Bernadete também de Icoaraci. Então aqui já é cordão de bichos não é um pássaro melodrama fantasia que a gente encontra na capital, caçador, aqui é a cena do caçador, é uma cena toda cantada então tem uma música, uma coisa assim... A música no pássaro junino e o pássaro junino da música é indissociável, tá muito... né? Ligado. O pássaro junino não é um musical mas é um teatro musicado, então ele é todo pontuado com música, caçadas sempre com músicas. Os grupos começam com uma música, apresentação com marcha de entrada, aqui é a princesa, então a gente vê essa presença do branco-europeu com essa vestimenta século XVII-XVIII então é a nobreza a princesa, a marquesa, aqui é um quadro da matutagem, esse aqui é o cordão Colibri mas também a gente ver a vestimenta, maloca a presença do índio no pássaro, né? Fada, então esses seres mitológicos, né? Que a gente encontra no pássaro, a feiticeira, a presença do negro, então tem essa cena que a feiticeira entra pra curar o pássaro ou pra fazer uma mandinga, uma feitiçaria, ora ela faz uma coisa boa, uma cura. Ora ela faz uma coisa má com a marquesa coma princesa, mas tem essa presença ai do negro, e ai geralmente se canta pontos de Ubanda, a gente ver essa música, a matutagem que é o quadro cômico do pássaro, matutagem do Cordão do Interior do Estado, umas fotos aqui da matutagem, umas fotos ai de apresentação, matutinhos né? São as crianças que fazem apresentação do quadro cômico, aqui é o Teatro São Cristovão, que é um Teatro na ficha do IFAM a gente escreveu como um teatro em ruínas, que é como ele tá, era um Teatro legitimado como um local de apresentação do pássaro junino hoje ele esta nesse estado o teto caiu, olha um teatro grande e longo, onde os Pássaros se apresentavam por muito tempo, curiosamente, ele fica na frente da Secretaria de Cultura do Estado, os guardiões que eu pesquisei pra fazer meu TCC pra fazer o levantamento do vocabulário dos pássaros foi da Iracema oliveira que é guardiã do tucano na Rua Curuçá, a Laurinha Ataíde que tá aqui, já vai falar, é guardiã do Colibri de Outeiro, a Dona Sulamita, o Antônio Ferreira e o João de Paula, o bombinha. Os guardiões, eu fui na casa deles ai eu já tinha alguns verbetes, eu queria saber o que é porta pássaro? O que é guardião? Já tinha alguns termos outros na hora no ato da pesquisa eles falavam eu

perguntava pra eles, eu gravei tudo, mais ou menos uma hora de entrevista cada um deles, transcrevi tudo isso, depois fui destacando esses verbetes, aqui tem umas referências aí, o vídeo ele, é trás um corte sobre a matutagem do pássaro junino a presença do cômico do pássaro e também a gente consegue ver a música, isso aqui, a marcha de apresentação e isso aqui é a encerramento do pássaro junino na frente da casa da tia Iracema oliveira. [vídeo sobre o do pássaro]. É isso gente, obrigado! [professora: levanta ai a mão quem ta indo pesquisar a pastorinha lá na Iracema?]

Mesa Redonda 3 - “Abordagens”

Shaira Mana Josy

Boa noite a todas e todos! Então, como a gente está falando de musicologia, né, bora começar com uma música? Eu sou *rapper*, porque me apresentar eu vou me apresentar em forma de *rep*, certo? Deixa eu ver aqui o que eu selecionei aqui pra gente, vou mandar aqui rápidola ... não funciona mais a vista... (risos) a UFPA acabou com a minha vista:

Firmeza abram alas, tô chegando pra somar

Sou Shaira mana Josy Hip Hop do Pará

Ativista de resposta, Terra Firme é minha área

Um, nove, nove, oito, início da caminhada.

Mana Josy é codinome quem ouviu nunca esquece

Mulher no microfone ideologia fortalece

Politizada sempre alerta, te convido é só chegar

Tá valendo vamos nessa o clima já vai esquentar.

Esquece o que disseram, ideia nova na cabeça

Hip Hop é informação seja bem vindo a esse planeta

Deligue a Tv, rasgue os jornais.

Se quer me conhecer vem aqui no Norte e ouve mais

Meu som transmite a paz, a verdade o dia-a-dia

É palafita, é beco ou vila, rotina, da periferia...

Da periferia... da periferia!

É só pra começar.... Voltando ao bela e a feia, então, eu quero agradecer, primeiro ao convite do professor, é... pra tá aqui é... e dizer que eu tô muito feliz porque eu nunca imaginei quando eu comecei a escrever as minhas letras de *rap* (eu sou do movimento *Hip Hop*), eu nunca imaginei que o *rap* poderia me trazer a espaços como esse. Eu comecei no movimento *Hip Hop* mais ou menos no final da... ali na década de noventa, mil novecentos e noventa e oito, né, (eu já não sou mais tão jovem), então... é assim, além de *rapper*, *Mc*, eu sou técnica em enfermagem, e sou acadêmica do curso de Pedagogia pela Universidade

Federal do Pará (UFPA), sou poeta, sou artista militante, negra, enfim... eu sou uma série de coisas porque dentro do movimento *Hip Hop* a música *rapper* me permitiu é... conseguir chegar em vários espaços, e, eu digo hoje que quando me anunciam Shaira – Mana Josy (e o meu nome também, tem a ver com a minha música, tem a ver com o meu trabalho), eu digo que a Shaira conseguiu me levar a lugares muito mais distantes que eu nunca sonhei que a própria Josyane Franco Terres, que é o meu nome de batismo. Quando eu comecei na música *rapper* em 1998, a única necessidade que eu tinha inicialmente e eu não conhecia o *rapper* de fato, eu não conhecia esse estilo musical, né, eu ouvia muito os meninos escutando *rapper*, o que chegava pra gente, mais ou menos no final da década de noventa, era: *Racionais Mc's*, *Dj Hum*, é... essa galerinha que começou a produzir os seu trabalhos, e , começou a divulgar pelo Brasil. Então, minha primeira necessidade foi enquanto mulher, né, a música pra mim ela veio como uma válvula de escape, compor pra falar da minha necessidade enquanto mulher em uma sociedade machistas, mas não é qualquer mulher: é uma mulher negra; Amazônida e periférica, né? Porque se você fizer um recorte e falar apenas da mulher, nós aqui da Amazônia (nós mulheres amazônidas), nós temos uma complexidade que o resto dos estados do Brasil não conseguem compreender, né, como o próprio professor Tony Leão colocou aqui as pesquisas dele – no Pará a gente sofre muitas influências culturais. E, aí você para pra pensar, assim, - Eguá! Mas, por que, justamente o *rap*?” né, tu veio te pegar no *rap*. Pra mim, a música *rap*... ela me dá a liberdade, primeiro, de escrever, de compor, aquilo que eu estou pensando, de ser a compositora e de cantar, porque eu compondo, eu cantando aquilo que eu compus eu vou conseguir transmitir todo aquele sentimento que me levou a escrever aquela música, né. No primeiro momento a necessidade foi essa, porque existia aqui em Belém como ele bem lembrou, né, o primeiro grupo de *rap* que nasceu no bairro da Terra Firme... os manos... “Os Manos da Baixada do Grosso Calibre”, eu confundo com os MG’s que é as meninas que vieram posteriormente, né, então, os trabalhos deles foi muito importante foi o ponta pé inicial no *rap*, mas eu enquanto mulher não me sentia contemplada, porque as letras deles falavam da realidade deles, sim, enquanto periféricos, mas quando chegava nessa questão do ser mulher, pra mim eles não me contemplavam, e aí veio a necessidade de falar sobre as minhas demandas.

Posteriormente e eu até me perdi, porque essas plaquinhas as vezes nos deixam... elas nos deixam perdidas! Então, voltando, por que eu escolhi... a... essa música *rap*? Por essa liberdade... e depois muito a frente, quando eu passei a ingressar na academia e aí a

gente aprende, que a agente precisa descobrir a origem, né, daquilo que a gente tá fazendo, né, e ao pesquisar a gente vai mais a fundo, e eu fui pesquisar de fato “Pra que esse movimento *hip hop*? Pra que que essa música *rap* surgiu? – Justamente da necessidade de uma população negra de ter espaço, de se expressar. Porque, os outros estilos musicais embora a população negra tenha uma contribuição muito grande em muitos estilos, ela nunca era protagonista desses estilos musicais, elas nunca... apareciam. E a música *rap* ela veio exclusivamente negra nos Estados Unidos e depois infelizmente a gente sabe, né, que a galerinha, ai, que... não faz parte dessa população acaba se apropriando daquilo que é... uma cultura exclusivamente negra, ganha o mercado, ganha projeção... é conhecido, enquanto que a gente que trabalha... que esse trabalho de base todo nunca aparece, né. Então, dentro da música *rap*, aqui de Belém, o meu diferencial é: no primeiro momento, tratar essa questão (como eu já falei) do ser mulher negra, amazônida e periférica; e também de falar do espaço em que eu vivo. Eu costumo falar para o meu coletivo, já fundei vários coletivos do movimento *hip hop*, que a gente vai sofrendo transformações... Eu estou agora com um coletivo que... Ele trabalha mais a questão da poesia. Porque a gente tentava trazer a mulherada pra fazer o *rap* e elas não conseguiam penetrar nesse espaço da música em si, porque era muito masculino. E a agente conseguiu fazer inversão, porque já que o *rap* é música e poesia, o que a gente fez ... A gente fez a inversão pra conseguir pra fazer com que elas tivessem acesso a esses espaços, a gente tirou a música e ficou só com a poesia, mas a gente consegue voltar pra música a qualquer momento, isso foi só uma maneira de encorajar. E eu costumo dizer pra elas, assim... eu quero que quando escutarei meu *rap* lá no Sul... Eu quero que eles saibam de onde que eu venho, né, com todas as formas, com todos os palavriados que a gente usa aqui.

Quando eu falo aqui na minha música, que eu me apresentei... palafitas / becos / vilas / rotinas da periferia, porque essa é a minha periferia. É palafita, são os becos as vilas, as vielas, que embora as periferias elas sejam muito parecidas, mas a nossa periferia ela é diferente da periferia do Rio, ela é diferente da periferia de São Paulo, então, nós temos nossas especificidades. Então, dentro da música eu procuro abordar essas questões... a música pra mim, a música *rap* em especial ela é resistência, porque, através dela eu consigo levar as minhas demandas, as minhas inquietações e fazer com que as pessoas reflitam muito mais rápido e de uma maneira mais a grosso modo... grosso modo não...mais lúdica, através da música, do que se eu chegar e olha! Vamos reunir, eu quero te falar... que eu moro na periferia, né, eu sofro de uma série de negações do Estado, ali... a polícia chega

mata e tudo, aí a pessoa vai dizer assim, – E... Já vem com esse papo velho de periférico. Mas se eu chego, eu vou falar assim olha:

*Belém do Pará, cidade das mangueiras
Salve toda essa gente - brava e guerreira!
Vim representar resistência e cultura
Sem discriminar, vem cá me mostra a sua*

*Eu não entendo! Por quê, tanto oprimido?
A minha casa, a minha terra aqui no topo esquecida
Santa Maria de Belém do Grão Pará
Se não lembra desse nome, vai na história procurar.*

Então, eu vou fazer com que a pessoa de fato reflita. Ela vai na história, ela vai procurar saber: “Qual que foi aquela origem lá? Quem é essa Belém do Pará? Né, de onde que vem essa pessoa? o que que nos inquieta?”. Então, a música rap, esse estilo rap já que a gente tá falando de musicologia... as vezes a gente faz... a gente começa a ingressar em uma linha cultural e a gente não imagina o quanto se tem pra falar a respeito disso, né. Vocês hoje estão aqui pra ouvir falar dessas questões.... Como que a música interage com o ser humano? O que é essa produção?... – Eu li um pouquinho sobre musicologia, bem pouquinho porque não é minha área, mas já que eu fui convidada pra cá, eu precisava saber afinal de contas “O que é essa musicologia?”, porque eu sou rapper, eu sou da pedagogia, né, então..... tipo “Que bicho é esse e tal?” e aí eu percebi que tem tudo a ver ... né. Hoje eu tô em uma pegada transformando essa música que me deu uma projeção, inicialmente transformando em poesia e hoje eu tô divulgando essas inquietações que antes era só música, em forma de escrita, né, ela não fica mais... só na oralidade, mas ela tá em forma de texto.

Poder está falando dessa linha aqui... ela é pouco valorizada, porque... a música rap como ela é esse estilo mais livre e ela surge de uma população menos privilegiada ela é muito discriminada ainda. Hoje a gente ver que está crescendo um pouco os olhares... que está mudando um pouco os olhares para a música rap, mas ainda assim não é qualquer letra, não é qualquer música, né, ela tem um padrão pra que esteja ali... ou na grande mídia ou que haja uma aceitação, porque a maioria dos temas que a gente aborda dentro da

música *rap*, elas não são músicas que possam ser comercializadas, mas que tem um valor muito grande e especial ai eu vou puxar sardinha pro meu lado, né... pedagógico. A música *rap* ela tem um contexto pedagógico, porque, eu acho, assim, que vocês ouviram falar, não sei se foi esse ano ou ano passado me corrijam... que começaram a usar as letras das músicas dos *Racionais MC's* no ENEM, né, isso é muito importante. Porque, eles conseguiram perceber que aquela música ganhou o Brasil todo. Quem nunca ouviu aqui? Mesmo que não goste, mesmo que não queira, mas o vizinho colocou lá, né, e a pessoa acabou escutando e acabou refletindo um pouco sobre aquela periferia lá de São Paulo, aquele cara que dizia que antes que era preto, que passou por uma série de situações e hoje em dia ele tá em outro nível, em outro patamar, ele conseguiu alcançar uma projeção através da música dele, né. Eu digo que o meu objetivo não é alcançar esse patamar, mas é fazer com que cada pessoa que venha a escutar a minha música ela consiga refletir.... ela se permita refletir, né, e compreender essa nossa realidade. Como é que a gente pode mudar? Como é que a gente vai mudar essa sociedade cheia de problemas, racismos, cheia de machismo o feminicídio crescendo e uma série de situações que não se consegue no diálogo. Hoje se fala na escola sem partido... como é que eu vou dialogar com o meu aluno? – Eu acho que eu tenho, né, minha saída... minha válvula de escape vai ser através da música, né, vai ser através da minha música *rap*, que queira ou não ... (que daqui a pouco eu tenho que tá em um sarau, divulgando o meu livro lá na Marambaia... eu acho que já é o povo desesperado que eu tinha que tá as sete horas lá, mas só se for de manhã), então, justamente essa questão é... esse caráter pedagógico da música *rap*, né, que só agora tão começando a voltar os olhares pra ela. A importância que ela tem, porque, no primeiro momento ela dialoga com juventude, ela tem uma facilidade de penetrar nos espaços e de dialogar com a juventude... com uma população que na maioria das vezes ela não consegue, não tem acesso a informações que lhes permitam até se quer interpretar um texto, a gente que faz parte da academia a gente está acostumado, você pega um texto ali... antropológico ... tudo e consegue compreender toda essa sociedade, né? Tudo que a gente tá passando, né? Mas as pessoas que ... os jovens em especial que não tiveram acesso a uma escola de qualidade não conseguem interpretar esses códigos, né, e a gente consegue vir por um outro viés, bem mais fácil, mas que tem um peso tanto, quanto um texto acadêmico e principalmente porque ele já vem em uma linha direta, ele já vem sem muitas enrolações tudo... “é importante a gente tá falando das referências teóricas” é sim, mas na maioria das vezes pra gente dialogar com a juventude você tem que ir direto no ponto, né, se eu chegar

e mandar uma música *rap*. Eu fiz... eu propus uma atividade em uma escola, eu peguei a letra da música dos *Racionais*... o... “Nego Drama” e depois peguei uma minha, aí tentei explicar tudinho peguei imagens... quando ele coloca “*Hey, São Paulo / Terra de arranha-céu / A garoa rasga a carne / É a Torre de Babel*”, falei... “você já foram a São Paulo?” Não! Eu já estive lá e olha que eu estava toda agasalhada... vocês não têm noção do que é aquele frio, lá, rasgando... eu tive a impressão que tavam passando a navalha na minha perna. Agora você imagina a população de rua ... aí mostrei pra eles lá, uma imagem dos moradores de rua, a maioria deles pegavam caichotes, né, e alguns agasalhos que são frutos de doações, estavam tentando se esconder, aí fala do “Nego Drama”... “uma mãe solteira de um promissor vagabundo” que é uma mãe negra e eu mostrei uma imagem de uma mulher negra, né, sozinha pra criar um filho em São Paulo, que é aquele turbilhão, né, um mistura de muita coisa e pouco sentimento. E, aí, mostrei a minha poesia que fala da feira da Terra Firme... como essa escola é no bairro da Terra Firme, eu falei – você já foram a feira? Não... outros sim outros não. Eu falei... eu vou falar pra vocês uma letra que eu escrevi e vocês quando dé vão lá na Terra Firme pra vocês verem se realmente não é isso e aí eu começo, né, é:

*Na feira da Terra Firme tem de tudo meu Irmão
Tem gente que sobrevivi vendendo no shopping Chão
Tem café, almoço, merenda e janta, completo que mata a broca
Tem açaí batido na hora e se quiser tem açúcar, farinha D`água e de tapioca
É tudo junto e misturado, langerrir, peixe salgado
É laranja, banana, acerola...
Coisas pra menino, mocinha e senhora.*

*Cuidado! Lá bem buzão, carroça, carro, caminhão
Lama, lixo urubu e buraco no chão,
Sincronizado o enorme turbilhão.
A Terra Firme tem de tudo, só não tem obra da prefeitura
Porque quando o inverno chega, nem terra, nem firme, nem dá pra passar
Casas virão palafitas e as ruas piscina para os moleques nadar
Ali seu prefeito Zero é nada!!
Pimenta só é frescor pra ti que não pisa nas calçadas*

*Terra Firme vive do jeito que pode, ei! Vai pra feira não vai pro Líder
Porque meu povo é guerreiro e nobre.*

E, aí eu mostrar essa letra pra eles e vê que de fato... eu falei que as vezes vocês... a maioria da gente tem aquela ideia, assim... aí eu vou lá no Líder... eu vou comprar uma batata, mas eu vou lá no Líder... o teu vizinho aqui do lado da tua casa, ele trabalha na feira... a batata que ele vende ali, serve pra ele sustentar a família dele. É ele conseguir entender todo aquele entorno, né, tudo aquilo que faz parte ali do bairro, toda aquela situação de negação e isso em uma letra, né. É o mesmo peso que o *Racionais Mc's*, mas um dia que alguém escutar... como eu já fui em outros estados e... levei essa minha letra e eles entenderam que a minha periferia é assim que tem uma Feira Terra Firme, que o nome é terra firme, mas de firme não tem nada, mas ela é firme porque tem um povo muito (Fim do Áudio).

Theodor Koch-Grünberg's Living Musical Archive and the “sharing knowledge” project. Reflections about an Engaged Ethnomusicological project

Matthias Lewy (Universidade de Brasília)

Balbina Lambos (Kamarakota, pesquisadora indígena)

Abstract: The paper discusses the interaction between the Ethnographic Museum Berlin Dahlem and the indigenous people AreTauKa Pemón (Arekuna, Taurepán, Kamarakoto) in the Gran Sabana (Venezuela). Firstly, the initial motivation and first experiences by the author in relation to the restitution process of Koch-Grünberg's recordings (1911) made in this region are shortly described. Secondly, the cooperation with the indigenous researcher Balbina Lambós will be described, starting with a brief reflection about the used methods during the hearing sessions with older indigenous specialists. Furthermore, the forms of transmitting that collected knowledge are presented. It refers on the one hand to the work as part of the “sharing knowledge project”. On the other hand the presentations and workshops with local indigenous younger generations are presented. Thirdly, a theoretical reflection about sound recordings as agents with their specific mode of existences in the interaction between all involved actors and their association fields is shown.

Keywords: engaged ethnomusicology, indigenous music, sharing knowledge, AreTauKa Pemón, Venezuela

Introduction

1. This paper is a continuation of already published contributions about the restitution process of Koch Grünberg's recordings (Lewy 2017, 2018 [2010]). The German anthropologist stayed in a Makuxí, Wapixana and Taurepán community on the border region between Venezuela, Brazil and Guyana in 1911. He recorded 88 wax cylinders as well as he filmed a short movie. Parts of his sound recordings were published on CD by the Berliner Phonogramm-Archive (Ziegler et. al. 2006). It needs to be mentioned that Arekuna indigenous people from the Northern Roraima region visited the village during his recordings.

1. Este artigo é uma continuação de contribuições já publicadas sobre o processo de restituição das gravações de Koch Grünberg (Lewy 2017, 2018 [2010]). O antropólogo alemão permaneceu em uma comunidade de Makuxí, Wapixana e Taurepán, na região fronteira entre a Venezuela, o Brasil e a Guiana, em 1911. Ele gravou 88 cilindros de cera e filmou um curta-metragem³. Partes de suas gravações foram publicadas em CD pelo

³ “Aus dem Leben der Taulipang in Guayana” (Da vida do Taulipang na Guiana), <http://portal.iai.spk-berlin.de/Koch-Gruenger-Filmdokument-aus-dem-Jahr-1911.185.0.html>, 10.01.2019.

Berliner Phonogramm-Archive (Ziegler et al. 2006). É preciso mencionar que os indígenas Arekuna da região do norte de Roraima visitaram a aldeia durante suas gravações.

2. While Matthias have already discussed elsewhere his motivation for the restitution and his experiences in terms of initial contacts and joint analysis of Koch-Grünberg's recordings on site, this article is mainly about the ongoing emergence of resonance of these recordings between the two worlds. That means, between the indigenous communities in Southern Venezuela where Matthias has one of his center of live since several years and the European world of Ethnographic Museums.

2. Enquanto Matthias já discutiu em outro lugar sua motivação para a restituição e suas experiências em termos de contatos iniciais e análise conjunta das gravações de Koch-Grünberg no local, este artigo é principalmente sobre o surgimento contínuo de ressonância dessas gravações entre os dois mundos. Isso significa, entre as comunidades indígenas no sul da Venezuela, onde Matthias e Balbina têm seu centro de vida e o mundo europeu dos museus etnográficos.

3. For general information, the steps of the last 15 years are summarized in short. Already in his student days, Matthias was concerned with the simple question of what a hundred-year-old recordings of indigenous peoples from Venezuela and Brazil are doing in a Berlin archive. He had many questions that days, and the maybe most important ones were:

3. Para informações gerais, as etapas dos últimos 15 anos são resumidas em resumo. Já nos meus tempos de estudante, Matthias estava perguntando com a simples questão de que os gravações de povos indígenas da Venezuela e do Brasil estão fazendo em um arquivo de Berlim. Eu tinha muitas perguntas naquele dia, e as mais importantes foram:

4. Are these recordings actually representing the music of a culture? Have these sounds changed, if so, how have they changed? Do the recorded persons or their descendants know that their recordings are stored there? The last point is to be understood above all with regard to the emerging discussion of the 1990s. This included the first doubts about the intention of the founding fathers of Comparative Musicology and their view arguing that "we have to save what can be saved" (Hornbostel 1905: 57), to carry out their collection idea often without attunement of the respective groups.

4. Essas gravações realmente representam a música de uma cultura atual? Esses sons mudaram? Em caso afirmativo, como eles mudaram? As pessoas gravadas ou seus descendentes sabem que suas gravações estão armazenadas lá? O último ponto deve ser

entendido acima de tudo em relação à discussão emergente dos anos 90. Isto incluiu as primeiras dúvidas sobre a intenção dos pais fundadores da Musicologia Comparativa e sua visão argumentando que "temos que salvar o que pode ser salvado" ("zu retten, was zu retten ist", Hornbostel 1905: 57), para levar a cabo sua ideia de coleção muitas vezes sem sintonizar os respectivos grupos indígenas.

5. From these questions and thoughts, Matthias developed various project proposals over the years. In 2005, he had the opportunity to travel to the border between Venezuela and Brazil for the first time to answer these and other questions.

5. A partir dessas perguntas e pensamentos, Matthias desenvolveu várias propostas de projetos ao longo dos anos. Em 2005, ele teve a oportunidade de viajar para a fronteira entre a Venezuela e o Brasil pela primeira vez para responder a estas e outras questões.

6. In short, it can be summarized that friendships developed because of shared interests and an intensive exchange began. One of the most important "informants", who I now refer to as my teacher, is Balbina Lambos (Fig. 1). Over the years, we visited various Comunidades with her in order to listen to Koch-Grünberg's wax cylinder with the older specialists. Balbina is very interested in her own culture and speaks all the dialects of AreTauKa Pemón (Arekuna, Taurepán, Kamarakoto). Moreover, she knows very well about the mythical concepts that belong to special languages that appear in myths, in the magic formulas (*tarén*) and above all in the songs. Many of these terms are very different from everyday language.

6. Em resumo, pode-se resumir que as amizades desenvolvidas por interesses compartilhados e uma troca intensiva começaram. Um dos mais importantes pessoas para Matthias é a co-autora dessa artigo Balbina Lambos (Figura 1). Ao longo dos anos, nos visitamos várias comunidades para ouvir o cilindro de cera de Koch-Grünberg com os especialistas mais antigos. Balbina está uma pesquisadora indígena e fala todos os dialetos de AreTauKa Pemón⁴ (Arekuna, Taurepán, Kamarakoto). Além disso, ela tem interessa em os conceitos míticos que pertencem a linguagens especiais que aparecem nos mitos, nas fórmulas mágicas (*tarén*) e sobretudo nas canções. Muitos desses termos são muito diferentes da linguagem cotidiana.

7. We have developed specific methods for hearing sessions over the years. This combines different elements of classical field research. A participant observation, for

⁴ "AreTauKa Pemón" is a new endonym of the Pemón speaker in Venezuela. It was chosen by indigenous leaders to demonstrate their identity in confrontation with the actual Venezuelan Government.

"AreTauKa Pemón" é um novo endônimo do povo pemón na Venezuela. Foi escolhido pelos líderes indígenas para demonstrar sua identidade em confronto com o atual governo venezuelano.

example, only makes sense in part and does not play the central role here. Rather, our method refers to the linguistic discourse analysis developed by Urban and Sherzer (1986). There are two basic techniques to distinguish, which are strongly related to the age group and level of knowledge about indigenous mythical knowledge.

7. Desenvolvemos métodos específicos para sessões de audição. Isso combina diferentes elementos da pesquisa de campo clássica. Uma observação participante, por exemplo, só faz sentido em parte e não desempenha o papel central aqui. Em vez disso, nosso método se refere à análise linguística do discurso desenvolvida por Urban e Sherzer (1986). Existem duas técnicas básicas para distinguir, que estão fortemente relacionadas à faixa etária e ao nível de conhecimento sobre o conhecimento mítico indígena.

8. On the one hand, we arrange sessions with individual specialists, during which Balbina leads the conversation and the interview. Matthias assists and documents these conversations as well as he realizes participatory observation. Later, we will analyze the documentation together and plan re-studies if needed. On the other hand we organize workshops with indigenous youth, which is described in more detail below. Here also parts from this hearing sessions with the specialists are presented.

Elsewhere, Matthias explained that the older indigenous specialists are reluctant to share what they know and how much they know, what must be taken into account (Lewy 2017).

8. Por um lado, organizamos sessões com especialistas individuais, durante os quais Balbina conduz a conversa e a entrevista. Matthias documenta essas conversas, assim como realiza a observação participativa. Mais tarde, em casa, analisamos a documentação juntos e planejamos re-estudos, se necessário. Por outro lado, organizamos oficinas com jovens indígenas, descritas em mais detalhes abaixo. Aqui também são apresentadas partes desta sessão de audição com os especialistas.

Em outros lugares, explicou que os especialistas indígenas mais antigos relutam em compartilhar o que e o quanto sabem, o que deve ser levado em conta (Lewy, 2017).

9. The problem here is that, for example, positive knowledge about healings always carries negative and destructive aspects. A healer can only heal if he or she knows where the disease is located, which is often associated with the world of spirits. This implies, conversely, that if someone expresses his actually positive knowledge, the negative pathogenic processes could be stimulated as well.

9.O problema aqui é que, por exemplo, o conhecimento positivo sobre as curas

sempre carrega aspectos negativos e destrutivos. Um curador só pode curar se ele sabe onde a doença está localizada, o que é frequentemente associado ao mundo dos espíritos. Isso implica, inversamente, que se alguém expressar seu conhecimento realmente positivo, os processos patogênicos negativos também poderiam ser estimulados.

10. The highest form of this knowledge in a "negative" sense is that of *Kanaïma*, an entity that consciously kills ritually. Every shaman has that knowledge, but there are a special group of human beings who belong to that kind of entity (Lewy 2017). The ritual killings are part of the reciprocity in the collective of indigenous thoughts.

10. A forma mais elevada desse conhecimento em um sentido "negativo" é a de *Kanaïma*, uma entidade que conscientemente mata ritualmente. Todo xamã tem esse conhecimento, mas há um grupo especial de seres humanos que pertencem a esse tipo de entidade (Lewy, 2017). Se deve constatar que os assassinatos rituais fazem parte da reciprocidade no pensamento coletivo⁵ dos indígenas.

11. The sacrifice of human beings from their own group refers to plant spirits, who, in turn, ensure that the fruits grow to feed the animals. Human beings are part of this cycle, as fruits and animals provide the most important food sources for them. In this respect, the role of *Kanaïma* needs to be relativized as it is not an only "negative" or "anti-social" (Butt Colson 2001, Whitehead 2002) entity, because the function of *kanaïma* needs to be considered within the epistemological thinking of the entire collective (Lewy 2018).

Otherwise it needs to underlined that no AreTauKa Pemón specialist confirms that he or she is a *kanaïma* or has any *kanaïma* knowledge.

11. O sacrifício de seres humanos de seu próprio grupo refere-se aos espíritos das plantas, que, por sua vez, asseguram que os frutos cresçam para alimentar os animais. Os seres humanos fazem parte deste ciclo, pois os frutos e os animais fornecem as fontes alimentares mais importantes para eles. A este respeito, o papel de *kanaïma* precisa ser relativizado, pois não é uma entidade apenas "negativa" ou "anti-social" (Butt Colson 2001, Whitehead 2002), porque a função do *kanaïma* precisa ser considerada dentro do pensamento epistemológico de todo o coletivo (Lewy 2018).

Caso contrário, é necessário sublinhar que nenhum especialista da AreTauKa Pemón confirma que ele ou ela é um *kanaïma* ou tem algum conhecimento de *kanaïma*.

⁵ The notion "collective" refers to the interactions of all relevant entities (humans, plants, animals, spirits) as part of a general taxonomy of a human group, following Philippe Descola (2013).

A noção "coletivo" refere-se às interações de todas as entidades relevantes (seres humanos, plantas, animais, espíritos) como parte de uma taxonomia geral de um grupo humano, seguindo Philippe Descola (2013).

12. For this reason, we only realize hearing sessions individually and pay attention to what kind of information, in what form and how this information can be documented and communicated. As mentioned above, Balbina takes special care of this work and interactions, because the special and sacred knowledge must be presented very careful when working with younger indigenous people. This kind of knowledge is strongly connected to the indigenous cosmology which is reflected in the language as well. With other words, when trying to reactivate the indigenous language and knowledge aiming to arouse interest and to strengthen indigenous identity, the handling of the sacred aspects are a real challenge. Before the workshops are described in more detail, the "sharing knowledge" project by the Ethnographic Museum Berlin will be presented. Balbina and Matthias joined that project in March 2018.

12. Por esse motivo, realizamos apenas sessões de audição individualmente e prestamos atenção a que tipo de informação, de que forma e como essas informações podem ser documentadas e comunicadas. Como mencionado acima, Balbina toma especial cuidado com este trabalho e interações, porque o conhecimento especial e sagrado deve ser apresentado com muito cuidado ao trabalhar com jovens indígenas. Esse tipo de conhecimento está fortemente ligado à cosmologia indígena que também se reflete na linguagem. Em outras palavras, ao tentar reativar a língua e o conhecimento indígenas com o objetivo de despertar interesse e fortalecer a identidade indígena, o manejo dos aspectos sagrados é um verdadeiro desafio. Antes de as oficinas serem descritas com mais detalhes, será apresentado o projeto "compartilhamento de conhecimento" pelo Museu Etnográfico de Berlim. Balbina e Matthias participam desse projeto desde março de 2018.

The “sharing knowledge” project, O projecto “compartilhar saberes”

13. The “sharing knowledge” project is headed by Andrea Scholz and funded by the Volkswagen Foundation and the Kulturstiftung des Bundes (German Federal Cultural Foundation in Germany). The main instrument is a data base which is located in the world wide web. Here, indigenous people as well as selected academics can see and leave comments to pictures and documentations of objects stored in the museum in Berlin. A registration is necessary and an administrator decides who can participate.

13. O projeto “compartilhamento de conhecimento” é dirigido por Andrea Scholz e financiado pela Fundação Volkswagen e pela Kulturstiftung des Bundes (Fundação Cultural Federal Alemã na Alemanha). O principal instrumento é uma base de dados que

está localizada na world wide web. Aqui, indígenas e acadêmicos selecionados podem ver e deixar comentários para fotos e documentações de objetos armazenados no museu em Berlim. Um registro é necessário e um administrador decide quem pode participar⁶.

14. The concept bases on the idea to supplement data to existing museum's collections by indigenous people. Furthermore, indigenous people can receive an overview of things which are stored in the archive. The inputs of object data are realized by researchers and indigenous people, who can upload relevant new data and comments (Lewy, in press).

14. O conceito baseia-se na idéia de suplementar dados para coleções de museus existentes por povos indígenas. Além disso, os povos indígenas podem receber uma visão geral das coisas que são armazenadas no arquivo. As entradas de dados de objetos são realizadas por pesquisadores e povos indígenas, que podem fazer upload de novos dados e comentários relevantes (Lewy, em impressão)

15. This database contains mainly representations of physical objects. Some of these are intended to be shown at the exhibition of the newly planned Humboldt Forum in Berlin. Also, the first recordings of Koch-Grünberg are now available at the platform, so that there is a possibility that all indigenous people get access to these recordings.

15. Este banco de dados contém principalmente representações de objetos físicos. Algumas delas devem ser exibidas na exposição do recém-planejado Fórum Humboldt em Berlim. Além disso, as primeiras gravações de Koch-Grünberg estão agora disponíveis na plataforma, para que haja a possibilidade de que todos os indígenas tenham acesso a essas gravações.

16. This point sounds very understandable, especially from a European ethical point of view. However, it is a rather delicate material, which should not be heard by everyone, especially not by children.

16. Este ponto parece muito compreensível, especialmente do ponto de vista ético europeu. No entanto, é um material bastante delicado, que não deve ser ouvido por todos, especialmente por crianças.

17. During our work with the platform we reflected about the point that the ontological and cosmological indigenous thinking played a bigger role than collecting information about the objects and recordings. We already knew this due to our previous work and we realized that these points had to be discussed personally with the

⁶ <https://hldwtp.schedar.uberspace.de/>, 5.01.2019

representatives of the museum. Therefore, we were invited to the museum in Berlin in October 2018 and Balbina (fig. 1, left) had the opportunity to present our work at a conference in front of other indigenous people who also work on the database as well as to a selected audience of anthropologists and staff members of the museum like restorers or cultural administrators.

17. Durante o nosso trabalho com a plataforma, refletimos sobre o ponto em que o pensamento indígena ontológico e cosmológico desempenhou um papel maior do que coletar informações sobre os objetos e gravações. Nós já sabíamos disso devido ao nosso trabalho anterior e desejávamos que esses pontos fossem discutidos pessoalmente com os representantes do museu. Portanto, fomos convidados para o museu em Berlim em outubro de 2018 e Balbina (fig. 1, à esquerda) teve a oportunidade de apresentar nosso trabalho em uma conferência na frente de outros indígenas que também trabalham no banco de dados, bem como para um público selecionado de antropólogos e funcionários do museu, como restauradores ou produtores culturais.



Figura 1

18. Balbina asked to open the conference, which she did with singing. It was the national anthem of Venezuela that she sang in her language. The performance needs to be understood as a political act showing her indigenous identity.

18. Balbina pediu para abrir a conferência, o que ela fez com o canto. Foi o hino nacional da Venezuela que ela cantou em sua língua. O desempenho precisa ser entendido como um ato político mostrando sua identidade indígena.

19. At the end of the conference Balbina headed a *parishara* dance cycle. As shown in Figure 1 (right), all participants lined up, sang and danced together, which was captured in a video. Her selection refers to the special history between the AreTauKa Pemón people

and the German anthropologists. Theodor Koch-Grünberg filmed several sequences and explained the *parishara* dance festivals (Koch-Grünberg 1923). He also recorded some the *parishara* dances songs and collected the used instruments, dance clothes and dance ornaments. During our work in the Museum's archive we had the chance to see and analyze this collected objects.

19. No final da conferência, Balbina liderou um ciclo de dança *parishara*. Como mostrado na Figura 1 (direita), todos os participantes se alinharam, cantam e dançam juntos, o que foi capturado em um vídeo. A seleção de dança *parishara* refere-se à história especial entre o povo AreTauKa Pemón e os antropólogos alemães. Theodor Koch-Grünberg filmou seqüências servais e explicou os festivais de dança *parishara* (Koch-Grünberg 1923). Ele também gravou algumas músicas das danças *parishara* e coletou os instrumentos usados, roupas de dança e enfeites de dança. Durante nosso trabalho no arquivo do museu, tivemos a oportunidade de ver e analisar esses objetos coletados.

20. Balbina's was interested in particular in the musical instruments. In figure 2 (middle/right) Balbina plays a *waronká* (dance stick) from the Koch-Grünberg collection (VA 61019). In the center of the tube a *kewei* (rattle) is fixed. It is quite usual to denominate the whole instrument *pars pro toto* as *kewei* (Lewy 2011, 2012). The *waronká* (dance tube) is played during the *parishara* dance as well as the *kamayín* (trumpet). Normally, the *kamayín* (trumpet) is shorter as the *warunká* (dance tube) and has a smaller diameter as seen in Figure 2 (left). However, Balbina explained that the dance stick *waronká* can be used as the *kamayín* trumpet as well (fig. 2, right).

20. Balbina estava interessada em particular nos instrumentos musicais. Na figura 2 (meio/direita), Balbina toca um *waronká* (bastão de dança) da coleção Koch-Grünberg (VA 61019). No centro do tubo, um *kewei* (chocalho) é fixo. É bastante usual denominar o instrumento *pars pro toto* como *kewei* (Lewy 2011, 2012). O *waronká* (tubo de dança) é tocado durante a dança *parishara*, bem como o *kamayín* (trompete). Normalmente, o *kamayín* (trompete) é mais curto que o *waronká* (tubo de dança) e tem um diâmetro menor, como visto na figura 2 (à esquerda). No entanto, Balbina explicou que o bastão de dança *waronká* também pode ser usado como o trompete *kamayín* (fig. 2, à direita).



Figure 2, left: Kamayín player in Koimélemong, Theodor Koch-Grünberg 1911, middle: Balbina plays *waronká*, right: Balbina Lambos playing the *waronká* as *kamayín* (Fotos © Natalia Pavia)

21. Already in Santa Elena de Uairén we made a tutorial video for the dance tube in 2016. Balbina explained here that the tube have to hit on the ground. The substrate of that ground must be made of soil. The cement floor of the museum was not suitable for her sound aesthetics.

21. Já em Santa Elena de Uairén fizemos um vídeo tutorial para o tubo de dança em 2016. Balbina explicou aqui que o tubo tem que bater no chão. O substrato desse chão deve ser de solo. O piso de cimento do museu não era adequado à sua estética sonora.

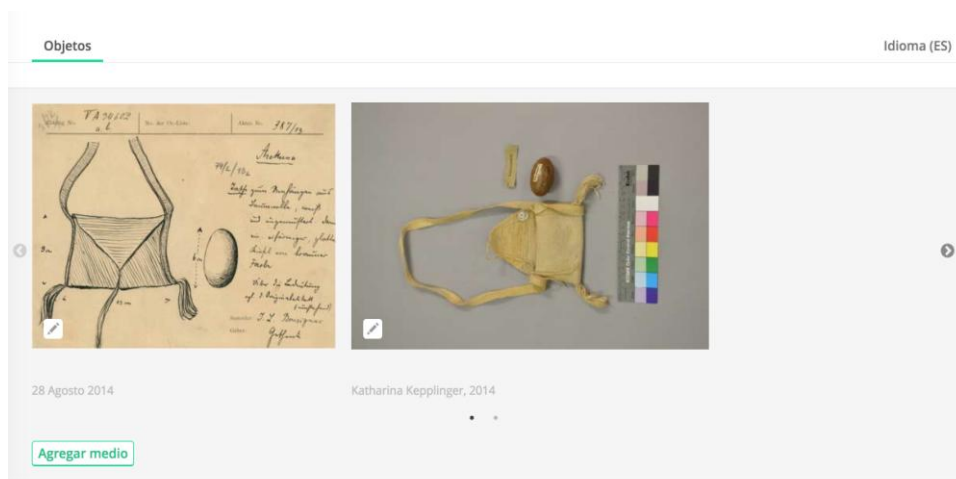
22. Her further attention referred to the *sanpura* from the Schomburgk Collection. It is a drum covered with monkey skins on both sides. It is held under the left arm and struck with a stick. The *sanpura* is widely known among Guyana indigenous groups. The AreTauKa Pemón people use it primarily during the *tukuik* dance songs (fig. 3).

22. Sua atenção adicional se refere à *sanpura* da Coleção Schomburgk. É um tambor coberto com peles de macaco em ambos os lados. Segura-se sob o braço esquerdo e é golpeado com um pau. O *sanpura* é amplamente conhecido entre os grupos indígenas da Guiana. O povo AreTauKa Pemón usa principalmente durante as músicas de dança *tukuik* (fig. 3).

Pakara bag

23. Balbina was shocked when seeing a picture of a textile bag with a stone (VA34602, fig. 4) in the data bank during our work in Santa Elena de Uairén. She realized that the object is a *pakara bag* explaining that every *pia'sán* (shaman) has one and its content is absolutely sacred. The stone must not be seen by human beings because it can be used for healing as well as for bad things. The object was collected by “I.L. Boussignac”. The only information about that name is, that he compiled a Arekuna wordlist and that he had contact with Theodor Preuss in Berlin.

23. Balbina ficou chocada ao ver uma foto de uma sacola têxtil com uma pedra (VA34602, fig. 4) no banco de dados durante nosso trabalho em Santa Elena de Uairén. Ela percebeu que o objeto é um saco *pakara* explicando que cada *pia'sán* (xamã) tem um e seu conteúdo é absolutamente sagrado. A pedra não deve ser vista pelos seres humanos porque ela pode ser usada tanto para a cura quanto para coisas ruins. O objeto foi coletado por “I.L. Boussignac”. A única informação sobre esse nome é que ele compilou uma lista de palavras de Arekuna e que ele teve contato com Theodor Preuss em Berlim⁷.



24. Balbina explains the danger of the bag and the stone in her speech at the conference in the museum. Later, during our archive work in Berlin, the Taurepán specialists Elton from Brazil and Balbina decided to close the box in which several bags and stones are kept for future generations. Thus, they performed a special “locking” ritual.

7

Koch-Grünberg Collection Marburg, personal communication with Michael Kraus 2018.
Coleção do Theodor Koch-Grünberg Marburg, comunicação pessoal com Michael Kraus 2018.

The bags and the stones will be continue in the archive, but they will not appear in any exposition. The main part of the “locking” ritual was singing.

24. Balbina explica o perigo da bolsa no discurso da conferência no museu. Mais tarde, durante nosso trabalho em Berlim, os especialistas Taurepán do Brasil, e Balbina decidiram fechar a caixa. Assim, eles realizaram um ritual especial de "bloqueio". Os sacos e as pedras querem continuar no arquivo, mas não aparecem em nenhuma exposição. A parte principal do ritual de "bloqueio" era cantar.

25. Therefore, Balbina chose a very special song from the Kamarakto/Arekuna *amanawui* genre. She recorded this song in Kamarata with Usankoro in the 1990's. Usankoro was the last famous *pia'sán pachi* (female shaman) in the AreTauKa Pemón territory. Balbina learned the song, aiming to perform and to transmit it for future generations. We discussed *amanawui* dance songs often over the last years (Lewy 2017). It is a quite ambiguous genre as it refers to the context of love songs as well as it is also the name for *kanaima* songs. The lyrics (Tab. 1) are not completely translated here due to ethical reasons. But it can be said that they refer to good in the intention of Balbina's performance.

25. Portanto, Balbina escolheu uma música muito especial do gênero *amanawui* Kamarakto/ Arekuna. Ela gravou essa música em Kamarata com Usankoro nos anos 90. Usankoro foi o último famoso *pia'sán pachi* (xamã feminino) no território AreTauKa Pemón. Balbina aprendeu a música, com o objetivo de realizar e transmitir para as gerações futuras. Nós discutimos canções de dança do *amanawui* frequentemente nos últimos anos (Lewy 2017). É um gênero bastante ambíguo, já que se refere ao contexto das canções de amor, assim como também é o nome das canções de *kanaima*. As letras (Tab. 1) não são completamente traduzidas aqui devido a razões éticas. Mas pode-se dizer que eles se referem ao bem na intenção do desempenho de Balbina.

1. Wakü pününkaiya
2. Tapon pününkaiya
3. Kuyai kuyai wesepününka

Figure 5: Amanawui song, performed by Balbina Lambos in October 2018 at the Ethnographic Museum Berlin Dahlem (Archive).

Figura 5: Canção de Amanawui, interpretada por Balbina Lambos em outubro de 2018 no Museu Etnográfico Berlin Dahlem (Arquivo).

26. Balbina was sad and she weeped while and after singing, saying that she sung the song as a farewell. Furthermore, she explained later that she talked to the stone. She

told him that he was used for good and for bad things. In the future, he will rest in the museum's archive and he will be there only for good things.

26. Balbina ficou triste e chorou enquanto e depois de cantar, dizendo que cantava a canção como uma despedida. Além disso, ela explicou mais tarde que ela falou com a pedra. Ela disse a ele que ele era usado para o bem e para as coisas ruins. No futuro, ele vai descansar no arquivo do museu e ele estará lá apenas para coisas boas.

27. It needs to be mentioned that this kind of stone were always used to demonstrate the power of its owner. The stone is the house of the spirits, and it can also be used by *pia'sán* (shamans) to keep a *yekaton* (soul) of a sick person. These topics will not be discussed here in further details. However, the important point is that singing as performance serves for a communication with the stone as the stone's interiority is humanlike (soul).

27. É preciso mencionar que esse tipo de pedra sempre foi usado para demonstrar o poder de seu dono. A pedra é a casa dos espíritos, e também pode ser usada por *pia'sán* (xamãs) para manter um *yekaton* (alma) de uma pessoa doente. Esses tópicos não serão discutidos aqui em detalhes adicionais. No entanto, o ponto importante é que cantar como performance serve para uma comunicação com a pedra, já que a interioridade da pedra é semelhante à humana (alma).

28. Following the indigenous ontology, it can be stated that the interiority of the stone has the same apperception capacities as humans have. Thus, singing attracts the attention of listening by the stone as a non-human entity due to that humanlike interiority. So it can be expected that the stone can hear the song as well as he knows that the message refers to him. Every entity has its special song. The word *tapon* in line 2 (fig. 5) means “base of something”. The stone is the base for the souls or spirits which should have to be used for good (*wakü*) things in the future.

28. Seguindo a ontologia indígena, pode-se afirmar que a interioridade da pedra tem as mesmas capacidades de apercepção que os humanos. Assim, o canto atrai a atenção de ouvir pela pedra como uma entidade não humana devido a essa interioridade humanóide. Assim, pode-se esperar que a pedra possa ouvir a música, assim como ele sabe que a mensagem se refere a ele⁸. Toda entidade tem sua música especial. A palavra *tapon* na linha 2 (fig. 5) significa “base de alguma coisa”. A pedra é a base para as almas ou espíritos que deveriam ser usados para coisas boas (*wakü*) no futuro.

8

Balbina usa o termo “él” em espanhol (ele), quando fala sobre a pedra da bolsa.

Back in Santa Elena de Uairén

29. After our return to Santa Elena, we held a workshop in the Fundación de Niños. It is the home of the Youth Orchestra, which is part of "El Sistema". Most of its members are indigenous children and adolescents from the Mana Krü district in Santa Elena de Uairén, which is also a *Comunidad Indígena*.

29. Depois de nosso retorno a Santa Elena, realizamos uma oficina na Fundación de Niños. É a casa da Orquestra da Juventude, que faz parte do "El Sistema"⁹. A maioria de seus membros são crianças e adolescentes indígenas do distrito de Mana Krü em Santa Elena de Uairén, que também é uma comunidade indígena.

30. One year before, Matthias had held a workshop with this Youth Orchestra. The repertoire of the orchestra consists to a large extent of Western art music or *música erudita* of Latin American composers. It needs to be underlined that the young indigenous and non-indigenous members of the orchestra are very interested in the indigenous music traditions of the region.

30. Um ano antes, Matthias havia realizado um workshop com esta Orquestra Juvenil. O repertório da orquestra consiste em grande parte da música de arte ocidental ou da música erudita de compositores latino-americanos. É preciso ressaltar que os jovens indígenas e não-indígenas da orquestra estão muito interessados nas tradições indígenas da região.

31. The workshop consists of two parts. First, we started with a little test. The children and adolescents heard five different songs from the Koch-Grünberg collection without an introductory comment or any information. Each song had only a number. The children and adolescents listened attentively and wrote down their associations with the recorded material. The results show that especially the songs for yucca rubbing were recognized by many children and adolescents.

31. A oficina consiste em duas partes. Primeiro, começamos com um pequeno teste. As crianças e adolescentes ouviram cinco músicas diferentes da coleção Koch-Grünberg sem um comentário introdutório ou qualquer informação. Cada música tinha apenas um número. As crianças e adolescentes ouviram atentamente e anotaram suas associações com o material gravado. Os resultados mostram que, especialmente, as músicas para arranhar mandioca foram reconhecidas por muitas crianças e adolescentes.

⁹ The term "El Sistema" summarizes a musical education system of Venezuela, which allows children and young people to learn an instrument and to be part of an orchestra.

O termo "El Sistema" resume um sistema de educação musical da Venezuela, que permite que crianças e jovens aprendam um instrumento e façam parte de uma orquestra.

32. Koch Grünberg had recorded a number of that genre, which were often versions of one song. Only a few adolescents identified the singing of the mentioned dance ritual *parishara*, which was widespread at the time of Koch Grünberg's presence. Interestingly, the children and adolescents associated the most diverse regions and genres in the world to these recordings. For example, the music of "African slaves" were associated with the sounds of Koch-Grünberg's *tukúik* recordings. Above all, the quality of the recording played a important role. The noise and crackling impressed the young listeners and let them resonate about old Hollywood films.

32. Koch Grünberg havia gravado vários desses gêneros, que frequentemente eram versões de uma música. Apenas alguns adolescentes identificaram o canto do ritual de dança mencionado *parishara*, que foi difundido na época da presença de Koch Grünberg. Curiosamente, as crianças e adolescentes associaram as mais diversas regiões e gêneros do mundo a essas gravações. Por exemplo, a música dos "escravos africanos" estava associada aos sons das gravações *tukúik* de Koch-Grünberg. Acima de tudo, a qualidade da gravação desempenhou um papel importante. O barulho e o crepitar impressionaram os jovens ouvintes e deixaram-nos ressoar sobre os antigos filmes de Hollywood.

33. After this experiment, each of the heard songs and genres and illustrated the process of joint hearing sessions with the indigenous specialists were presented. Many of the young indigenous orchestral musicians recognized their family members, such as their grandmothers or grandfathers. Also, Matthias explained his motivation to reconstitute the recordings and he reflected about his experiences regarding to joint researches.

33. Após este experimento, cada uma das músicas e gêneros ouvidos e ilustrado o processo de sessões de audição conjunta com os especialistas indígenas foram apresentados. Muitos dos jovens músicos de orquestra indígena reconheceram seus familiares, como seus avós. Além disso, Matthias explicou sua motivação para restituir as gravações e refletiu sobre suas experiências em relação às pesquisas conjuntas.

34. Similarly, the second workshop was held together with Balbina. We had a tremendous popularity with visitors. The message about our trip to Berlin has gotten around. Of course it had to do with the fact that Balbina had previously presented the purpose of our journey to the *capitania indígena* as well.

34. Da mesma forma, o segundo workshop foi realizado em conjunto com Balbina. Tivemos uma tremenda popularidade com os visitantes. A mensagem sobre a nossa viagem a Berlim já chegou. Isso tinha a ver com o fato de que Balbina havia apresentado

anteriormente o propósito de nossa jornada à capitania indígena também.

35. In addition, a Brazilian film crew was present. Our entire workshop was completely recorded and parts of the recordings will be included in the Television documentation "In the footsteps of Makunaima". Balbina took over the introduction and I repeated my experiments as described above. Also, I explained my motivation for restitution again as new visitors were present.

35. Outra ajuda para receber a atenção da geração mais jovem foi a presença de uma equipe de filmagem brasileira. Toda a nossa oficina foi completamente gravada e partes das gravações serão incluídas na documentação da Televisão. Balbina assumiu a introdução e Matthias repetiu seus experimentos conforme descrito acima. Além disso, ele explicou sua motivação para restituição novamente como novos visitantes estavam presentes.

36. Koch-Grünberg's movie, which shows some fragments of a *parishara* dance festival (fig. 2/left), attracted a great deal of attention, in particular the information that it was recorded in Koimélemóng (Maloka do Mel), an indigenous community in Brazil. Most of the young indigenous participants were impressed about the idea that the movie probably show their ancestors as the festivals were attended by visitors like Taurepán and Arekuna from the Roraima region.

36. O filme de Koch-Grünberg, que mostra alguns fragmentos de um festival de dança *parishara* (fig. 2 / esquerda), atraiu muita atenção, em particular a informação que foi registrada em Koimélemóng (Maloka do Mel), uma comunidade indígena no Brasil. A maioria dos jovens indígenas ficou impressionada com a ideia de que o filme provavelmente mostre seus antepassados, já que os festivais tiveram a participação de visitantes como Taurepán e Arekuna, da região de Roraima.

37. The young orchestra members were wondering about the above-mentioned video recorded at the end of the conference in Berlin (see above, fig. 1/right), which shows Balbina as a predecessor and precursor of the *parishara* dance followed by anthropologists, museums staff and indigenous people from other Amazonian groups. Attention was also drawn to the recordings from the archive, showing Balbina with the musical instruments seen before in Koch-Grünberg's movie as well as the ritually closing of the *pakara* bag and its content (figure 2 middle/right).

37. Os jovens membros da orquestra se perguntavam sobre o vídeo acima mencionado, gravado no final da conferência em Berlim (veja acima, fig. 1 / direita), que mostra Balbina como antecessora e precursora da dança *parishara* seguida por antropólogos, pessoal de

museus e indígenas de outros grupos amazônicos. Também foi dada atenção às gravações do arquivo, mostrando Balbina com os instrumentos musicais vistos anteriormente no filme de Koch-Grünberg, bem como o ritual de fechamento da bolsa *pakara* e seu conteúdo (figura 2 no meio / direita).

38. In this context, we also showed a video that we had filmed at the hearing session with Florinda. As mentioned elsewhere (Lewy 2017), Florinda was concerned about some of the recorded songs of the Koch Grünberg collection, in particular the *piasán* songs as well as the genres *murúa* and *oareba*. While the *múrua* songs are associated with the spirits of the table mountains (*mawarí*), some of the *oarebá* (or *warepan*) are related to the *kanaima* world.

38. Nesse contexto, também mostramos um vídeo que filmamos na sessão de audiência com Florinda. Como mencionado em outra parte (Lewy, 2017), Florinda estava preocupada com algumas das músicas gravadas da coleção de Koch Grünberg, em particular as canções *pia'sán*, assim como os gêneros *murúa* e *oareba*. Enquanto as canções de *murúa* são associadas aos espíritos das montanhas da mesa (*mawarí*), alguns dos *oarebá* (ou *warepan*) estão relacionados ao mundo *kanaima*.

39. The results of a discussion with the younger indigenous people and Balbina revealed that these songs and the knowledge about these songs should only be presented under strict supervision by older indigenous people. An uncontrolled distribution of these recordings should be avoided. Critically, it must be mentioned at this point that some of these recordings have been published without consulting the indigenous people by the Berlin Museum on CD in 2006.

But we added the fact that, fortunately, the museum's policy has changed considerably in recent years, as illustrated by the cooperation "compartilhar saberes".

39. Os resultados de uma discussão com os povos indígenas mais jovens e Balbina revelaram que essas canções e o conhecimento sobre essas canções só deveriam ser apresentadas sob estrita supervisão por especialistas indígenas. Uma distribuição descontrolada dessas gravações deve ser evitada. Criticamente, deve ser mencionado neste ponto que algumas destas gravações foram publicadas sem consultar os povos indígenas pelo Museu de Berlim em CD em 2006.

Mas nós adicionamos o fato de que, felizmente, a política do museu mudou consideravelmente nos últimos anos, como ilustrado pela cooperação "compartilhar saberes".

40. Finally, it should be noted that the interest of many young people and especially indigenous music teachers was awakened. They expressed the idea to integrate the traditions of the indigenous people as part of the teaching program at "El Sistema" in the future. Balbina announced with pleasure that interested people have gathered for a dance group, who want to deal with the traditions and the indigenous knowledge as well as they plan to present the dance songs like *parishara* and *tukuik* to a broader audience.

40. Finalmente, deve-se notar que o interesse de muitos jovens e especialmente professores de música indígenas foi despertado. Eles expressaram a ideia de integrar as tradições dos povos indígenas como parte do programa de ensino no "El Sistema" no futuro. Balbina anunciou com prazer que pessoas interessadas se reuniram para um grupo de dança, que querem lidar com as tradições e o conhecimento indígena, assim como planejam apresentar as músicas de dança como *parishara* e *tukuik* para um público mais amplo.

Conclusão e Perspectiva

41. The restitution of music recordings is a continuous and never-ending process. The recordings can be seen as agents that constantly generate new and different fields of interaction and networks.

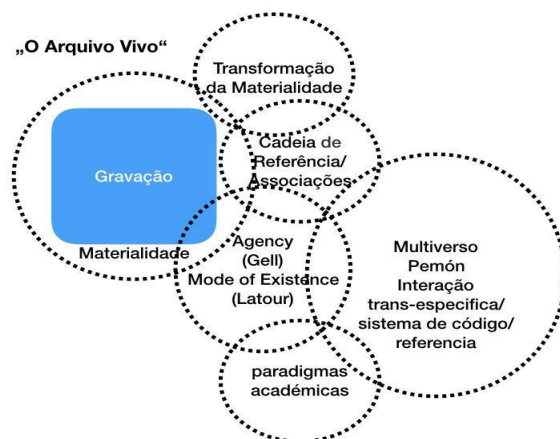
41. A restituição de gravações musicais é um processo contínuo e interminável. As gravações podem ser vistas como agentes que geram constantemente novos e diferentes campos de interação e redes.

42. A Figura 6 ilustra as derivações teóricas de um modelo desse processo. A discussão sobre os cilindros de cera em sua materialidade é negligenciada aqui. Em outros lugares, expliquei esse problema especialmente no contexto do discurso de Rainer Hatoum sobre as gravações Navaho (Hatoum 2015, Lewy, em impressão).

43. In the sound epistemology of the AreTauKa Pemón people, sound itself is an agent (Gell 1998) that interacts with different entities of the multiverse (Lewy 2016, 2017). This becomes particularly tricky when it comes to entities that are dangerous to human beings, such as spirits or *kanaima*. The transformation of recording into other physical media (CD) or non-physical media does not change that ontological bias.

43. Na epistemologia do som do povo AreTauKa Pemón, o próprio som é um agente (Gell 1998) que interage com diferentes entidades do multiverso (Lewy 2016, 2017). Isso se torna particularmente complicado quando se trata de entidades que são perigosas

para os seres humanos, como espíritos ou kanaima. A transformação de gravação em outros meios físicos (CD) ou meios não físicos não altera esse viés ontológico.



44. The recorded songs, with their materiality and qualities (rustling, crackling, Koch Grünberg's voice) create further entities. Their "mode of existence" must be considered as this mode changes according to the meanings associated by several individual human actors. All changes and different perspectives can be revealed by analysis of different resonance and association fields.

44. As músicas gravadas, com sua materialidade e qualidades (sussurro, crepitação, voz de Koch Grünberg), criam outras entidades. Seu "modo de existência"¹⁰ deve ser considerado, pois esse modo muda de acordo com os significados associados a vários atores humanos individuais. Todas as mudanças e diferentes perspectivas podem ser reveladas pela análise de diferentes campos de ressonância e associação.

¹⁰ Bruno Latour defines "mode of existence" as: "... a banal label, but it has a special meaning here. When one speaks normally about the mode of existence of some group or individual, one refers to their customs, their mode of being, their ethology, their habitat in some way, their feeling for a place. In this inquiry, we are keeping all the connotations of the phrase, but we are giving the two terms "mode" and "existence" stronger meanings that don't direct attention towards human groups or individuals, but towards the beings about which humans are interrogating themselves. The word "being" should not be unsettling: it is another way of replying to the question, "What, for example, is the law, or religion, or science?" "What is important to you?" and "How can I talk about this properly with you?" (Latour, Bruno <http://modesofexistence.org/#the-project/v-paragraph>, 08.01.2019)

Bruno Latour define seu "modo de existência" como: "... um rótulo banal, mas tem um significado especial aqui. Quando alguém fala normalmente sobre o modo de existência de algum grupo ou indivíduo, refere-se a seus costumes, seu modo de ser, sua etologia, seu habitat de alguma forma, seu sentimento por um lugar. Nesta investigação, estamos mantendo todas as conotações da frase, mas estamos dando aos dois termos "modo" e "existência" significados mais fortes que não direcionam a atenção para grupos humanos ou indivíduos, mas para os seres sobre os quais os humanos são interrogando-se. A palavra "ser" não deve ser inquietante: é outra maneira de responder à pergunta: "O que, por exemplo, é a lei, religião ou ciência?" "O que é importante para você?" E "Como posso falar sobre isso corretamente com você?" (Latour, Bruno <http://modesofexistence.org/#the-project/v-paragraph>, 08.01.2019)

45. In this article, these association fields were briefly discussed and two groups can be determined. On the one hand, it is the group of specialists whose references are to be found primarily in the context of the multiverse. This means that they know most entities of their collective such as the *mawarí* (spirits), the *maikok* (intermediate spirit/human), various animal and plant spirits, etc.

45. Neste artigo, esses campos de associação foram brevemente discutidos e dois grupos podem ser determinados. Por um lado, é o grupo de especialistas cujas referências se encontram principalmente no contexto do multiverso. Isso significa que eles conhecem a maioria das entidades de seu coletivo, como os *mawarí* (espíritos), o *maikok* (espírito intermediário / humano), vários espíritos animais e vegetais, etc.

46. On the other hand, the younger indigenous people have to be considered as their association fields are outside the mentioned indigenous ontologies and epistemologies. This can be explained by the fact that most of them have not been initiated into this knowledge. Another argument is that a gap can be stated that was created by Christian missionaries (from about 1930) and, above all, due to the influence of Creole culture in the 1970s and 1980s. Balbina's generation still has large parts of the indigenous knowledge, what has to be carefully transmitted to this younger generation.

46. Por outro lado, os indígenas mais jovens devem ser considerados, pois seus campos de associação estão fora das ontologias e epistemologias indígenas mencionadas. Isso pode ser explicado pelo fato de que a maioria deles não foi iniciada nesse conhecimento. Outro argumento é que se pode afirmar uma lacuna criada por missionários cristãos (por volta de 1930) e, sobretudo, pela influência da cultura crioula nas décadas de 1970 e 1980. A geração de Balbina ainda possui grande parte do conhecimento indígena, o que deve ser cuidadosamente transmitido a essa geração mais jovem.

47. Some codes of conduct and pedagogical practices can be deduced from this process of activating indigenous knowledge. The concerns of indigenous parents in dealing with sacred indigenous knowledge is a particular ethical barrier. This generation between the young and the grandparents is the third large group that has so far hardly been considered, as members of this group showed the least interest in our work.

47. Alguns códigos de conduta e práticas pedagógicas podem ser deduzidos desse processo de ativação do conhecimento indígena. A preocupação dos pais indígenas em lidar com o conhecimento indígena sagrado é uma barreira ética particular. Essa geração entre os jovens e os avós é o terceiro grande grupo que até agora quase não foi considerado, pois os

membros desse grupo mostraram o menor interesse em nosso trabalho.

48. The argument often heard here is that an engagement with songs and myths is not desired in order to prevent the dangers of this knowledge. This is counteracted by the important formation of an identity by indigenous knowledge which plays a major role in the recent conflicts about AreTauKa Pemón territory with the Venezuelan Government.

48. O argumento freqüentemente ouvido aqui é que um engajamento com canções e mitos não é desejado a fim de evitar os perigos desse conhecimento. Isso está em oposição à importante formação de uma identidade pelo conhecimento indígena que desempenha um papel importante nos recentes conflitos sobre o território AreTauKa Pemón com o governo venezuelano.

49. Furthermore, the recordings are also agents that interact between the world of Koch-Grünberg and his descendants, in this case anthropologists, and the world of the recorded indigenous people. Here, ontological conflicts come to light, as the publication practice of the museum shows, which is contrary to the indigenous politics of knowledge management.

49. Além disso, as gravações também são agentes que interagem entre o mundo de Koch-Grünberg e seus descendentes, neste caso os antropólogos, e o mundo dos indígenas registrados. Aqui, os conflitos ontológicos vêm à luz, como mostra a prática de publicação do museu, o que é contrário às políticas indígenas de gestão do conhecimento.

50. Finally, the interactions within the compartilhar saberes project help to make these conflicts and ontological differences visible. They illustrate the importance of traditional indigenous knowledge and its complicate field when acting as an engaged ethnomusicologist. The delicate balance between collecting, teaching and providing informations on one side and keeping sacred knowledge as sacred on the other side, remains a constant process and must be constantly negotiated for every single interaction and presentation with all actors, which is the actual challenge for the future.

50. Finalmente, as interações dentro do projeto compartilhar saberes ajudam a tornar esses conflitos e diferenças ontológicas visíveis. Eles ilustram a importância do conhecimento indígena tradicional e seu campo complicado quando atuam como etnomusicólogos engajados. O delicado equilíbrio entre coletar, ensinar e fornecer informações de um lado e manter o sagrado conhecimento como sagrado do outro lado, permanece um processo constante e deve ser negociado para cada interação e apresentação com todos os atores, que é o verdadeiro desafio para o futuro .

Bibliografia

Butt Colson, Audrey J. 'Itoto (Kanaima) as Death and Anti-Structure'. In *Beyond the Visible and the Material*, edited by Laura M. Rival and Neil L. Whitehead, 221–35. Oxford: Oxford University Press, 2001.

Descola, Philippe. *Beyond Nature and Culture*. Chicago: University of Chicago Press, 2013.

Gell, Alfred. *Art and Agency. An Anthropological Theory*. Oxford: Clarendon Press, 1998.

Hatoum, Rainer. 'Navajo-Zeremoniallieder im Mediensog: Herausforderungen eines kollaborativen Forschungsprojekts zwischen dem Ethnologischen Museum in Berlin und der Navajo Nation'. In *Handbuch der Medienethnographie*, editado por Cora Bender e Martin Zillinger, 223–40. Berlin: Reimer Verlag, 2015.

Hornbostel, Erich Moritz von. 'Die Probleme der Vergleichenden Musikwissenschaft.' In *Tonart Und Ethos. Aufsätze Zur Musikethnologie und Musikpsychologie*, 40–58. Leipzig: Reclam, 1986.

Lewy, Matthias. "'Com o Arquivo de Volta Ao Campo". A Reinterpretação e Recontextualização das Gravações de Koch-Grünberg (1911) entre o Povo Pemón'. *Música em Contexto* XI (2017b): 251–88.

———. 'Die Rezeption der Wachswalzenaufnahmen Koch- Grünbergs (1911) bei den heutigen Pemón'. In *Musik-Transfer*, editado por Dorit Klebe e Klaus Näumann, XX:31–44. Berichte aus dem Nationalkomitee Deutschland Im ICTM 2010-2013. Aachen: Shaker Verlag, 2018.

———. 'Generating Ontologies of Historical Sound Recordings. Interculturality, Inter-Collectivity, and Transmutation as Method'. *El Oído Pensante*, em impressão.

———. 'Los Cantos de Kanaima'. *ILHA Revista de Antropologia* 20: 1 (2018): 89–116.

———. 'Singing with Things in Ethnographic Museum's Archives. The Separation and Reunification of Material/Immaterial Units'. *Música Em Contexto*, em impressão.

Sherzer, Joel, and Greg Urban. *Native South American Discourse*. Berlin, New York, Amsterdam: Mouton de Gruyter, 1986.

Theodor Koch-Grünberg. *Walzenaufnahmen aus Brasilien 1911-1913/Theodor Koch-Grünberg. Gravações em Cilindros do Brasil 1911-1913/*. CD. Vol. 3. Historische Klangdokumente. Documentos Sonoros Históricos. Berlin: Berliner Phonogramm-Archiv, 2006.

Whitehead, Neil L. *Dark Shamans. Kanaima and the Poetics of Violent Death*. Durham: Duke University Press, 2002.

COMUNICAÇÕES ORAIS

O hino *Akathistos* do padre António Cartageno: uma abordagem a partir dos modelos para a música religiosa católica em Portugal e no Brasil após o Concílio Vaticano II

Fernando Lacerda Simões Duarte

PPG-Artes/UFPA, PNPd/CAPES – lacerda.lacerda@yahoo.com.br

Resumo: O hino *Akathistos* – em tradução literal, cantado de pé – é uma oração dedicada à Virgem Maria, própria do rito bizantino, e cujas origens remetem ao século V. No rito latino da Igreja Romana, seu uso se dá principalmente nas solenidades marianas e no Advento. A composição abordada neste trabalho é de autoria do padre lusitano António Cartageno (1956-), e o texto, uma tradução pelo poeta lusitano Fernando Melro. Busca-se aqui compreender o contexto da produção da obra musical, sobretudo no tocante aos modelos musicais litúrgicos que sucederam o Concílio Vaticano II em Portugal e suas diferenças em relação aos estudos produzidos pela Conferência Nacional dos Bispos do Brasil – CNBB no mesmo período. Ademais, interessam à presente investigação as memórias musicais preservadas da fase pré-conciliar que se revelam na composição de Cartageno. Assim, foi empreendida pesquisa bibliográfica e documental, bem como a análise de elementos musicais da composição. A investigação tem como suas bases os referenciais de memória e identidade em Joël Candau, bem como a noção de controle normativo das práticas musicais em Duarte. Os resultados apontam para uma obra cujo contexto de produção não se relaciona à noção de inculturação litúrgica baseada em referências musicais da música popular – de bases marioandrianas –, perfazendo, portanto, continuidades em relação à estética pré-conciliar. A escrita para coro, o uso de falsobordão e recitativos, o acompanhamento de órgão, o ritmo livre e a ambiguidade entre modalismo e tonalidade reforçam tal continuidade, revelando uma identidade musical diversa do modelo pós-conciliar hegemônico no Brasil.

Palavras-chave: Música religiosa – Igreja Católica. Produção musical religiosa em Portugal. Música, memória e identidade. *Motu proprio* “*Tra le Sollecitudini*”. Concílio Vaticano II.

The Hymn *Akathistos* Composed by the Priest António Cartageno: an Approach Based on Models for Catholic Religious Music in Portugal and Brazil after the Second Vatican Council

Abstract: The hymn *Akathistos* – in a literal translation, sung standing – is a prayer dedicated to the Virgin Mary, typical of the Byzantine rite, whose origins date back to the fifth century. In the Latin rite of the Roman Church, its use is mainly in Marian solemnities and in the Advent. The composition studied in this paper is authored by the Portuguese priest António Cartageno (1956-), and the text, a translation by the Portuguese poet Fernando Melro. The paper aims to understand the context of the production of the musical work, especially with regard to the liturgical musical models that succeeded the Second Vatican Council in Portugal and its differences in relation to the studies produced by the National Conference of Bishops of Brazil (CNBB) in the same period. Besides that, its interests in the present investigation the preserved musical memories of the pre-conciliar phase that are revealed in the composition of Cartageno. Thus, bibliographic and documentary research was undertaken, as well as the analysis of musical elements of the composition. The investigation is based on the references of memory and identity in Joël Candau, as well as the notion of normative control of musical practices in Duarte. The results point to a work whose production context is not related to the notion of liturgical inculturation based on musical references of popular music – based on Mario de Andrade –, thus making continuities in relation to the preconciliar aesthetics. Choral writing, the use of *falsobordone* and recitatives, organ accompaniment, free rhythm and ambiguity between modalism and tonality reinforce this continuity, revealing a musical identity different from the hegemonic post-conciliar model in Brazil.

Keywords: Religious Music – Catholic Church. Religious Music Production in Portugal. Music, Memory and Identity. *Motu Proprio* “*Tra le Sollecitudini*”. Second Vatican Council.

Introdução

A produção de uma obra musical está condicionada a uma série de fatores do contexto em que esta se dá. Assim, na produção de um estudo de caráter histórico, tais fatores não devem ser desconsiderados (DAHLHAUS, 2003). Se tal premissa é verdadeira para a música de concerto, tanto mais valerá para o repertório de função ritual. O presente estudo tem seu foco voltado ao contexto da composição de *Akathistos: Hino em Honra da Virgem, Mãe de Deus* (CARTAGENO, MELRO, 2017), e como os modelos musicais existentes para a música religiosa católica revelam-se na obra. No presente trabalho, lida-se com tais modelos, enfocando não apenas a legislação e os estudos sobre a música litúrgica, mas também como determinadas memórias de práticas e da produção musical de períodos anteriores são mantidas ou resgatadas nas obras com vistas à constituição de identidades ou adequação aos modelos. Não se descarta, entretanto, a individualidade e a liberdade do compositor, tendo em vista que toda composição musical decorre de opções composicionais (DUARTE, 2012), mas considera que tais decisões ocorrem dentro de padrões estabelecidos culturalmente em determinados contextos.

Segundo Candau (2011), longe de ser uma relação estática ou fatalista, os enquadramentos da memória ocorrem de acordo com as opções identitárias no presente. Assim, ao optar pelo resgate repertório católico do passado, em seu *motu proprio* “*Tra le Sollecitudini*”, Pio X sinalizava, em 1903, para uma opção da igreja em reforçar seus elementos identitários, no contexto da Romanização. Décadas mais tarde, ao reconhecer o valor de outras culturas e colocá-las em pé de igualdade, no Concílio Vaticano II (1962-1965), a Igreja Católica revelava a busca por uma identidade mais adequada à diversidade dos povos em que se encontrava presente (DUARTE, 2016). O Concílio representou um ponto de inflexão, sobretudo em razão da busca por esta inculturação litúrgica, que foi assimilada de maneiras diversas nos distintos países. A perspectiva da assimilação dos impactos do Concílio Vaticano II em Portugal e no Brasil não significa, contudo, que aqui se busca realizar uma “Musicologia comparada” de forte traço evolucionista, como outrora se percebia nos estudos musicais, mas um estudo de condições diversas e como estas podem ou não resultar em produtos composicionais semelhantes ou diversos, enquanto parte de um projeto maior, para a construção de uma História temática da música luso-brasileira, do qual tomamos parte coordenando o volume dedicado à relação entre *Música e Rito*, conjuntamente com um pesquisador da Universidade Nova de Lisboa.

Esta investigação se originou dos seguintes problemas: quais as memórias observadas em relação à produção pré-conciliar e quais as principais diferenças entre os modelos que condicionaram ou balizaram a produção musical no Brasil após o Concílio Vaticano II (1962-1965)? Para respondê-los, foi empreendida pesquisa bibliográfica e documental, bem como a análise de elementos musicais capazes de sinalizar para elementos identitários dos distintos modelos da música litúrgica. O estudo de tais modelos, das memórias, das relações de poder e das identidades que marcam o contexto de uma determinada composição revela-se adequado à perspectiva do estudo da relação entre memória e identidade na obra de Joël Candau.

1. A música litúrgica pós-conciliar em Portugal e no Brasil

A música dedicada ao rito católico tinha seus principais referenciais estéticos e até mesmo sua disciplina por meio de um controle normativo das práticas musicais (DUARTE, 2016) baseado no *motu proprio* “*Tra le Sollecitudini*” de Pio X. A promulgação do documento decorreu de um movimento empreendido por acadêmicos e especialistas em música religiosa, e ficou conhecido como Restauração musical católica. De modo a responder aos anseios de parte dos defensores da Restauração, o *motu proprio* determinava como principais referências para a música eclesiástica o canto gregoriano e a polifonia do século XVI, que no documento é referida como clássica. Assim, o repertório composto de acordo com estas normas ficou conhecido como restaurista. Suas principais características eram o uso da língua latina nas partes do Ordinário da missa – ainda que um repertório considerável tenha sido composto com texto em vernáculo para as partes móveis missas baixas –, a escrita a duas ou três vozes iguais – uma vez que o documento não admitia coros mistos nos ritos solenes – e acompanhamento de órgão. Nas práticas musicais no Brasil, durante a primeira metade do século XX, entretanto, foram feitas adaptações com coros mistos e bandas de música (DUARTE, 2016). Independentemente de sua aplicabilidade, fato é que o documento se baseava em princípios etnocêntricos, sob a alegação de uma pretensa unidade do catolicismo. Este referencial somente começaria a se modificar nos anos finais da década de 1940, com o chamado *Aggiornamento*.

Segundo Montero (1992), o *Aggiornamento* proposto no pontificado de Pio XII representou o reconhecimento do valor de outras culturas que não as europeias, o que se percebe claramente, no âmbito da música, quando o pontífice aconselhou a ampliação do uso do canto religioso em língua vernácula e da índole de cada povo partigular em sua

Encíclica “*Mediator Dei*”, de 1947. Este processo haveria de culminar com o Concílio Vaticano II, cuja Constituição Apostólica “*Sacrosanctum Concilium*” sobre a Sagrada Liturgia, de 1963, já prescrevia uma adaptação da liturgia romana à índole e às tradições dos povos. No campo da música religiosa católica, esta noção de adaptação passou necessariamente – e por força da Teologia da Libertação, que inspirava o clero latino-americano nas décadas de 1970 a 90 – por um olhar para a música popular e, portanto, por uma aproximação maior dos fiéis. Documentos produzidos pela Conferência Nacional dos Bispos do Brasil (CNBB) – tais como *Pastoral da Música Litúrgica no Brasil* e *A música litúrgica no Brasil*, de 1976 e 1998, respectivamente – revelam não apenas a música popular brasileira como fonte de inspiração para a renovação do repertório eclesial, mas também um discurso baseado no fato de esta ser o resultado da fusão das três raças que deram origem ao povo brasileiro. Neste sentido:

Os principais renovadores da música litúrgica brasileira, que abriram as portas da Igreja Católica no Brasil para o elemento étnico o fizeram se baseando completamente nas diretrizes marioandrianas. Duas obras são testemunho desta filiação, a primeira delas do Pe. José Geraldo de Souza, publicada na coleção *Musica Sacra* da Editora Vozes, que tem como título *Folc música e Liturgia* [...] (CARVALHO, 2009: 103-104).

A preocupação com a busca pelo nacional na música religiosa também ocorreu em Portugal, tendo sido o autor da obra aqui estudada um dos que procederam à recolha de materiais com esta finalidade:

Padre da Diocese de Beja, desde 1972, além do trabalho na Comissão Diocesana de Música Sacra e da direcção coral, [Padre Cartageno] fez, entre 1978-82, com o P.e António Mendes Aparício, uma recolha exaustiva de cânticos da tradição popular religiosa do Baixo Alentejo ligados às festas de Nossa Senhora, Natal, Quaresma/Paixão, Santos Populares, que, praticamente, tinham deixado de se cantar, mas conservados, alguns deles, no Cancioneiro Alentejano (1955) do P.e António Marvão. A Comissão de Liturgia e Música Sacra de Beja, de acordo com o desejo da Instrução *Musicam Sacram* (nº 4b) e da Constituição Conciliar sobre a Sagrada Liturgia *Sacrosanctum Concilium* (nº 118-119), recuperou muito desses cânticos, adaptando alguns textos à liturgia. Com o apoio do Coro do Carmo, procedeu à gravação e divulgação de quase trinta espécimes, publicados em livro, cassete e CD, tornando-se muito populares alguns deles (*O bom pastor*, *Fonte de água Viva*, *Nossa Senhora do Carmo*) (MÚSICOS ECLESIASTICOS, [20--]).

Diferentemente do Brasil, entretanto, a busca pela nacionalidade parece ter-se dado, em Portugal, não por uma aproximação da música popular ou da Canção de protesto, como ocorreu na América Latina, mas muito mais pela busca na religiosidade popular, o que, em parte, também serviu de inspiração à renovação do repertório litúrgico no Brasil. Ante estas

diferenças fundamentais, há de se observar que o resultado musical das composições também haveria de ser diverso, seja no tocante à textura coral, seja nas características rítmicas e instrumentais das obras musicais sacras.

2. O hino *Akathistos*: das memórias do rito bizantino ao tempo presente

A tradução literal do termo *Akathistos* é “cantado de pé”, em razão da posição em que este deveria ser cantado na liturgia bizantina. As origens da oração cantada remontam ao século V, tendo sido composto pouco após a conclusão do Concílio da Calcedônia, de 451, e sintetizando todos os dogmas e o magistério eclesiástico acerca da figura de Maria até então. Incorporado à liturgia romana, mesmo após o Cisma do Oriente, de 1054, seu uso litúrgico deve dar-se durante o Advento – tempo em que a chegada do Messias é celebrada – ou nas grandes solenidades marianas. Seu texto refere-se ao “mistério da encarnação salvífica do Verbo de Deus, desde a anunciação até à parusia, contemplando a Virgem Mãe indissolivelmente unida a Cristo e à Igreja” (SECRETARIADO NACIONAL DE LITURGIA, [20--]).

A tradução para o português tem diferentes versões, uma delas foi realizada pelo religioso servita Francisco M. Carnimeo, e musicada pelo salesiano Dom Luis Lasagna, conhecido como o iniciador da obra salesiana no Brasil (AKATHISTOS, [20--]). Para além da profunda memória representada pela manutenção ou retomada de um hino com quase mil e quinhentos anos de existência, serão observados agora outros elementos na composição musical que revelam outras memórias, sobretudo do repertório restaurista, este, por si, o resultado de amálgamas de memórias.

3. O *Akathistos* do padre Antônio Cartageno

O primeiro elemento a se observar na composição aqui estudada é que, apesar de a oração remeter à “Igreja do Oriente” e a um hino criado no século V, as memórias evocadas na composição do padre Cartageno se referem ao rito latino e não à música bizantina, uma vez que as características musicais da obra corrependem às que se diria serem mais “ocidentais”, ou seja, mais próximas da música praticada na Europa e que está presente na maioria dos manuais de história da música. Em outras palavras, não se percebe o canto monódico com relações intervalares que estão além do limite do temperamento igual, tampouco o acompanhamento por meio de sustentação de bordões vocais, próprios

do canto bizantino.

Memórias do canto gregoriano – declarado a “música oficial” da Igreja Romana no *motu proprio* de Pio X – são, entretanto, bastante evidentes desde o emprego de ritmo livre no início da obra (Ex. 1). Igualmente, o uso de recitativo em ritmo livre (Ex.2) e de um falsobordão a duas vozes remetem não apenas à liberdade rítmica gregoriana, mas também ao repertório pré-conciliar em que tais elementos foram amplamente aplicados no repertório católico produzido no Brasil e na Europa (DUARTE, 2016).

CÂNTICO DE ENTRADA



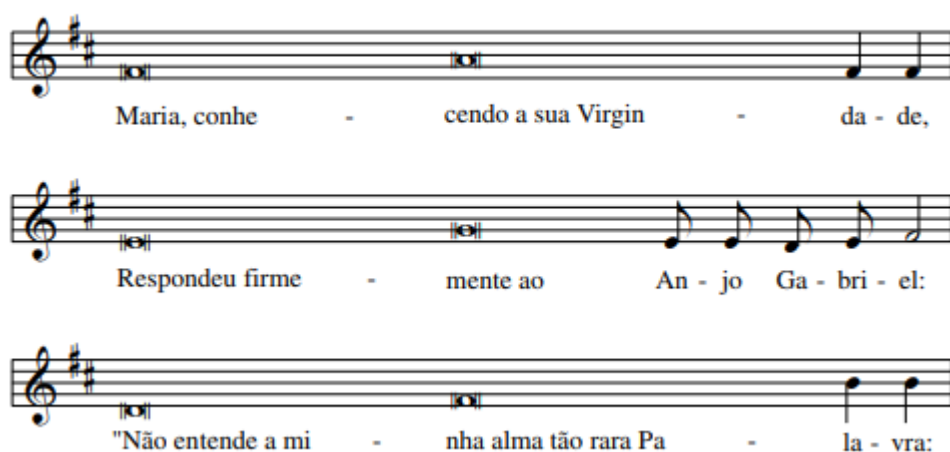
Mãe de Deus, So - be - ra - na Vir - gem! Er - gue - mos pa - ra

Ti nos - sos lou - vo - res, o nos - so cân - ti - co de ac - ção de gra - ças! Teu

po - de - ro - so bra - ço nos en - vol - va qual só - li - da mu - ra - lha!

Exemplo 1: Compassos iniciais do *Akathistos*, de Cartageno e Melro (2017: 3). Note-se a alternância de compassos a fim de caracterizar o ritmo livre.

2. NARRAÇÃO



Maria, conhe - cendo a sua Virgin - da - de,

Respondeu firme - mente ao An - jo Ga - bri - el:

"Não entende a mi - nha alma tão rara Pa - la - vra:

Exemplo 2: Narração, do *Akathistos*, de Cartageno e Melro (2017:5). A recitação em ritmos livres dá-se sobre notas de longa duração, semelhantemente às repetições de notas do canto gregoriano.

Quanto ao falsobordão, esta técnica de recitativo em ritmo livre a várias vozes tem

sido empregada desde o século XV e se faz presente no *Vespro Della Beata Virgine*, de Monteverdi, e em uma série de outros autores. Além da rítmica livre do cantochão, a repetição de alturas pelo coro e pequenas cadências remetem diretamente ao *rectus tonae* gregoriano, porém harmonizado em textura coral. Na composição de Cartagena, as duas vozes de solistas são completadas pela terceira, o baixo, realizado ao órgão (Ex.3). O próprio acompanhamento de órgão e não por outros instrumentos, reforça a posição de destaque deste como o instrumento litúrgico do rito romano por excelência, conforme evidenciaram a tradição da Igreja Romana e o *motu proprio* de Pio X.

Litania

Assembleia *Solista (s)*

A - VÉ MA - RI - A

(1) Tu és o resplendor da nossa sal - va - ção!
(2) Montanha inacessível ao pensa - men - to hu - ma - no!
(3) Estrela que anuncias o Sol que vai nas - cer!

A - VÉ MA - RI - A

(1) Por Ti a maldição enfim de - sa - pa - fê - ce!
(2) Oceano impenetrável ao próprio o - lhardos An - jos!
(3) És o fecundo seio da incarna - ção di - vi - na!

Exemplo 3: Falsobordão para dois solistas com a terceira voz – baixo – realizada pelo órgão (CARTAGENO, MELRO, 2017: 30).

Vibrante *rall.*

A - LE - LU - IA! A - LE - LU - IA! A - LE - LU - IA!

Exemplo 4: Aleluia, do Akathistos (CARTAGENO, MELRO, 2017: 5).

Com leveza

2-3 4 En - vi - a - do do Céu vei - o su - bli - me Ar -

2-3 4 can - jo Pa - ra sau - dar a Vir - gem: A - vé, A - vé Ma -

ri - a! E ao ver que a su - a voz Deus se - fa - zi - a

Exemplo 5: Detalhe da harmonização ao órgão das antífonas do *Akathistos* (CARTAGENO, MELRO, 2017: 29).

Finalmente, a ambiguidade entre os modos eclesiásticos e a tonalidade que foi marcante no repertório restaurista se revela presente em alguns trechos da obra, sobretudo naqueles em que ocorre modulação para a relativa menor – Si menor – da tonalidade central – Ré Maior (Ex.5). Nestes trechos, a progressão raramente se dá rumo à dominante maior, o que suspende provisoriamente a sensação de tonalidade, do mesmo modo que o uso de uma sétima menor nos “Aleluias” (Ex.4) que se seguem à narração em ritmo livre.

Considerações finais

Diante dos elementos musicais e dos contextos pós-conciliares de produção musical analisados, os resultados apontam para uma obra cujo contexto de produção não se relaciona à noção de inculturação litúrgica baseada em referências musicais da música popular – de bases marioandradianas –, perfazendo, portanto, continuidades em relação à estética pré-conciliar. A escrita para coro, o uso de falsobordão e recitativos, o acompanhamento de órgão, o ritmo livre e a ambiguidade entre modalismo e tonalidade reforçam tal continuidade, revelando uma identidade musical diversa do modelo pós-conciliar hegemônico no Brasil.

Referências:

AKATHISTOS: Hino Litúrgico Bizantino à Mãe de Deus – Música do M^o Luigi Lasagna, s.d.b. Tradução e adaptação musical de Francisco M. Carnimeo, o.s.m. Roma: Centro di Cultura mariana «Madre della Chiesa», [20--].

CANDAU, Joël. *Memória e Identidade*. São Paulo: Contexto, 2011.

CARTAGENO, A.; MELRO, F. *Akathistos: Hino em honra da Virgem, Mãe de Deus*. 3.ed. Fátima (Portugal): Secretariado Nacional de Liturgia, 2017. Partitura.

CARVALHO, Vinicius Mariano de. Aspectos da Música na Liturgia Católica na América Latina do Vaticano II aos Dias Atuais: do "canto do povo de Deus" ao "som da massa". *Diálogos Latinoamericanos*, Aarhus (Dinamarca), n.16, p. 90-114, 2009.

DAHLHAUS, Carl. *Fundamentos de la Historia de la Musica*. Barcelona: Gedisa, 2003.

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. 495 f. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, UNESP, São Paulo, 2016.

_____. *Música e Ultramontanismo: possíveis significados para as opções composicionais nas missas de Furio Franceschini*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2012.

MONTERO, Paula. Tradição e Modernidade: João Paulo II e o problema da cultura. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, Rio de Janeiro, a.7, n.20, p.90-112, 1992.

MÚSICOS ECLESIASTICOS. *Músicos eclesiaisicos contemporâneos*. [20--]. Disponível em: <<https://www.meloteca.com/musicos-ecclesiasticos.htm>>. Acesso em 9 out. 2018.

SECRETARIADO NACIONAL DE LITURGIA. *Akathistos*. [20--]. Disponível em: <<http://www.liturgia.pt/multimedia/Musica/001Akathistos.php>>. Acesso em 9 out. 2018.

Os manuscritos musicais de Murilo Furtado que integram o acervo da Biblioteca Armando Albuquerque, em Porto Alegre: considerações acerca do recolhimento e uma abordagem da obra religiosa registrada nas fontes

Fernando Lacerda Simões Duarte

PPG-Artes/UFPA, PNPd/CAPES – lacerda.lacerda@yahoo.com.br

Resumo: O estado do Rio Grande do Sul teve diversos compositores de música religiosa para órgão ou com acompanhamento de órgão no século XX, dentre os quais seria possível citar os gaúchos Leo Schneider (1910-1978) e Murilo Furtado (1873-1958), e José Maria Rocha Ferreira (1900-1983), músico e advogado mineiro que residiu no estado. Este trabalho tem como objeto central as fontes autógrafas de Murilo Furtado que integram o acervo da Biblioteca Armando Albuquerque, vinculada à Discoteca Pública Natho Henn, ambas localizadas na Casa de Cultura Mario Quintana, em Porto Alegre. Discute-se inicialmente a situação de recolhimento, uma vez que tais documentos individualizados encontram-se em uma biblioteca e não em um arquivo. Em seguida, passa-se a uma abordagem da produção musical de Murilo Furtado presente nas fontes para então abordar-se especificamente o repertório de função ou inspiração religiosa. A discussão apóia-se nas noções de lugares de memória de Pierre Nora, na teoria das três idades documentais e na abordagem de bibliotecas e arquivos em Bellotto, bem como no contexto da música religiosa católica pré-conciliar apresentado por Duarte. Quando da consulta aos documentos, foi possível observar riscos para sua conservação, que seriam diminuídos com o arquivamento e a digitalização das fontes. Quanto ao repertório contido nas fontes, observa-se música religiosa para órgão e música vocal com acompanhamento de órgão, bem como uma opereta e música de câmara. Por fim, o repertório religioso mostra-se de acordo com os paradigmas musicais do *motu proprio* de Pio X, vigentes no catolicismo anteriormente ao Concílio Vaticano II.

Palavras-chave: Acervos musicais. Fontes autógrafas. Música religiosa para órgão.

Murilo Furtado's Musical Manuscripts Integrated with the Collection of the Armando Albuquerque Library in Porto Alegre: Considerations about Recollection and an Approach to the Religious Work Present in the Sources

Abstract: The state of Rio Grande do Sul had several composers of religious music for organ or vocal with organ accompaniment in the twentieth century, among whom, the Natives Murilo Furtado (1873-1958) and Leo Schneider (1910-1978), and José Maria Rocha Ferreira (1900-1983), musician and lawyer from Minas Gerais who lived in the State. This paper has as its central object the autograph sources by Murilo Furtado that are part of the collection of Armando Albuquerque Library, related to the Public Discotheque Natho Henn, both located in the Casa de Cultura Mario Quintana, in Porto Alegre. The withdrawal situation is discussed initially, since such individualized documents are placed in a library and not in a archive. Then we present an approach to the musical production of Murilo Furtado placed in the sources, so that we can specifically study the repertoire of religious function or inspiration. The paper is based on the notions of places of memory by Pierre Nora, on the theory of the three documentary ages and on the approach of libraries and archives in Bellotto, as well as on the context of pre-conciliar Catholic religious music presented by Duarte. When the documents were consulted, it was possible to observe risks for their conservation, which would be reduced by archiving and digitizing the sources. Concerning the repertoire contained in the sources, one observes religious music for organ and vocal music with organ accompaniment, as well as an operetta and chamber music. Finally, the religious repertoire shows itself according to the musical paradigms of the *motu proprio* by Pius X, prevailing in Catholicism before the Second Vatican Council.

Keywords: Musical Collections. Autograph Sources. Religious Music for Organ.

Introdução

Acervos musicais produzidos por compositores, intérpretes, agremiações musicais, instituições religiosas e de diversos outros tipos no Brasil encontram-se nas mais variadas situações de recolhimento, sobretudo quando o repertório não mais desempenha uma função social imediata para a comunidade para a qual as fontes foram produzidas. Assim, não é raro encontrar partituras recolhidas a museus – tais como o Museu da Música de Mariana-MG e seu coetâneo, em Itu-SP, os museus de Arte Sacra de Porto Alegre e São Paulo, museu do Instituto Nossa Senhora da Piedade, em Ilhéus-BA –, a Igrejas – como a Igreja da Venerável Ordem Terceira de São Francisco, em São Paulo –, a arquivos públicos – como os dos estados de São Paulo, Bahia e Alagoas, e o da cidade de Salvador – ou privados – como o do Mosteiro de São Bento ou o da Cúria Metropolitana de São Paulo –, às agremiações musicais, tais como as diversas bandas de música espalhadas pelo país, ou ainda às bibliotecas.

Neste trabalho, são estudados documentos musicográficos manuscritos – e parte considerável deles, autógrafa – que integram o acervo da Biblioteca Armando Albuquerque. Esta biblioteca é especializada em música, ou seja, seu acervo é composto basicamente de livros sobre música e músicos, e de partituras. Ligada à Discoteca Nato Henn, a Biblioteca Armando Albuquerque se encontra na Casa de Cultura Mario Quintana, na cidade de Porto Alegre. Dentre os diversos tipos de partitura que compõem o acervo, chama a atenção uma pequena quantidade de manuscritos, dentre os quais, alguns autógrafos do compositor gaúcho Murilo Furtado (1873-1958), seja pela diversidade de gêneros musicais contidos nas fontes, seja ainda pelo fato de os documentos musicográficos terem sido produzidos pelo próprio compositor. Sendo uma biblioteca, há a vantagem de este material se encontrar acessível ao público com relativa facilidade. Por outro lado, tratando-se de documentos individualizados, este acesso e a situação de recolhimento podem representar riscos para seu perecimento. Ante esta aporia, foram formulados os seguintes problemas, que deram origem ao presente trabalho de pesquisa: quais seriam as soluções mais eficientes para garantir o acesso aos manuscritos autógrafos de Murilo Furtado sem representar um risco às fontes? Qual o repertório contido nestas fontes? É possível observar diversidade e especificidades nessa produção? No tocante à música religiosa para órgão e com acompanhamento de órgão, quais características podem ser destacadas em relação ao contexto de produção, mais especificamente, em relação aos

modelos musicais católicos do período – determinados pelo *motu proprio* de Pio X sobre a música sacra? Para responder a tais formulações, foi empreendida pesquisa bibliográfica e documental in loco, na Biblioteca Armando Albuquerque e em outros acervos.

1. Bibliotecas, arquivos e museus: lugares de memória

O primeiro aspecto a se observar é que os chamados lugares de memória na concepção de Pierre Nora (1993) – aqueles destinados a deter o esquecimento quando não mais existem meios de memória capazes de ligar a sociedade no presente aos eventos pretéritos que se busca salvaguardar – são muito claramente associados aos monumentos, aos museus e aos arquivos. Em relação aos arquivos históricos, esta associação é bastante clara pelo fato de estes guardarem documentos ditos de fase permanente (BELLOTTO, 2002), ou seja, aqueles que não mais cumprem a função para a qual foram criados – processos judiciais e administrativos extintos ou registros da chegada de imigrantes em um determinado porto há mais de um século, por exemplo –, mas que se preservam em razão do valor histórico das informações neles contidas. Seria possível considerar também as bibliotecas lugares de memória? Os volumes que integram seus acervos teriam também um valor documental? A diferença entre arquivo e biblioteca poderia sugerir uma resposta negativa:

[...] podemos definir a biblioteca como a instituição que reúne documentos múltiplos, por compra, doação ou permuta, produzidos por fontes diversas e resultantes de atividades, pesquisas ou criações artísticas, técnicas ou científicas com fins culturais e de ensino e instrução. Arquivo é a reunião, por passagem natural, de documentos oriundos de uma só fonte geradora e, em geral, constituídos em exemplar único, congregados em fundos, divididos em séries. [...] Logo, a biblioteca é o órgão colecionador, que tem a custódia de um acervo fisicamente presente em suas próprias instalações (BELLOTTO, 2014: 41).

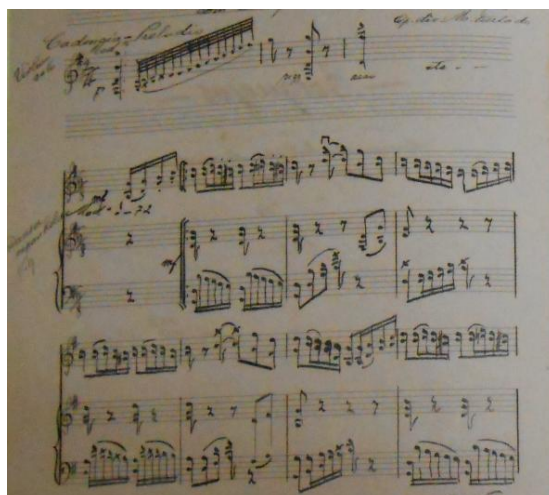
Apesar das diferenças, temos compreendido as bibliotecas enquanto lugares de memória, uma vez que os livros, ainda que impressos em larga tiragem, testemunham, por si, a veracidade de sua produção. Além disto, muitos deles são individualizados com anotações, muitas das quais, indicando procedências anteriores, capazes de nos remeter a contextos anteriores, tais como os livros de congregações religiosas extintas que foram incorporados às bibliotecas públicas, ou de antigos seminários, que hoje integram acervos de faculdades católicas. No caso aqui estudado, a biblioteca especializada em música recolhe documentos musicográficos manuscritos autógrafos, ou seja, documentos absolutamente individualizados, que testemunham a produção musical de um artista e nos

permitem buscar ligações com o contexto dessa produção.

Posto isso, retorna-se a um dos problemas centrais do trabalho: quais soluções arquivísticas poderiam contribuir para garantir o acesso aos manuscritos autógrafos de Murilo Furtado sem representar um risco às fontes? Ao tempo de nossa pesquisa documental *in loco* – em 2015 – os documentos estavam acondicionados em sacos plásticos, em um armário, juntamente com uma relação das obras contidas nas fontes. Soluções de custo moderado – tendo em vista as limitações orçamentárias dos órgãos ligados à cultura, no Brasil –, mas eficientes para a preservação seriam o acondicionamento em caixas de arquivo – de polipropileno ou de papel cartão com níveis internos de proteção em neutro ou alcalino, a remoção de agentes oxidantes, bem como a digitalização dos documentos para sua disponibilização aos consulentes localmente e, quiçá, em um repositório *online*.

2. O repertório musical contido nas fontes

Segundo o instrumento de pesquisa que acompanha as fontes documentais, estariam recolhidas à biblioteca quarenta e oito obras, grande parte das quais, escritas para piano. Somente cinco obras teriam sido escritas para harmônio ou com acompanhamento deste, sendo que em duas destas cinco, a instrumentação seria para harmônio ou órgão. A produção de Furtado parece ter sido, contudo, muito mais vasta, uma vez que o instrumento de pesquisa traz o número de opus – organizado, provavelmente pelo próprio compositor –, sendo que o canto religioso popular *Coração Eucarístico de Jesus*, para canto e harmônio tem o de maior numeração: Op. 126A. Um aspecto interessante na datação das obras é o fato de muitas fontes trazerem indicações de datas escritas a lápis, provavelmente pelo próprio compositor, muitos anos após a confecção da partitura. Tais anotações indicam não apenas o ano da composição, mas também a idade que Furtado tinha ao compô-las.



Exemplo 1: Compassos iniciais dos *Bosquejos* n.º 4, para violino e piano, de Murilo Furtado (1940). Neste exemplo a linguagem pianística e o virtuosismo do violino ficam evidentes.

Sobre o catálogo que acompanha as fontes, é possível perceber que, apesar do fato de o compositor ter claro domínio das linguagens organística e pianística e evidenciar isto em suas obras (Ex.1-2), algumas obras para órgão foram classificadas como tendo sido escritas para piano (Ex.3).



Exemplo 2: *Sortie (Ite! Missa est)*, de Murilo Furtado (1935). Apesar do tema religioso, fica evidente a escrita para piano, seja pela tessitura do teclado do instrumento, seja ainda pelo uso de oitavas na mão esquerda e de ornamentação.



Exemplo 3: Compassos iniciais de *Sortie* (FURTADO, 1937), para órgão em três claves, com indicação de Pedal-teclado na terceira clave. Note-se a peculiaridade da tessitura da escrita para a pedaleira.

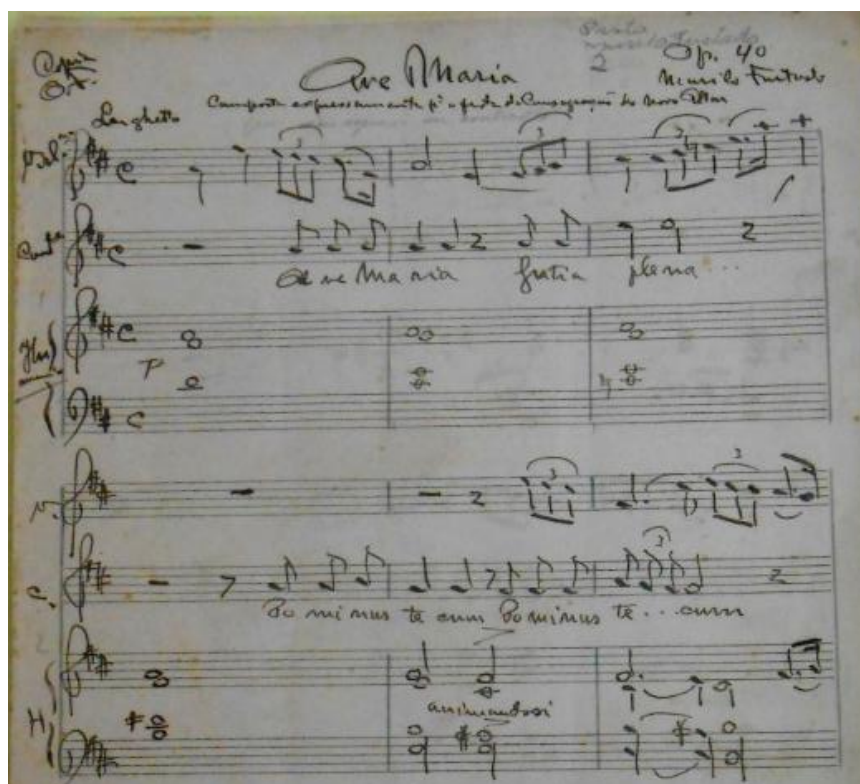
Quanto aos gêneros musicais das obras, tem-se considerável diversidade: repertório pianístico, música de função ou inspiração religiosa, canções, música instrumental de câmara (para duos e um quarteto), uma obra orquestral, uma composição para coro e uma opereta, de título *Sandro*, cujas cópias manuscritas apontam local e data: Montevideu, 1901. Esta opereta ou ópera verista em dois atos, com quinze cenas, foi escrita sobre o libreto de Arturo Evangelisti, que cantou, na estreia da ópera, o papel de Rocco, para barítono. Seu enredo remete à *Cavalleria Rusticana*, de Pietro Mascagni, sendo uma descrição de acontecimentos narrados nessa ópera (TAKAHAMA, OSTERGREN, 2008). Os documentos manuscritos relativos a *Sandro* parecem ser autógrafos, do mesmo modo que a maior parte das fontes observadas, à exceção de uma *Ave Maria* impressa. Há ainda alguns hinos: *Hino patriótico*, *Hino da União Velocipédica*, o *Hino da Escola Normal* e o *Hino Escolar para o centenário Farroupilha*.

Em suma, é possível observar no acervo em questão considerável diversidade na obra musical de Murilo Furtado, do mesmo modo que de diversos contemporâneos seus. Merece atenção, dentro do gênero ao qual temos dedicado a maior parte de nossos estudos, a quantidade de obras de função religiosa escrita para canto com acompanhamento de órgão ou harmônio, para órgão solista e até mesmo as que foram escritas para canto e piano.

3. Música religiosa

O repertório religioso remete exclusivamente ao catolicismo romano. As obras de função ou inspiração religiosa que integram o acervo da Biblioteca Armando Albuquerque são três obras de título *Ave Maria*, *A caminho de Bethlem*, *Coração Eucarístico de Jesus*, *Coral (adaptado do Kyrie a Quatro Vozes)*, *Deo Gratias*, *Ecce Panis*, *O Bone Jesu!*, *Invocação* e *O Salutaris*. Há ainda obras instrumentais com função ritual bastante clara: *Entrada* e *Entrée*, e duas obras intituladas *Sortie*, utilizadas para as procissões de entrada e saída nas missas, respectivamente.

No período em que as composições foram escritas, as práticas musicais do catolicismo romano passavam por um controle normativo, ou seja, deveriam obedecer a um paradigma instaurado pelo *motu proprio* “*Tra le Sollecitudini*” de Pio X sobre a música sacra, de 1903, um documento que funcionava como uma espécie de “código jurídico de música sacra” (DUARTE, 2016). A fim de efetivar o cumprimento de suas determinações, comissões responsáveis pela censura ou propagandas das obras foram instaladas nas diversas dioceses do Brasil. Dentre as principais determinações do documento estavam o afastamento estilístico da ópera e da música sinfônica, o acompanhamento de órgão ao canto sacro por meio da simples sustentação, ou seja, sem figuração instrumental que representasse divisão rítmica, mas tão somente uma harmonização de caráter vocal, e a escrita vocal o mais próxima possível do canto gregoriano, ou seja, sem grandes saltos dramáticos. Na obra religiosa de Murilo Furtado estes paradigmas são muito claramente observados. Nas obras de título *Ave Maria*, Op. 40 (Ex.4) e Op. 80, o modelo restaurista – determinado pelo *motu proprio* –, de sustentação ao canto é bastante evidente, assim como em *Coração Eucarístico*, *Cor Jesu Eucharisticum*, *O bone Jesu!* e outras obras vocais acompanhadas por instrumento de teclado. A única exceção parece ser a *Ave Maria*, Op. 28, em que o acompanhamento assume caráter mais pianístico, aproximando-a da canção de câmara de inspiração religiosa, que também era comum no período.



Exemplo 4: *Ave Maria*, Op. 40, para canto, violino e harmônio, de Murilo Furtado ([19--]b).
Notem-se o caráter de simples sustentação harmônica do canto realizado pelo instrumento harmônio e o contraponto à voz realizado pelo violino.

Nas obras escritas para órgão ou harmônio solista – *Entrée*, *Sortie*, *Coral*, *Deo Gratias* e outras –, é possível perceber a manutenção do estilo restaurista e da linguagem organística. *Coral* (adaptado do *Kyrie a 4 vozes*) sugere a possibilidade de uma missa autoral de Furtado, que não se encontra entre as fontes recolhidas à Biblioteca Armando Albuquerque. Em *Deo Gratias*, para harmônio ou órgão, o uso de acordes cheios e a grande quantidade de oitavas na mão esquerda leva a supor seu uso principal no harmônio, a fim de ganhar volume sonoro, mas funciona bem também para órgão, em uma versão apenas em teclado manual, a exemplo de várias outras obras musicais restauristas para órgão solo impressas na Europa no mesmo período. A maior exigência técnica parece estar em *Entrée*, em que há maior recorrência de notas presas enquanto outras vozes realizam movimentos melódicos e movimentos contrários entre as vozes.



Exemplo 5: Compassos iniciais de *A caminho de Bethlem*, de Murilo Furtado ([19--]a).

Em *A caminho de Bethlem* (Ex. 5), observa-se o emprego de texturas cordais no acompanhamento à melodia, pouco contraponto e ausência de divisões rítmicas. No verso da fonte há uma poesia, provavelmente de Murilo Furtado, e a indicação “Ilustração literária do Quadro de O. Furtado”, sugerindo um diálogo entre música, pintura e poesia.

Considerações finais

Ao final deste trabalho, é possível afirmar, em resposta às questões que lhe deram origem, que as fontes aqui abordadas encontram-se recolhidas a uma biblioteca especializada em música, o que favorece a frequência de consulentes especializados que sabem o valor do material que integra o acervo da mesma. Há de se observar, contudo, que quando da consulta aos documentos, riscos de perecimento para as fontes foram constatados, que ser diminuídos com o recolhimento dos documentos individualizados (manuscritos autógrafos) à fase permanente, acondicionando-os em invólucros adequados e digitalizando-os, o que limitaria parcialmente o acesso aos documentos físicos, ao mesmo tempo em que possibilitaria até mesmo seu acesso remoto, caso fosse criado um repositório

online.

Quanto ao repertório contido nas fontes, observa-se música religiosa para órgão e música vocal religiosa com acompanhamento de órgão, harmônio ou piano, uma ópera verista, música de câmara, canções e alguns hinos.

Por fim, sobre o repertório religioso, é possível afirmar que parte considerável deste mostra-se de acordo com o período em que foi produzido, adequando-se claramente aos paradigmas musicais do *motu proprio* de Pio X.

Referências:

BELLOTTTO, Heloísa Liberalli. *Arquivística: objetos, princípios e rumos*. São Paulo: Associação de Arquivistas de São Paulo, 2002.

_____. *Arquivo: estudos e reflexões*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

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. 495 f. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, UNESP, São Paulo, 2016.

FURTADO, Murilo. *A caminho de Bethlem (Ilustração musical do quadro de O. Furtado)*. s.l.: Autógrafo, [19--]a. Partitura manuscrita.

_____. *Ave Maria*. s.l.: Autógrafo, [19--]b. Partitura manuscrita.

_____. *Bosquejos | Arranjo dos Estudos de violino com acompanhamento de Piano | N.º 4 | 1ª Série*. s.l.: Autógrafo, 1940. Partitura manuscrita.

_____. *Sortie*. s.l.: Autógrafo, 1937. Partitura manuscrita.

_____. *Sortie (Ite! Missa est)*. s.l.: Autógrafo, 1935. Partitura manuscrita.

NORA, Pierre. Entre a Memória e a História: a problemática dos lugares. *Projeto História*, São Paulo, n.10, p.7-28, 1993.

TAKAHAMA, Alexandre Machado; OSTERGREN, Eduardo Augusto. Ópera Sandro: um marco histórico da composição musical no Rio Grande do Sul. In: CONGRESSO DA ANPPOM, 18., 2008, Salvador. *Anais...* Salvador: ANPPOM, 2008. p.76-81.

A atividade organística em São Salvador da Bahia: uma abordagem das continuidades, rupturas e o registro especial destes saberes enquanto patrimônio cultural

Fernando Lacerda Simões Duarte

PPG-Artes/UFPA, PNPD/CAPEs – lacerda.lacerda@yahoo.com.br

Resumo: O bispado da Bahia foi o primeiro instituído no atual território brasileiro. Além de cantores para a Sé, um posto de organista mostrava-se necessário, o qual foi instituído por meio de Alvará Régio em 1559. Séculos depois, postulou-se na cidade de Salvador o reconhecimento dos saberes relativos aos ofícios de organista e organeiro como seu patrimônio cultural de natureza imaterial. O presente estudo apresenta resultados parciais da pesquisa sobre a identidade de tais ofícios. Assim, busca-se responder os seguintes problemas: quais elementos relativos aos ofícios de organista e organeiro permaneceram idênticos a si desde seu momento de fundação, no bispado da Bahia e quais sofreram modificações ou atualizações ao longo da história? É possível observar a continuidade de tais ofícios ao longo da história? De que maneira? Quais elementos fundamentais caracterizam, ainda no presente, tais ofícios? Para responder a tais questões, foi empreendida pesquisa bibliográfica e documental, bem como entrevistas com os detentores dos saberes no presente. Para além da produção e das práticas musicais do passado, o estudo ocupa-se também e principalmente do presente. Assim, foram buscados referenciais nos estudos acerca da memória e identidade, em Joël Candau e Pierre Nora, bem como na legislação e em estudos sobre a temática do patrimônio cultural. Os resultados apontam para a vinculação principal dos ofícios à função religiosa, sobretudo ao acompanhamento da música vocal, um forte impacto em sua manutenção no presente, por razões religiosas e civis, e a preocupação de seus detentores com sua manutenção.

Palavras-chave: Patrimônio cultural imaterial. Órgão de tubos. Música religiosa – Catolicismo.

Organ Activities in São Salvador da Bahia: an Approach to Continuities, Ruptures and the Special Registration of these Knowledge as Cultural Heritage

Abstract: The Bishopric of Bahia was the first instituted in the current Brazilian territory. In addition to singers for the See, an organist position was necessary, which was instituted by means of the Royal Charter in 1559. Centuries later, it was postulated in the city of Salvador the registration of the knowledge related to the crafts of organist and organ builder as its intangible cultural heritage. This study presents partial results of the research on the identity of such crafts. This paper seeks to answer the following problems: what elements related to the crafts of organist and organ builder have remained identical to each other since its foundation in the Diocese of Bahia and which have undergone modifications or updates throughout history? Is it possible to observe the continuity of such crafts throughout history? In what way? What fundamental elements characterize, at present, such offices? To answer such questions, a bibliographical and documentary research was undertaken, as well as interviews with the knowledge holders in the present. Apart from the production and the musical practices of the past, the study is also, and mainly, of the present. Thus, theoretical references were sought in the studies about memory and identity, in Joël Candau and Pierre Nora, as well as in legislation and studies on the theme of cultural heritage. The results point to the association between the offices and religious function, especially to the accompaniment of vocal music, a strong impact in its maintenance in the present, for religious and civil reasons, and the concern of its holders with its maintenance.

Keywords: Intangible Cultural Heritage. Pipe Organ. Religious Music – Catholicism.

Introdução

O primeiro bispado ao qual o território brasileiro esteve subordinado foi o de Lisboa. Posteriormente, a instituição do bispado de Funchal, no Atlântico, em 1514, começava a aproximar do Novo Mundo uma estrutura eclesiástica mais sistemática. Somente em 1551, entretanto, tal sistematização se deu por completo, com a instalação do Bispado de São Salvador da Bahia, cuja tutela estendia-se a todo o território brasileiro pelo menos até 1575, quando a prelazia de São Sebastião do Rio de Janeiro foi instituída, e posteriormente, a de o de Recife e Olinda, em 1614. Uma vez instalada a catedral do bispado primaz do Brasil, fazia-se necessária uma estrutura de clérigos e outras pessoas responsáveis pela liturgia para seu adequado funcionamento, tais como cantores e um organista.

Dom Pero Fernandes Sardinha, primeiro bispo da dominação portuguesa de além-mar via a necessidade de que se trouxesse para o Brasil um órgão, não apenas pela função litúrgica que este desempenharia, mas também pelo fato de sua mecânica ser um atrativo para a conversão dos povos originários: “Não se esqueça Vossa Alteza de mandar cá uns órgãos porque este gentio é amigo de novidades, muito mais há de se mover por ver dar um relógio e tanger órgãos, que por pregações e admoestações” (SARDINHA apud KERR, 2011, p. 21).

O pedido feito em 1552 parece ter sido rapidamente considerado pela Coroa portuguesa, de modo que poucos anos depois o primeiro cargo de organista em território brasileiro era oficialmente instituído, por meio de um Alvará Régio de 9 de setembro de 1559:

“haja daqui em diante um tangedor dos Órgãos o qual haverá de manutenção ordenado doze mil reis em cada ano a custa de Minha Fazenda enquanto não se acabar de fazer a dita Sé; porque tanto fôr acabada haverá o dito Ordenado dos quarenta mil reis, que são ordenados para a fábrica dela; e o dito Tangedor servirá o dito Cargo conforme o Regimento, que para isso dará o Bispo das Partes do Brasil, e o Cabido da dita Sé”. O primeiro organista a ocupar o cargo oficial recém-criado foi, padre e cônego da Sé, que tinha lá os seus pendores para a arte do órgão. O referido “Clérigo de Missa” já vinha, possivelmente, atendendo às necessidades do culto em relação ao exercício do órgão, além de suas atribuições específicas como cônego. Beneficia-se do cargo criado pelo alvará de 1559, começando oficialmente a “tanger os Órgãos da dita Sé dia de Natal” do mesmo ano (DINIZ, 1971: 5).

A instituição do primeiro cargo de organista ou a chegada do órgão para a Sé da Bahia não necessariamente representam marcos iniciais para a sonoridade do instrumento

no território brasileiro. Ao contrário, os estudos de Cristina Cota (2018) têm buscado dar conta de uma intensa prática musical a bordo das caravelas lusitanas, inclusive a de função religiosa, tais como missas e procissões. Há uma figura da qual se tem poucas informações, de nome Mafeo, um religioso franciscano e organista, que esteve a bordo da esquadra de Pedro Álvares Cabral, mas cuja atuação musical em solo brasileiro não resta comprovada por meio da documentação disponível. Padre Jaime Diniz, maior estudioso do tema na perspectiva histórica, parece, entretanto, ter considerado seriamente tal possibilidade.

O primeiro organista a exercer oficialmente o ofício no Brasil, na Sé da Bahia, foi o Pedro da Fonseca, “padre e cônego da Sé, que tinha lá os seus pendores para a arte do órgão” (DINIZ, 1971: 5). Pedro da Fonseca foi sucedido por inúmeros outros tangedores de órgãos, que desempenharam suas funções não apenas na Sé, mas em muitas igrejas de irmandades, ordens terceiras, mas também em mosteiros, conventos e demais casas religiosas, de modo que o ofício preservou-se ativo ao longo de séculos, ligado aos serviços religiosos católicos, conforme se verá neste trabalho. Ao ofício de organista somou-se ainda a organaria, ou seja, a arte de construir órgãos tubulares e realizar a manutenção dos instrumentos existentes.

Séculos após, na década de 1930, durante a chamada fase heróica (IPHAN, 1980: 17) da então Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, os órgãos tubulares da cidade de Salvador viriam a ser reconhecidos como bens culturais de natureza material, por estarem incorporados aos templos católicos que então passavam a ser inscritos nos livros de tomo da referida secretaria. Seu simples tombamento não foi suficiente, entretanto, para impedir o risco de perecimento das práticas musicais em torno do instrumento ao longo do século XX, mais marcadamente após a década de 1960, enquanto um impacto das mudanças na liturgia católica que tiveram como marco o Concílio Vaticano II – apesar de já se encontrarem em curso pelo menos desde fins da década de 1940. No início do século XXI, com o crescente movimento de ampliação do espectro do que se compreende como patrimônio cultural, foi pleiteado o registro dos ofícios de organista e organeiro como patrimônio cultural de natureza imaterial na cidade de Salvador, em razão de sua ligação histórica com o Bispado Primaz do Brasil. Para tanto, fazia-se necessário compreender o percurso histórico deste bem cultural e sua situação no tempo presente. O presente trabalho apresenta, portanto, resultados parciais do estudo voltado a tal reconhecimento. Deram-lhe origem os seguintes questionamentos: quais elementos relativos aos ofícios de organista e organeiro permaneceram idênticos a si desde seu momento de fundação, no bispado da

Bahia e quais sofreram modificações ou atualizações ao longo da história? É possível observar a continuidade de tais ofícios ao longo da história? De que maneira? Quais elementos fundamentais caracterizam, ainda no presente, tais ofícios? Para responder a tais questões, foi empreendida pesquisa bibliográfica e documental, bem como entrevistas com os detentores dos saberes no presente. Para além do estudo da produção e das práticas musicais do passado, que tradicionalmente caracterizam as investigações no ramo da Musicologia Histórica, a caracterização dos bens ocupou-se também das práticas musicais e relatos dos detentores dos saberes no presente. Já as informações acerca da prática da música religiosa com órgão no passado, bem como das atividades de organaria foram sistematizadas por meio de estudo bibliográfico, recorrendo, sobretudo, aos trabalhos de Jaime Diniz (1971; 1986) sobre o tema, mas também em pesquisa documental, tendo em especial consideração o acervo de fontes musicais recolhidas pelo padre Diniz e que hoje se encontra custodiado pelo Arquivo Histórico de Salvador, com sede na Fundação Gregório de Mattos.

Uma vez obtidos os dados, foram buscados, para sua análise, referenciais nos estudos acerca da memória e identidade, em Joël Candau (2011) e Pierre Nora (1993), bem como na legislação e em estudos sobre a temática do patrimônio cultural. No trabalho de Candau (2011) fica evidente que memórias são partes fundamentais na constituição das identidades coletivas e que o resgate intencional de tais memórias – inclusive através dos movimentos de patrimonialização – pode gerar a constituição de tais identidades. Já em Nora (1993), a distinção entre memória – presente nos vínculos sociais de maneira viva – e história, mas também o papel da memória histórica no estabelecimento dos vínculos com o passado também se revela uma base para a compreensão dos fenômenos de longa duração no presente, sobretudo as transformações às quais estão sujeitos. Tendo tais noções como ponto de partida, é possível traçar um breve histórico das práticas relativas ao órgão em Salvador, para que então, no segundo item, se realize uma abordagem do patrimônio cultural de natureza imaterial no Brasil, e finalmente se estabeleça um olhar para as continuidades e rupturas dos saberes relativos ao órgão.

1. Dos primórdios ao presente: considerações sobre o desenvolvimento dos ofícios

Além da Catedral baiana, várias outras igrejas e conventos tiveram também seus tangedores de órgãos. De acordo com o padre e musicólogo Jaime Diniz (1971; 1986), é

possível citar, dentre outras, a Igreja da Misericórdia, Mosteiro de São Bento, Irmandade de Nossa Senhora da Saúde e Glória, Ordem Terceira de São Domingos, Ordem Terceira da Penitência de São Francisco, Ordem Terceira do Carmo, Igreja da Conceição dos Pardos (Boqueirão), Igreja do Pilar, Igreja do Passo, Convento de Santa Clara do Desterro. Dentre os nomes dos organistas, destacam-se Manoel da Fonseca, Padre Frei João Fagundes, Lourenço de Souza Alves, Antônio da Gama, Nicolau de Miranda, Thomaz da Costa Franco, Francisco de Paula de Araújo e Almeida, João Baptista de Souza Rocha, Domingos Santos de Almeida, José Rodrigues Mouzinho, bem como os clérigos frei Plácido das Chagas, Antônio de Santa Catharina, Pedro de São José, João de Santa Maria, Francisco da Gama, João do Sacramento, Boaventura de Santa Quitéria, dentre outros.

Se na Bahia existiam organistas, também haveria de ter quem detivesse os saberes relativos à construção e manutenção dos instrumentos, tendo sido o mais antigo deles, revelado pela documentação consultada por Diniz, Padre Frei João Fagundes:

A Bahia também teve seus organeiros, sobretudo no século XVIII, como Antônio Francisco Lisboa, que gozou de boa reputação também como organista, o qual, em 1791, recebeu cem mil réis pelo “Órgão novo” que fabricou para o Convento do Desterro; como Antônio Paulo da Silva, autor de um órgão para o “côro de baixo” do Convento da Lapa, pelo qual recebeu a mesma quantia de cem mil réis. Mas, no século XVII, vive na Bahia um frade que entende de “afinar, e consertar órgãos”. Trata-se do Padre Frei João Fagundes que, em razão dos seus serviços prestados à Santa Casa, afinando e consertando o órgão de sua igreja, recebe em maio de 1676 a quantia relativamente grande de seis mil réis (o organista da mesma Santa Casa precisava trabalhar um pouco mais de três meses para conseguir igual quantia). Mazza escrevendo nos fins dos setecentos dá-nos notícias de um frei Mathias, organeiro e organista, compositor e cantor, padre religioso carmelita e “Mestre da Muzica”. É bem claro quando diz que o carmelita “faz horganos, e [é] ótimo em tocar”. Infelizmente, deixa de precisar a época em que o organeiro e organista floresceu (DINIZ, 1971: 10).

Partituras dos séculos XVIII a XX recolhidas ao Arquivo Histórico Municipal de Salvador dão conta ainda da atividade organística na capital baiana neste período. Além disto, uma cópia manuscrita do trecho de um tratado de afinação do instrumento – *Medidas para dividir a canaria do Orgão* que integra *Compendio de musica, theorica, e pratica* do monge beneditino Frei Domingos de S. José Varella – é indício de um possível uso prático por organeiros do século XIX (DUARTE, 2018).

2. Patrimônio cultural imaterial: algumas considerações

Diferentemente do patrimônio de natureza material, o patrimônio cultural imaterial não é tombado, mas passa por um registro das práticas no presente. Neste sentido, faz-se

necessária uma documentação deste patrimônio no presente.

O patrimônio imaterial não requer “proteção e conservação” – no mesmo sentido das noções fundadoras da prática de preservação de bens culturais móveis e imóveis – mas identificação, reconhecimento, registro etnográfico, acompanhamento periódico, divulgação e apoio. Enfim, mais documentação e acompanhamento e menos intervenção.

O segundo princípio, decorrente do primeiro, é a não aplicabilidade ao patrimônio imaterial do conceito de autenticidade, tal como comumente utilizado no campo da preservação. Neste caso, a noção de autenticidade deve ser substituída pela idéia de continuidade histórica, identificada por meio de estudos históricos e etnográficos que apontem as características essenciais da manifestação, sua manutenção através do tempo e a tradição à qual se vinculam. Essa noção de continuidade histórica e o reconhecimento da dinâmica própria de transformação do bem imaterial conduziram à proposição de uma ação fundamental: o acompanhamento periódico da manifestação para avaliação de sua permanência e registro das transformações e interferências em sua trajetória (MINC, IPHAN, FUNARTE, 2006: 19-20).

Para tanto, foram por nós realizadas observações de campo – cabendo o registro etnográfico em vídeo ao órgão patrimonial que nos encomendou o estudo – e entrevistas com quatorze organistas, dos quais três atuam também na organaria, além de três outros colaboradores que têm atuado exclusivamente como organeiros. Note-se que um dos organistas entrevistados é bacharel em órgão, mas também monge beneditino e bispo de Petrópolis, além de integrar a comissão para bens culturais da Igreja Católica no Brasil. Dentre os organistas entrevistados, três são monges beneditinos, dois são frades franciscanos – um organeiro também é da ordem franciscana – e há ainda congregados marianos, o que revela clara continuidade entre a associação dos ofícios e a vida religiosa. Ademais, a maior parte dos organistas entrevistados toma parte atualmente, ao órgão, em serviços religiosos católicos ou já o fez em algum momento. Ademais, foi entrevistado o Arcebispo de Salvador, o Primaz do Brasil, que revelou sua preocupação e interesse no tema, bem como a disponibilidade da Arquidiocese em colaborar com sua salvaguarda

Considerações finais

Os resultados apontam, portanto, para a vinculação principal dos ofícios de organista e organeiro às práticas musicais de função religiosa, sobretudo ao acompanhamento da música vocal. Conforme apontava a investigação de mestrado de Dorotéia Kerr (1985) há mais de três décadas, os ofícios encontram-se diante de grande risco de perecimento, resultante, sobretudo, das mudanças musicais e litúrgicas decorrentes do Concílio Vaticano II (1962-1965), conforme as falas dos colaboradores. Ainda assim, é

possível perceber que tais atores sociais têm clara preocupação com a manutenção dos ofícios, bem como com sua transmissão às futuras gerações, conforme é possível consultar nas transcrições das entrevistas constantes do estudo, disponibilizado *online* (DUARTE, 2018).

Referências:

CANDAU, Joël. *Memória e Identidade*. São Paulo: Contexto, 2011.

COTA, Cristina. “Catedrais e Teatros em Pleno Atlântico”: música para devoção e diversão a bordo dos navios portugueses dos séculos XVI e XVII para o Brasil e Índia. In: CONGRESSO INTERNACIONAL MUSICOLOGIA TRANSATLÂNTICA, 1., 2018, Lisboa. *Caderno de Resumos...* Lisboa: Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical, Universidade Nova de Lisboa – CESEM/UNL, 2018. p. 30-31.

DINIZ, Jaime. *Organistas da Bahia: 1750-1850*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro; Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1986.

DUARTE, Fernando Lacerda Simões. *Estudo Referente ao Registro Especial dos Saberes e Modos de Fazer dos Ofícios de Organista e Organeiro na Cidade de Salvador*. 275 f. Dossiê técnico (Processo de Registro Especial do Patrimônio Imaterial nº 01/2015). Salvador: Fundação Gregório de Mattos, Prefeitura Municipal de Salvador, 2018. Disponível em: <<http://culturafgm.salvador.ba.gov.br/index.php/noticias/933-fgm-disponibiliza-dossie-tecnico-do-pedido-de-reconhecimento-dos-oficios-de-organista-e-organeiro>>. Acesso em: 10 set. 2018.

_____. Velhos Organistas da Bahia. *Universitas*, Salvador, n.10, p.5-42, set.-dez. 1971.

IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. *Proteção e Revitalização do Patrimônio Cultural no Brasil: uma trajetória*. Brasília: Fundação Nacional Pró-Memória, 1980.

KERR, Dorotéia. *Organistas, Organeiros e Órgãos: crônicas sobre a história da música no Brasil*. São Paulo: Ed. UNESP, 2011.

_____. *Possíveis Causas do Declínio do Órgão no Brasil*. Rio de Janeiro, 1985. 184 f. Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1985.

MINC – Ministério da Cultura; IPHAN; FUNARTE – Fundação Nacional de Arte. *O Registro do Patrimônio Imaterial: dossiê final das atividades da Comissão e do Grupo de Trabalho Patrimônio Imaterial*. 4.ed. Brasília: IPHAN, 2006.

NORA, Pierre. Entre a Memória e a História: a problemática dos lugares. *Projeto História*, São Paulo, n.10, p.7-28, 1993.

Mais Tarde: reflexões sobre J. Cleferson e Clemente Ferreira Júnior

Leonardo Vieira Venturieri
UFPA/ICA – lleoventura@gmail.com

Resumo: Este artigo propõe uma reflexão sobre o compositor Clemente Ferreira Júnior no uso de um pseudônimo J. Cleferson, como identificação na composição da polca-maxixe “Mais Tarde”. O problema de pesquisa procura responder a pergunta: “Qual a razão de ser de J. Cleferson?”, buscando compreender os motivos que levaram o compositor a utilizar tal pseudônimo. O artigo utiliza uma abordagem que mescla uma pesquisa histórica, através de um viés etnomusicológico, se apoiando na noção de prática musical de Sônia Chada, apontando características do cenário cultural e sócio-econômico de Belém, constatados a partir do estudo de fontes musicais, relatos de pesquisadores e excertos extraídos de periódicos do século 19 e 20.

Palavras-chave: Polca-maxixe. Clemente Ferreira Júnior. Música no Brasil.

Mais Tarde: Reflections on J. Cleferson and Clemente Ferreira Júnior

Abstract: This work proposes a reflection about the composer Clemente Ferreira Júnior whom have used the alias “J. Cleferson” as an identification for the polka-maxixe composition “Mais Tarde”. The research problem seeks the answering of the question: “What is the reason of being of J. Cleferson?”, looking for the comprehension of motives leading to the use of the alias. The work makes an approach of an historical research, thoughtout an ethnomusicological view, considering Sônia Chada’s notion of musical practice, pointing characteristics of the cultural and socio-economic scenario in Belém, supported by the studies of musical sources, researcher’s interviews and excerpts from 19th and 20th century journals.

Keywords: Polka-maxixe. Clemente Ferreira Júnior. Music in Brazil.

1. Prólogo

Clemente Ferreira Júnior foi um compositor muito atuante no cenário cultural de Belém na virada do século XX. Sua música circulou pelos ambientes mais variados, desde as salas das casas de “formosas patricias” (ROCHA, 1949, p.138) aos clubes, cinemas e teatros, fazendo parte do cenário cultural da cidade durante a chamada “Era da Borracha” em Belém. O compositor tinha vivido por muito tempo na Europa, tendo se formado maestro no Conservatório de Leipzig (MÚSICA - o professor Clemente Ferreira, 1913, número 194, p. 7), e chegando à Belém em 1883 trouxe como “bagagem cultural” o repertório e a técnica de composição clássica, sendo descrito por Ignácio Moura como “o chefe da propaganda de criar e alimentar o bom gosto pela música clássica” (MOURA, 1895, p.88).

O compositor, durante sua primeira fase de volta à capital do Pará cativou um público considerável que, embora restrito, cultuavam certo interesse por suas composições

voltadas à música “clássica” e “de concerto”: “Suas incursões à música erudita interessavam apenas a um público restrito” (SALLES, 2007, p. 130). Provavelmente já próximo à virada do século XX, Clemente lança-se como compositor de obras musicais voltadas ao grande público, buscando atender a uma demanda de música “ligeira”, lançando-se como compositor de gêneros de maior popularidade no Brasil, como o xote (*schottisch*) e a valsa: “[...] logo fez sucesso como compositor de xotes e valsas” (SALLES, 2007, p. 130). Trabalhou em valsas, *schottisches*, polcas, gavotas e marchas, e sendo considerado, através do relato de vários jornais da época, um “exímio compositor”, como mostrou o periódico “A República”:

“Dis-moi Pourquoi? É o titulo de uma formosa walsa que acaba de sahir à luz, composição do nosso talentoso e original pianista Clemente Ferreira Junior. A obra, editada pela casa M.J. da Costa e Silva, é nitidamente impressa, e ostenta na capa um bello e gracioso desenho. Dispansamo-nos de recommendar esta nova composição as nossas gentis leitoras....
_Dis-moi pourquoi? interpellarão ellas.
_Ora, porque vossas excellencias, sabem amar o bello, e portanto não negarão jamais o seu apreço às producções do festejado compositor paraense.
(DIS-MOI Pourquoi, 1890, número 61, p. 1)

Um dos fatos mais curiosos de sua vida referem-se ao uso do pseudônimo J. Cleferson utilizado pelo compositor na assinatura de uma de suas obras, a polca-maxixe “Mais Tarde”. Nosso estudo segue na elucidação do problema de pesquisa: “Qual a razão de ser de J. Cleferson?” Foram levantadas informações referentes ao cenário cultural e sócio-econômico de Belém da virada do século XX, munidos da noção de prática musical de Sônia Chada (2007), entendendo que o contexto social “modela a prática musical, ao mesmo tempo em que é modelado por ela” (CHADA, 2007, p. 1). Informações de periódicos de época foram cruzadas com relatos de pesquisadores atuais e com outras informações de fontes históricas.



Exemplo 1: Excerto da obra “Mais Tarde” com o pseudônimo “J. Cleferson”. Fonte: Acervo Vicente Salles / Museu da UFPA.

2. J. Cleferson e a Polca-maxixe

Qual a diferença entre o maxixe e a polca-maxixe? Seria a adição do prefixo “polca” um artifício utilizado para “branquear” o maxixe? A polca-maxixe seria um gênero diferenciável do maxixe? A investigação, neste artigo não pretende penetrar tão profundamente as entranhas do som. Tal viés investigativo poderia se mostrar sem sentido, ao tentar definir diretrizes características de um(maxixe) ou de outro(polca-maxixe), criando “caixas” para um entendimento imediato, de um assunto de grande complexidade. É pouco provável que os compositores “populares” se dispusessem a compor tivessem uma espécie de cânone, de clareza clínica, acerca de cada gênero composto: estes teriam certa maleabilidade, em que características de um invadiriam outros, e assim por diante.

A polca-maxixe “Mais Tarde” faz uso de certos aspectos da famigerada “síncope brasileira”, que consiste em uma sequência de semicolcheia-colcheia-semicolcheia seguida de duas colcheias. Observando o acompanhamento, a tal síncope omite a primeira semicolcheia (que configura-se como pausa), omitindo também a penúltima das colcheias (transformando a última colcheia em semicolcheia).



Exemplo 2: Demonstração de elementos rítmicos de acompanhamento encontrados na obras “Mais Tarde”.
Fonte: Produção nossa.



**Exemplo 3: Demonstração da
“Síncope Brasileira”.
Fonte: Produção nossa.**

Na melodia, aspectos da “síncope brasileira” são visíveis em quase toda a obra, com algumas alterações relacionadas à aumentação e diminuição melódica.

Há autores que defendem que a adição do prefixo polca em gêneros populares do Brasil do século XIX, mais do que um delineamento de um gênero híbrido, seria uma tentativa de “branquear” o gênero maxixe, visando maior aceitação no mercado da época. Robervaldo Rosa (2012), apresenta este mesmo raciocínio de “branqueamento”, mas sobre o gênero polca-lundu, descrevendo que a inclusão do prefixo “polca” em composições “populares” permitiam que o lundu fosse consumido pelas “camadas altas” da sociedade:

Até a sua chegada, o reprimido lundu só havia entrado nos salões enquanto canção, via lundu-canção, aliás muito próximo da modinha, apesar de manter sua vivacidade rítmica e caráter humorístico-malicioso. Entretanto, com a rápida aceitação da polca acontece a fusão dela com o lundu e, com isso, transforma-se no gênero híbrido polca-lundu. Tal mudança garante sua aprovação por parte das camadas mais altas da sociedade e, conseqüentemente, a permissão para que ela, a polca-lundu - essa dança meio africanizada, penetre nos ambientes mais sofisticados da sociedade imperial. Convém pontuar que a raiz da primeira dança nacional, o maxixe, está exatamente nessa fusão de polca e lundu. (ROSA, 2012, p.86)

O depoimento de Arraes(2018) para este pesquisador, sobre o pseudônimo J. Cleferson fornece ingredientes que tendem a validar a hipótese de Rosa (2012), de que a adição do prefixo “polca” a um gênero popular nacional poderia ajudá-lo a ter maior aceitação numa sociedade aristocrata. Arraes (2018) acredita que Clemente Ferreira não quis “encarar” a sociedade da época publicando maxixes sob seu nome verdadeiro. Teria utilizado sílabas e letras de seu próprio nome para compor o pseudônimo “J. Cleferson”. Por conseguinte, a adição do prefixo “polca” ao nome, implicaria numa “suavização” ou “refinamento” do popular “maxixe”.

pra não encarar de frente... a sociedade da época... e dizer que ele compôs um maxixe, ele dá um outro nome: polca-maxixe, [...] e começa a assinar como J. Cleferson: ‘Cle’ de clemente, ‘fer’ ferreira e ‘son’ [filho, do inglês] (ARRAES, 2016)

Creio que a afirmação de Rosa (2012) possui algum fundamento principalmente quando se observa que essa dança poderia despertar certo preconceito por entre os “cidadãos de bem” e “adeptos da moral” e dos “bons costumes”. Uma possível prova de que tal preconceito era existente, pode ser o artigo “Era Preciso” publicado no periódico “A República” ao ano de 1898:

Era Preciso

[...]

O projecto apresentado na camara federal pelo deputado paranaense sr. Leôncio Corrêa, é de um elevado alcance para a estimativa honrosa em que devemos ter todos os symbolos da Patria e Republica.

Segundo esse projecto, que esperamos ver convertido em lei sem a menor discussão, vão ser fixados os casos em que se deve ou se pode fazer uso da bandeira e dos hymnos nacionais.

[...]

Nem todo o logar é proprio para que esse symbolo patrio se desfralde, nem este pode estar sugeito à chacota de todos os lugares.

[...]

Permitindo que a nossa bandeira continue a prestar-se a engalanar os locaes mais immoraes as reuniões mais duvidosas, ao lado, muitas vezes, de trapicalhos que nada traduzem, com que poderemos d’aquí a pouco engrandecer os nossos actos solemnes?

Com as bandas officiaes dá se a mesma cousa, ridicularisamlol as com a licença que lhes concedemos de irem a toda a parte, envolvendo o compasso estimulante de patriotismo que ha nos nossos hymnos com a nota cadenciada do maxixe nos bordeis. Não compensa o lucro, a desmoralização e a quebra de disciplina que d’essa permissão advém para o soldado-músico.

(ERA PRECISO, 1900, p.1)

O autor do artigo em questão (A República), comenta sobre um projeto do paranaense Leôncio Corrêa, que limitaria o livre uso de símbolos nacionais como o hino brasileiro e a bandeira. Considera que o hino e seu “compasso estimulante de patriotismo” não deveria ser executado com a “nota cadenciada do maxixe nos bordéis” (ERA PRECISO, 1900, p.1). O autor do texto em questão, provavelmente referia-se às execuções “maxixadas” das bandas militares quando interpretavam o hino nacional.

Certamente o maxixe possuía grande apelo junto ao povo e sendo assim, “alegrava o público”, sendo utilizada em acontecimentos verdadeiramente populares, o que talvez possa ser validado no reclame “Colyseu Paraense” do periódico “O Jornal” do ano de 1900, detalhando a participação da banda de música do 2º corpo policial numa festa artística com corrida de touros na Praça Batista Campos:

Colyseu Paraense
(em Batista Campos)

Domingo, 30 de Setembro de 1900

Às 4 horas 1/2 da tarde

Festa artística do sympathico, estimado e arrojado cavalleiro

Adelino d'Almeida Raposo

Grandiosa e imponente corrida de sete bravissimos toiros

[...]

DETALHE DA CORRIDA

PRIMEIRA PARTE

10 toiro(portuguez) farp. a duo por José Bento e Macedo.

[...]

7o toiro nacional para a troupe Pae Paulino, que effectuará engraçada pantomima

- O TÚNEL

Abrilhanará este soberbo espectaculo a magnifica banda de musica do 2o corpo policial que tocará as melhores peças de seu repertório e no intervalo tocará um bello maxixe para alegrar o público. (COLYSEU PARAENSE. 1900, p. 4.)

A banda de música do 2º corpo de bombeiros, viria a acompanhar a corrida de touros assim como também a “engraçada pantomima” que ocorreria pelo final da “festa artística”. No intervalo, com o objetivo de cativar a audiência, a banda tocaria um “bello maxixe” (COLYSEU PARAENSE. 1900, p. 4.).

O apelo popular do maxixe era forte, podendo ser, quem sabe, comparado com o “arrocha” dos dias atuais. O artigo “Casos e Coisas” de 1898, do periódico “O Pará” apresenta um retrato dessa face elitista e eurocêntrica da sociedade da época, que talvez ainda persistente nos dias atuais. O artigo defende que a população de Belém “ama a arte”, ao contrário do que essa população é “sempre associada”: “espíritos maldizentes... selvagens... inimigos da arte e do belo”, que “especialmente do norte não queríamos mais que a dança, o maxixe, um pouco de má música, e... pronto” (Casos e Coisas, p.1, 1898):

Casos e coisas

Bemaventurados os que amam a arte, porque d'elles é o céu do ideal!

Estas palavras subiram-me da alma aos lábios quando penetrei o salão da escola de desenho, há dias, e vi Luigi Libutti sorridente, como que orgulhoso, deante d'umas telas do inesquecível Faria, e mostrando que a sua pequena mas bella e promissora exposição artística attrahia a atenção de toda a população de Belém.

Bemaventurados os que amam a arte!

Há quem diga,- espiritos maldizentes, que somos uns selvagens, inimigos da arte, inimigos do bello! Que achamos que o bello é o bonito e não o sublime, que nós os brasileiros, especialmente os do norte, não queremos mais que a dança, o maxixe, um pouco de má música, e... pronto.

A mais vil das calumnias.

(Casos e Coisas, p.1, 1898)

O artigo “Casos e Coisas” ao defender que a população de Belém “ama a arte” acaba por, contraditoriamente, afirmar a força da cultura popular na época. O artigo busca

tendenciar que essa estética do belo eurocêntrico representava a real inclinação artística da população, o que certamente seria exagero. Acaba por mostrar, portanto, um grande desprezo à uma música e prática musical das camadas mais populares, através da citação do gênero maxixe. Teria sido essa a razão para que Clemente Ferreira teria escolhido assinar como J. Cleferson? Para que esse “gênero vil”(maxixe) não fosse associado ao resto de sua obra, cancelada pela “alta sociedade” por representar “padrões estéticos aceitáveis”? Tal possibilidade não soa como motivo apropriado para o uso do pseudônimo em questão, podendo ter sido apenas um jogo criativo do autor, que reorganizou as sílabas de seu próprio nome apenas obedecendo um jogo estético, que poderia estar buscando, enfim, reinventar-se. Essa última possibilidade parece ser possível visto que, se encontra na partitura um oferecimento “ao amigo Alipio Tocantins”, que parece mostrar uma clara despreocupação em esconder-se através de um pseudônimo, visto que a identificação do amigo através de seu nome legal, tornaria possível o rastreamento da real identidade de J. Cleferson, que ademais, ainda soa de maneira similar à Clemente, sobretudo em função da manutenção da primeira sílaba “Cle”.

3. Epílogo

Não é possível saber com certeza absoluta a razão de ser de J. Cleferson, no entanto, fazendo a ligação com o conceito de Prática musical de Sônia Chada (2007), e a partir de certos relatos de periódicos, podemos concluir que parte do contexto social de Belém rejeitava a expressão musical do maxixe, consideravando-a como “chula”, em detrimento da expressão de uma cultura musical e artística eurocêntrica. Por outro lado, o maxixe co-existia naturalmente com essas expressões culturais vinculadas à “elite”, sendo que as camadas populares, e quem sabe até mesmo parte da “elite” apresentariam interesse pelo gênero (o que pode ter fomentado a existência de J. Cleferson).

Clemente Ferreira Júnior é uma figura da história musical paraense que ainda desperta muitas perguntas que, provavelmente, jamais poderão ser elucidadas. J. Cleferson se mostra como mais uma inusitada faceta de Clemente Ferreira Júnior, que colecionou um grande número de peculiaridades ao longo de sua carreira, como a sua composição “Symphonia para 10 pianos e 40 mãos” (SALLES, 2007, p. 131), apresentada no Theatro da Paz em 1889, que certamente, causou algum furor no ano em questão.

Sobre a razão de ser J. Cleferson, conclui-se que a criação do pseudônimo pode ter sido fruto de todas as possibilidades apresentadas, não sendo uma excludente da outra, ou

nenhuma das possibilidades. Seria um jogo criativo? Uma maneira de reinventar-se como artista? Uma possibilidade de inserir-se em um gênero, de potencial comercial, que não condizia com o seu *portfolio* musical vigente? Uma outra possibilidade seria, talvez, a sugestão de algum editor ou amigo, de criar uma divisão dentro de sua obra, considerando os juízos de valor citados anteriormente, em que Clemente teria sido estimulado a cumprir.

O fato de que essa foi a única obra encontrada sob a alcunha de J, Cleferson também reforça a idéia de que tratasse mais de um jogo criativo, em detrimento de uma teoria de que o compositor tivesse idealizado uma *persona* paralela, para que pudesse “escrever sua paixão real”, o maxixe. Clemente era uma pessoa muito conhecida por entre os círculos sociais da época, sendo mencionado não poucas vezes em jornais da época: é improvável que o compositor fosse uma espécie de “Zorro” da composição popular, um mascarado herói que, desafiando o *status quo* e “promoveu a quebra de barreiras sócio-culturais através da música”.

Referências:

ARRAES, Jonas. **Entrevista ao pesquisador**. Belém: Acervo pessoal do pesquisador, 2018.

CASOS E COISAS. Artigo. Periódico O Pará, Número 292, p.1. O Pará, Belém: 1898.

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.

COLYSEU PARAENSE. Artigo. Periódico O Jornal Número 13, p. 4. O Jornal, Belém: 1900.

DIS-MOI Pourquoi. **A República**. Periódico (artigo). Número 61, p. 1. Belém, 1890.

disponível em <<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>> Acesso em 2 jan. 2018.

ERA PRECISO. Artigo. Periódico A República. Número 148, p.1. A Republica, Belém: 1900.

FERREIRA JUNIOR, Clemente [CLEFERSON, J.]. **Mais tarde...** Polka-maxixe.

Para piano. Pará: Mina Musical, (s.d.). 2 p. “Ao amigo Alípio Tocantins”. (Fotocópia). 33 x 24,2 cm. *Nível 1*.

MOURA, Ignácio. **A Exposição artística industrial do Liceu Benjamin Constant: os expositores em 1895**. Belém Typ. do DiarioOfficial, 1895.

MÚSICA - O Professor Clemente Ferreira. **O Imparcial**. Periódico (artigo). Número 194,

p. 7 Belém, 1913. disponível em <<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>> Acesso em 2 jan. 2018.

ROCHA, Mecenas. **Entre os Vivos e os Mortos**. Sem indicação de editora: Belém, 1949.

ROSA, Robervaldo Linhares. **Como é bom poder tocar um instrumento: presença dos pianeiros na cena urbana brasileira** - dos anos 50 do império aos 60 da república. Tese (Doutorado em História). Brasília: Universidade de Brasília, 2012. Disponível em <<http://www.repositorio.unb.br/handle/10482/10745>> Acesso em 2 jan. 2018.

SALLES, Vicente. **Música e Músicos do Pará**. 2ª. Edição revista e ampliada.

Belém: Secult / Seduc / Amu-PA, 2007.

Coral Mater Verbi: um lugar de memória

Jéssica Wisniewski Dias

Instituto Estadual Carlos Gomes – jessicawisnie@gmail.com

Resumo: O coral Mater Verbi consiste em um grupo vocal de meninos cantores do Colégio Academia de Comércio em Juiz de Fora fundado em 1953 pelo Padre José Maria Wisniewski, completando 65 anos de atividade neste ano. O presente artigo propõe reconhecer o coral Mater Verbi como um “lugar de memória”, questionando da mesma maneira o que faz um lugar de memória ser reconhecido como tal, assim como a problemática que envolve sua preservação e a preservação de uma memória. Neste estudo serão abordadas as temáticas da memória social e memória coletiva inseridas no contexto do coral Mater Verbi.

Palavras-chave: Memória. Preservação. Prática musical.

Mater verbi choir: a place of memory

Abstract: The Mater Verbi choir is a vocal ensemble of boys located in the Academia de Comércio school in Juiz de Fora founded in 1953 by Priest José Maria Wisniewski and completing 65 years in activity this year. Through their musical practice and history, the present article intend to recognize the Mater Verbi choir as a “place of memory”, in addition to questioning what makes a place of memory being recognized as one, the problem of its preservation and the preservation of the collective memory. This study will be approaching the following themes: Social memory and collective memory in the context of Mater Verbi’s choir.

Keywords: Memory. Preservation. Musical practice.

1. Uma breve introdução: Padre José Maria Wisniewski e a criação do coral

O coral Mater Verbi, integrado a Federação Nacional dos Pueri Cantores, foi fundado pelo Padre José Maria Wisniewski Filho oficialmente no dia 11 de Julho de 1953 na cidade de Juiz de Fora (MG) como parte do Colégio Cristo Redentor (atual Colégio Academia de Comércio). Sua formação é composta por meninos cantores da faixa etária de 7 a 18 anos de idade em média. O contexto de atuação do coral é cantar nas missas e propagar a liturgia católica, envolvendo não somente a formação educacional e religiosa de crianças e jovens meninos através da música sacra, como também a formação humana e a arte como veículo de sensibilização. Completa neste presente ano seus 65 anos em atividade, sendo atualmente o segundo coral de meninos cantores mais antigo do Brasil.

O primeiro regente do coral foi o próprio Pe. José Maria (SVD), que posteriormente

assumiu cargo de diretor artístico. Após, vieram os regentes: Ir. João Marcos Porto, Otávio Garcia, Ir. Fernando Benedito Vieira (SJ) e atualmente o coral é regido por Diego Pedrosa. É de grande importância mencionar que todos os regentes que estiveram à frente do coral procuravam pregar os ensinamentos (memória) de Pe. José Maria, preservando tanto a existência do grupo como o legado do padre que o idealizou.

José Maria Wisniewski Filho (1913-1995) foi educador, escritor, tradutor, músico compositor, instrumentista e padre pertencente à Congregação do Verbo Divino (SVD). Recebeu sua primeira formação religiosa em Santo Amaro através do Padre Paulo Jäschke e posteriormente iniciou sua formação teológica superior na Pontifícia Universidade Gregoriana em Roma – Itália. Crê-se que tenha tido formação musical autodidata, além de um estágio com o Regensburg Domspatzen, coral de meninos da Catedral de Regensburg – Alemanha.

Em 1944, Padre José Maria reside brevemente na Paróquia Cristo Redentor (SVD) no bairro de Laranjeiras – Rio de Janeiro. Após este período, irá para a cidade de Juiz de Fora (MG), onde se torna professor no antigo Colégio Cristo Redentor (Colégio Academia) e instaura o coral de meninos cantores “Mater Verbi” (1953), agindo também como um dos fundadores da Federação Nacional dos Meninos Cantores do Brasil – *Pueri Cantores* (1967) ao lado de Frei Leto e João Lucas Rodrigues.

Em Juiz de Fora, o padre que possuía problemas auditivos e que pedia em suas orações por mais alguns anos de boa audição, regeu o coral até o princípio dos anos de 1990, quando já em idade avançada e saúde debilitada decidiu passar a batuta para mãos mais jovens. A imagem de José Maria permanece hoje no coral como a de um líder espiritual, em seus escritos e ensinamentos preservados (ex.: cartas de natal, mensagens de paz, fotografias e placas diversas), quais são utilizados até o presente na comunidade verbita, no Colégio Academia e no núcleo artístico do colégio, qual leva seu nome envolto pelo eco das vozes sacras dos meninos cantores há 65 anos.

O presente artigo busca reconhecer o coral Mater Verbi como um lugar de memória, isto é, um local cristalizado pelo tempo, onde uma única memória material ou subjetiva torna-se coletiva e símbolo de uma identidade presente em determinado grupo. Com isto, questiona-se nesta pesquisa a problemática da preservação da memória coletiva e destes específicos lugares atemporais, quais dependem da ação humana para continuarem vivos.



Fig. 1: Prédio do núcleo artístico do colégio, qual leva o nome do padre José Maria Wisiewski e onde ocorrem os ensaios do coral.

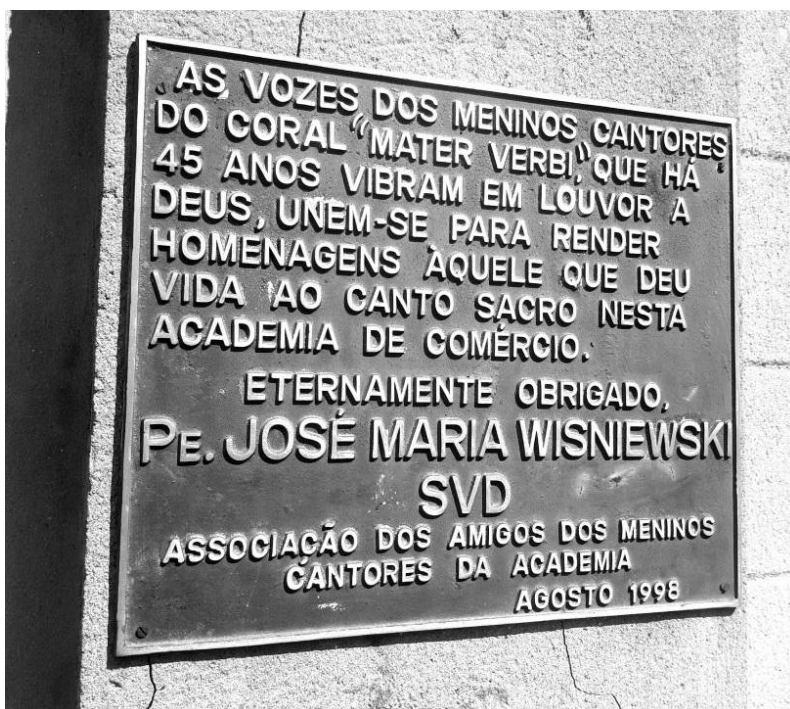


Fig. 2: Placa de homenagem póstuma ao padre José Maria na entrada do prédio.



Fig. 3: Primeira formação do coral Mater Verbi, com padre José Maria Wisniewski ao centro superior.

2. A memória, a prática musical e o problema da preservação

Antes de adentrar no conceito da memória, deve-se esclarecer que memória não é história. Aliás, ambas tomam opostas direções: A memória é considerada um elemento vivo, em constante reconstituição, carregada por um grupo, atual e suscetível de revitalizações, diferentemente da história, por sua vez, considerada imutável, imóvel, com a única serventia de eternizar um passado que já não existe. Isto é, a memória não se preocupa em eternizar verdades, mas sim em reconstruir uma determinada lembrança a partir de relações sociais (grupos) que remetam de forma direta ou indireta a esta lembrança.

A memória é uma construção coletiva, “trata-se de um conceito complexo, inacabado, em permanente processo de construção.” (GONDAR, 2005: 7). É coletiva, pois que nenhuma lembrança pode existir apartada da sociedade. De acordo com o conceito de Maurice Halbwachs (1950) os seres humanos trazem consigo memórias ancestrais inconscientes, costumes de um determinado grupo social - ritos, tradições, algo que lhes foi transmitido por seus antepassados. Os grupos sociais são responsáveis por determinar memórias: o que é válido ser lembrado e o que não é. Para que esta memória coletiva

aconteça é necessário que os indivíduos envolvidos estejam em consonância e possuam identificação¹¹ com o fato que se tornará memória. Se não houver identificação, a lembrança não será memorável.

No coral Mater Verbi esta memória coletiva pode ser aplicada por meio de seus regentes: Há a importância de que o regente escolhido para estar à frente do coral tenha sido ex menino cantor, já que este possui identificação com o grupo e por sua vez poderá exercer a função de transmitir a memória para os cantores atuais, mantendo a tradição criada por José Maria Wisniewski. Os regentes, neste caso, agirão como atores¹², responsáveis por buscar marcas de proximidade que possam gerar um vínculo constante de recordação e reconstrução da memória aos jovens cantores. Esta cadeia de lembranças individuais agrupadas em consonância, conforme visto em Halbwachs, traduz-se no fenômeno da memória coletiva.

Neste contexto, a aura da memória coletiva persevera tanto no sentido de continuidade do trabalho de José Maria Wisniewski em propagar a música sacra na instituição de ensino Colégio Academia, quanto na prática musical¹³ do coral Mater Verbi, onde desde sua fundação faz-se uso das batinas padronizadas para as apresentações solenes do grupo, executa-se um repertório tradicional qual envolve música sacra, erudita e popular, dentre estas: Mozart, Bach, Palestrina, algumas obras como “Richte mich, Gott” (F. Mendelssohn), as canções do folclore alemão “Schlaf mein Kindlein” e “Schlafe mein Prinzchen” (autorias desconhecidas), alguns arranjos de canções populares como “O cio da terra” (M. Nascimento), “La cucaracha” (autoria desconhecida), “Mulher rendeira” (autoria desconhecida) e “Máscara Negra” (Zé Ketí), além do repertório sacro de arranjos de salmos e orações elaborados por padres verbitas (como é o caso de Pe. José Maria Wisniewski), entre outros.

Há a importância de reconhecer a prática musical do coral Mater Verbi como um símbolo relevante para comunidade do Colégio Academia e da cidade de Juiz de Fora de

¹¹ Para Hall (1992), ao invés de usar o termo identidade, deveria se falar de identificação: Um processo em andamento, adquirido pelo ser humano através da vida em sociedade, uma falta de inteireza que é preenchida pelo exterior a partir do discurso cultural. É através do estabelecimento de uma cultura nacional que se produz a identificação, bem como a construção de memórias que conectam presente e passado.

¹² “Considerando primeiramente o caráter psicológico da memória, é automática a ideia de que “lembrar” de algo requer a existência de um acontecimento e de um ator. Nessa perspectiva, temos a noção individual de memória, na medida em que entendemos que é preciso haver uma pessoa que participou do fato, seja como ouvinte ou como ator, que se lembre daquele fato e que possa relatá-lo e guardá-lo.” (LEAL, 2018: 2).

¹³ De acordo com Chada (2007) as práticas musicais fazem parte de um amplo conceito que se desenvolve para além do ato de executar música: englobam-se na questão social, nos ritos, na aprendizagem cognitiva e no conhecimento individual e compartilhado.

acordo com o conceito de Chada (2007), visto que este se trata de uma prática coletiva, que é o canto em conjunto, aderindo-se então à questão social (os meninos cantores integram-se socialmente através do coral), de aprendizagem (o aprender da música, do canto e do caráter humano) e de compartilhamento (troca) de conhecimentos através do relacionamento interpessoal entre meninos cantores, regente e através dos próprios congressos da Federação Nacional dos Pueri Cantores. A relevância do canto coral como prática musical e socio-cultural já era afirmada por Villa-Lobos:

O canto coletivo, com seu poder de socialização, predispõe e indivíduo a perder no momento necessário a noção egoísta da individualidade excessiva, integrando-o na comunidade, valorizando no seu espírito a idéia da necessidade de renúncia e da disciplina ante os imperativos da coletividade social, favorecendo, em suma, essa noção de solidariedade humana[...]. (VILLA-LOBOS, 1987: 87-88).

Além da prática musical e social exercida pelo coral, outros contribuintes para a ação da memória coletiva podem ser mencionados: Os textos comemorativos escritos por José Maria Wisniewski, os quais são utilizados até o momento presente na comunidade, transmitindo ensinamentos para os estudantes do colégio, e a metodologia de ensino aplicada no coral, onde os meninos cantores devem, por conseguinte, praticar um instrumento musical junto ao canto e estudar a liturgia católica. Todos estes elementos podem ser justificados pela seguinte afirmativa de Pierre Nora: “A memória se enraíza no concreto, no espaço, no gesto, na imagem, no objeto.” (NORA, 1993: 10).

Porém Tanto em Nora quanto em Halbwachs é possível constatar problemas quando mencionada a questão da preservação da memória. Para Halbwachs (1950) a duração de uma memória está limitada à duração da memória do grupo, portanto, se este grupo se extinguir a memória também morrerá junto. Em Nora (1993) é questionado o apego humano à transmissão da memória por fontes frágeis e deteriorantes ao tempo (dependência da materialização em arquivos), como é o caso do papel. Ambos são problemas persistentes sob o foco de uma única preocupação: Como preservar a memória diante da fragilidade das relações humanas e da ação do tempo para com a matéria física? Com foco na temática em estudo, como preservar a memória do coral Mater Verbi diante dos problemas em questão?

Certamente existem meios de fortalecer a memória coletiva. De acordo com Halbwachs, um deles é através da rememoração¹⁴. Já Michael Pollak sugere que é possível

¹⁴ O processo de rememoração ocorre através das memórias de um grupo, sendo estas experiências relacionadas a um grupo menor de pessoas. Para Halbwachs (1950) mesmo que a lembrança se remeta a um acontecimento distante no tempo, o contato com pessoas que também viveram aquela situação permite a rememoração. Sendo por sua vez, um meio de manter a memória viva.

manter a memória viva através da transmissão oral das lembranças: “[...] essas lembranças durante tanto tempo confinadas ao silêncio e transmitidas de uma geração a outra oralmente, e não através de publicações, permanecem vivas.” (POLLAK, 1989: 3). Este também acrescenta que é através da linguagem oral que uma memória pode manter-se atual. Para Pollak (1989) a transmissão oral, mesmo que parta do pressuposto de uma lembrança individual, está por si invariavelmente associada a um grupo, a uma fração cronológica passada, a própria organização social da vida. Ambos os processos de rememoração e transmissão oral da memória têm sido utilizados como meios de manter a memória viva no coral Mater Verbi e obtido êxito em seus resultados. Ainda assim, preservar a memória trata-se de uma questão frágil e bastante fluida, pois que depende do bom funcionamento de fatores materiais, simbólicos ou humanos para que continue viva.

Aprofundando ainda neste paradigma entre rememoração e esquecimento, o fenômeno da memória coletiva em Halbwachs pode ser ligado diretamente à ideia de cultura nacional¹⁵ formulada por Hall, visto que esta produz sentido de identificação dos sujeitos para com o objeto e memórias coletivas que integram passado e presente. O problema encontrado por Hall (1992) em relação às culturas nacionais é que as mesmas se encontram em decadência nas sociedades ocidentais, dando lugar ao que o autor nomeia de identidade cultural (uma identidade gerada a partir da globalização, da hibridez das culturas pós-modernas, onde o ser humano torna-se uma entidade global e não mais associada a apenas uma determinada cultura). Ao contexto do coral Mater Verbi, esta problemática se insere da seguinte maneira: Com a formação das identidades culturais globais, a ruptura com as culturas nacionais e o caráter fragmentado do ser humano pós-moderno, até quando a memória coletiva (imaginário ligado a um grupo pertencente a uma cultura nacional) presente no coral Mater Verbi e no legado do Pe. José Maria Wisniewski permanecerá intacta?

2.1 O coral Mater Verbi como um lugar de memória

Uma vez elaborado um conceito de memória e apresentado o problema existente na preservação desta, deve-se explicar sobre os não menos importantes lugares (espaços) onde

¹⁵ “Uma cultura nacional é um discurso – um modo de construir sentidos que influencia e organiza tanto nossas ações quanto a concepção que temos de nós mesmos.” (HALL, 1992: 50). A cultura nacional é uma cultura imaginada a partir de estórias de uma nação, com ênfase nas origens, tradições e intemporalidade. São dotadas de um elemento regressivo, tendenciosas a um retorno ao passado (as glórias passadas no imaginário da nação), por isso, validam-se da memória coletiva.

estas memórias ocorrem e cristalizam-se. Para Nora, os lugares de memória são como templos materiais ou simbólicos onde habita a memória coletiva e por onde a mesma é capaz de revitalizar-se e reconstituir-se a cada instante através de memorabilia, rituais, costumes, testemunhos, obras de arte etc. Descreve: “Os lugares de memória são, antes de tudo, restos [...]. O que secreta, veste, estabelece, constrói, decreta, mantém pelo artifício e pela vontade uma coletividade fundamentalmente envolvida em sua transformação e renovação”. (NORA, 1993: 12). Os lugares de memória, então, possuem função não de eternizar, mas sim de reconstituir e revitalizar a memória a partir de uma lembrança coletiva, canal por onde vivem e alimentam-se. Defendem uma lembrança ameaçada de esquecimento e surgem pela necessidade de manter viva a memória

O que faz, porém, um lugar de memória ser reconhecido como tal? De acordo com Pierre Nora, os lugares de memória formam-se pela vontade da memória e constituem-se de três elementos que simultaneamente operam para gerar um lugar de memória, são estes: elemento material, elemento simbólico e elemento funcional. Explica o autor:

É material por seu conteúdo demográfico; funcional por hipótese, pois garante, ao mesmo tempo, a cristalização da lembrança e sua transmissão; mas simbólica por definição visto que caracteriza por um acontecimento ou uma experiência vivida por um pequeno número uma maioria que deles não participou. (NORA, 1993: 22).

A partir de tal afirmativa, é possível visualizar o coral Mater Verbi sob a ótica de um lugar de memória: este possui o mesmo espaço físico no interior do prédio histórico do núcleo artístico, onde ocorrem os ensaios desde sua fundação e qual hoje carrega o nome do Padre José Maria Wisniewski em sua entrada – tal como a sala do coral, sendo esta última decorada com diversos certificados de honra ao mérito, livros, revistas, assim como seu acervo musical e fotográfico (material). Os regentes sucessores e os antigos professores do colégio, por sua vez, representariam o meio simbólico e funcional por onde a lembrança se cristaliza neste local, pois como mencionado anteriormente, há a transmissão indireta da memória de José Maria Wisniewski - sua idealização e metodologia de ensino são constantemente passadas por processos de revitalização e reconstrução até os meninos cantores, os quais não participaram diretamente destes acontecimentos passados, mas que acabam por tornarem-se um viés no presente para que a memória se mantenha viva. Portanto, de acordo com o conceito de Nora, é possível notar que se agrupam neste ambiente os três quesitos para que um lugar seja considerado de memória: material, funcional e simbólico.

3. Objetivos: geral e específicos

Esta pesquisa possui como objetivo geral reconhecer o coral Mater Verbi como um lugar de memória de acordo com o conceito elaborado por Pierre Nora, questionando se é possível a preservação da memória e de seus lugares.

Como objetivos específicos, o estudo traz à tona a problemática existente na preservação da memória e dos lugares de memória através dos conceitos elaborados por Nora, Halbwachs, Gondar e Pollak a partir de um olhar da pós-modernidade (o fenômeno das culturas nacionais e identidades culturais em Hall e como isto pode afetar a rememoração), tal como observar de que maneira a memória coletiva age nos entremeios de uma sociedade: os ritos e costumes de um determinado grupo e neste específico caso, a prática musical do coral Mater Verbi.

3. Metodologia

O presente artigo trata-se de uma pesquisa exploratória e qualitativa, qual dedica-se a investigar a história do coral Mater Verbi e do Padre José Maria Wisniewski identificando-as com as problemáticas da memória coletiva a partir das noções de cultura nacional e identidade cultural, bem como sondar o fenômeno dos lugares de memória e hipotéticas soluções quanto a preservação dos mesmos. Dentre os procedimentos utilizados houve uma análise de dados coletada a partir de uma pesquisa de campo no Colégio Academia e entrevistas com pessoas envolvidas na história do coral Mater Verbi e do colégio Academia, dentre os quais: Padre Djalma (SVD); a coordenadora de cultura do Colégio Academia, Maria Elizabeth Sacchetto; o regente do coral Mater Verbi, Diego Pedrosa; o antigo regente Ir. Fernando Vieira (SJ); Irmão Geraldo (SVD) e Padre Norberto (SVD). Os parâmetros de análise para chegar aos resultados deram-se a partir destas entrevistas coletas e de sua associação com as referências bibliográficas aqui utilizadas. As fontes sobre o histórico do coral e do Pe. José Maria Wisniewski foram coletadas também por meio das entrevistas e pelo website do coral Mater Verbi.

4. Resultados

A partir da análise feita conclui-se então que é possível encaixar o coral Mater Verbi como sendo um lugar de memória inserido na comunidade do colégio Academia e na cidade de Juiz de Fora. Um lugar cristalizado, envolto pelo sonho de José Maria Wisniewski em criar um espaço para a propagação da música sacra e educar através da arte; um lugar que simboliza passado, presente, memória coletiva, tradições e ensinamentos advindos através de gerações.

Quanto à preservação da memória e de seus lugares, foi constatado nesta pesquisa o problema que há entre os métodos existentes para manter a memória viva: Os processos de rememoração e de transmissão oral são ferramentas que se mostram funcionais para esta problemática, mas que ainda deixam lacunas por sua fragilidade perante a ação do tempo, volubilidade entre as relações humanas e descentração da sociedade moderna (ruptura com as culturas nacionais). A memória, então, é algo que depende da humanidade, porém mesmo esta é limitada, finita e de caráter móvel. Muito da memória pode se resgatar através de itens materiais, simbólicos ou através da história oral, mas diante de quais condições, por quanto tempo e de que maneira estes elementos manter-se-ão vivos? Esta resposta ainda permanece incógnita.

Referências:

ANDRADE, Pe. Djalma de. Entrevista concedida a Jéssica Wisniewski em 16 abr. 2018. Rio de Janeiro. Áudio. Paróquia Cristo Redentor.

AUTOR(A) DESCONHECIDO(A). *Coral Mater Verbi*: meninos cantores da Academia. Disponível em: <<http://coral.academia.com.br/>>. Acesso em: 05 mai 2018.

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.

GONDAR, Jô. Cinco Preposições sobre Memória Social. In: DODEBEI, Vera; FARIAS, Francisco R. de; GONDAR, Jô (org.); *Por que Memória Social*. Rio de Janeiro, v. 9, n. 15, p. 19-40, 2016.

HALBWACHS, Maurice. *A Memória Coletiva*. 2ª Ed. Paris: Presses Universitaires de France, 1968.

HALL, Stuart. *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade*. 11ªEd. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

LEAL, L.A.M. *Memória, Rememoração e Lembrança em Maurice Halbwachs*. São Carlos: Revista Eletrônica Linguagem, 2018. Disponível em: <<http://www.lettras.ufscar.br/linguasagem/edicao18/artigos.php>>. Acesso em: 14 nov 2018.

NORA, Pierre. Entre Memórie e História: A Problemática dos Lugares. *Projeto História*, São Paulo, v.10, fascículo desconhecido, p. 7-28, 1993.

POLLAK, M. Memória, esquecimento, silêncio. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, V. 2, n. 3, p. 3-15, 1989.

PEDROSA, Diego. Entrevista concedida a Jéssica Wisniewski em 19 abr. 2018. Juiz de Fora. Áudio. Colégio Academia de Comércio.

SACCHETTO, Maria Elizabeth. Entrevista concedida a Jéssica Wisniewski em 19 abr. 2018. Juiz de Fora. Áudio. Colégio Academia de Comércio.

SALGADO, Ir. Geraldo; PRITTWITZ, Pe. Norberto. Entrevista concedida a Jéssica Wisniewski em 19 abr. 2018. Juiz de Fora. Áudio. Residência Verbita.

VIEIRA, Ir. Fernando. Entrevista concedida a Jéssica Wisniewski em 01 jun. 2018. Belém. Áudio. Capela N. S. de Lourdes.

VILLA-LOBOS, Heitor. Villa-Lobos por ele mesmo/ pensamentos. In: RIBEIRO, J. C. (Org.). *O pensamento vivo de Villa-Lobos*. São Paulo: Martin Claret, 1987.

Preservando viva a memória da Família Nobre: construção de um acervo virtual

Gilda Helena Gomes Maia

Universidade Federal do Pará – gildahma@hotmail.com

Liliam Barros Cohen

Universidade Federal do Pará – liliambarroscohen@gmail.com

Resumo: Este artigo aborda sobre o Acervo da Família Nobre – tradicional família de músicos paraenses – e expõe uma das metas da pesquisa de doutorado, em andamento – “Uirapurus Paraenses: atuações artísticas de Helena Nobre e Ulysses Nobre” – de reunir as informações sobre a Família Nobre, mais especificadamente sobre os personagens centrais desta pesquisa, os cantores e compositores Helena Nobre e Ulysses Nobre. As informações digitalizadas e catalogadas serão armazenadas no LABETNO – Laboratório de Etnomusicologia da Universidade Federal do Pará, construindo-se um acervo virtual da Família Nobre. Almeja-se, com o agrupamento virtual do acervo da Família Nobre, a preservação da identidade, ação e memória desta Família, através da facilitação da disponibilidade dessas informações à sociedade atual, embasando tal iniciativa no conceito de memória viva.

Palavras-Chave: Família Nobre. Acervo virtual. Memória viva.

Preserving alive the memory of the Nobre Family: construction of a virtual collection

Abstract: This article addresses about the Collection of the Nobre Family - traditional family paraenses musicians - and exposes one of the doctoral research goals, in progress - "Uirapurus Paraenses: artistic performances of Helena Nobre and Ulysses Nobre" - to gather information on the Nobre Family, more specifically on the central characters of this research, the singers and composers Helena Nobre and Ulysses Nobre. Scanned and cataloged information will be stored in LABETNO - Ethnomusicology Laboratory at the Federal University of Para, building up a virtual collection of the Nobre Family. With the virtual grouping of the collection of the Nobre Family, the aim is to preserve the identity, action and memory of this Family by facilitating the availability of this information to the current society, underpinning this initiative in the concepts of living memory.

Keywords: Nobre Family. Virtual collection. Live memory.

1 Introdução

Pesquiso, desde 2003, a história da Família Nobre – uma tradicional família de músicos paraenses, envolvidos tanto na execução instrumental e vocal, quanto na composição, arranjos e regência, e ainda na docência e pesquisa em música – que, até hoje (sétima geração), ajuda a construir o cenário musical de Belém¹⁶.

Buscando a trajetória dessa Família, procuro evidências de sua existência, que ficaram registrados em fontes documentais, na memória familiar e em sua produção intelectual. Segundo a historiadora Vavy Pacheco Borges (2006), os vestígios de uma vida

¹⁶ Como resultado desta pesquisa, alguns trabalhos já foram produzidos: “Ode a uma Nobre Pianista” (2011); “Nobre Família, Nobre Lenita: um estudo do individual em música” (2006); “Uirapurus Paraenses: de onde vem esse canto? História da Vida Musical dos Irmãos Nobre” (2006); “Uma biografia sócio-musical dos Irmãos Nobre: os Uirapurus Paraenses” (2006); “O Canto dos Uirapurus” (2009); e “Em Busca dos Olhares sobre Helena Nobre: trajetória para a construção de uma biografia intelecto-musical” (2009); “Helena Nobre: uma musicista paraense da primeira metade do século XX” (2011).

podem ser encontrados: na memória ou tradição oral familiar; em memórias, autobiografias, correspondência (ativa e passiva), diários; nas entrevistas na mídia (orais e escritas); nos chamados objetos da cultura material – fotos, objetos pessoais, biblioteca etc. – que alguns chamam de “teatro da memória”.

Nesta investigação, observei que grande parte de plateia, que assistia às apresentações da Família Nobre (até a sua quarta geração), já deixou saudades. Verifiquei, também, que os registros da existência dessa família encontram-se em vários acervos¹⁷ públicos e privados da cidade de Belém, em sua maioria, inacessíveis ao público, dificultando, assim, que a história de seus membros seja conhecida. Os irmãos Helena e Ulysses Nobre eram referendados pela comunidade de seu tempo em jornais e revistas¹⁸ e no Rádio Club do Pará – PRC5. No entanto, percebe-se que a sociedade paraense atual, não tem a memória sobre os membros desta Família, mesmo sendo citados em jornais, trabalho e livros¹⁹ e ainda recebendo homenagens póstumas²⁰.

Com o estudo – desenvolvido no âmbito de tese de doutorado, em andamento, “Uirapurus Paraenses: atuações artísticas de Helena Nobre e Ulysses Nobre” –, proponho

¹⁷ Acervos públicos: Acervo do Museu da UFPA; Acervo do Museu do Estado Lauro Sodré; Acervo do Instituto de Artes do Pará; Acervo do Instituto Estadual Carlos Gomes. Acervos particulares: Acervo da professora Helena Maia; Acervo do professor Vicente Salles; Acervo de Maria Helena Nobre; Acervo de Maria Gilda Nobre Pontes.

¹⁸ Revistas de Belém: Teatro, A Semana, Belém Nova, Belenópolis e Revista Literária Artística Recreativa. Jornais de Belém: Jornal do Comércio, O Estado do Pará, Diário da Tarde, Jornal Espírita “Alma e Coração”, Folha do Norte, O Imparcial, A Razão, A Capital, A Imprensa, A Vanguarda, A Palavra, A Voz Acadêmica, Folha Vespertina, O Correio do Pará, A Província do Pará, Jornal do Povo, O Liberal, Diário do Estado; Jornais de Manaus: Gazeta da Tarde, A Imprensa; Jornal de Recife: Diário de Pernambuco; Jornal do Rio de Janeiro: Correio da Manhã; Jornal de Lisboa: Tiro Sport.

¹⁹ Trabalhos sobre a “Família Nobre” e, especificamente, sobre os “Irmãos Nobre”: BARROS e MAIA (2009 e 2006); e MAIA (2006-a; 2006-b; 2009), citados anteriormente; SALLES, Vicente. *Biografia Romanceada dos Irmãos Nobre, não concluída*. Brasília: (digitalizado), 2005; NEGREIROS, Eugênia Laura Pinôn. *Sobre Música e História da Relação dos Irmãos Nobre com a Comunidade de Belém*. 2000 (Trabalho de Conclusão de Curso – Licenciatura em Música – Universidade do Estado do Pará). Citações e verbetes em livros e dicionários musicais, em sua maioria sob o título de “Irmãos Nobre” ou “Família Nobre”: SALLES, Vicente. *A Música e o Tempo no Grão-Pará*. Belém: Imprensa Oficial, 1980 (Coleção Cultural Paraense, Série Teodoro Braga); SALLES, Vicente. *Épocas do Teatro no Grão-Pará ou Introdução ao Teatro de Época*. Belém: UFPA/Imprensa Universitária, 1994 (2 volumes); SALLES, Vicente. *Maestro Gama Malcher: figura humana e artística do compositor paraense*. Belém: UFPA/SECULT, 2005; SALLES, Vicente. *Música e Músicos do Pará*. Belém: Grafisa, 1970 (e pela SECULT, 2ª edição, 2007); SALLES, Vicente. *Um Retrospecto – Memória*. Brasília: micro-edição do autor, 2005; VIEIRA, Ruth; GONÇALVES, Fátima. *Ligo o Rádio para Sonhar: a história do rádio no Pará*. Belém: Prefeitura de Belém, 2003; REGO, Clóvis Moraes. *Carlos Gomes no Pará*. Belém: L&A Editoras, 2003; BÓRIO, Ettore. Quem Será? In: *Humorismo de Artista*. Belém: Guajarina Casa Editora de Francisco Lopes, 1934; AZEVEDO, J. Eustacchio (Jacques Rolla). *Irmãos Nobre*. In: *Livro de Nugas*. Belém: Ed. ?, 1924; OLIVEIRA, Alfredo. *Ritmos e Cantares*. Belém: SECULT, 2000; PÁSCOA, Márcio. *Cronologia Lírica de Belém*. Belém: ATP, 2006.

²⁰ Alameda “Irmãos Nobre”, que rodeia o Teatro da Paz – SECDet, 1983; Auto-relevo em bronze de Helena e Ulysses Nobre, na secretaria do Teatro da Paz – SECDet, 1983; 1º Concurso de Canto Lírico Irmãos Nobre – SECULT, 1999; Recital Inspiradas Mulheres do Pará – SECULT, 2004; Prêmio Irmãos Nobre, no 1º Concurso Internacional de Canto da Amazônia Helena Coelho Cardoso – SECULT, 2007 e 2009.

reunir as informações sobre a Família Nobre, mais especificadamente sobre os personagens centrais da pesquisa atual, Helena Nobre e Ulysses Nobre, construindo um acervo virtual, através da digitalização e catalogação das fontes encontradas, objetivando a preservação de sua identidade, de sua ação e de sua memória.

O primeiro passo para a preservação da memória dessa família de músicos será a digitalização do acervo da Família Nobre; e a reunião e depósito dos exemplares destas digitalizações no acervo do LABETNO da UFPA. O segundo passo será a difusão dessas informações através, inicialmente, da criação de um catálogo ilustrado, que conterá as digitalizações dos objetos e documentos do acervo e observações sobre cada um desses exemplares, além da localização dos originais. Futuramente, pretendo disponibilizar as fontes em um repositório digital ou em um “site”.

Dentre os fundos que o LABETNO possui, podem ser destacados o Fundo Rio Negro e o Fundo Instituto Estadual Carlos Gomes. O acervo da Família Nobre irá compor mais um fundo do LABETNO e irá basear-se no projeto de digitalização, catalogação e arquivologia do “Acervo Musical do Cabido Metropolitano do Rio de Janeiro” (MONTEIRO NETO et al, 2006).

Inicialmente, pretendo depositar as informações referentes aos cantores e compositores paraenses Helena Nobre e Ulysses Nobre – tendo em vista o foco atual da pesquisa, no âmbito de doutorado em artes da UFPA – e, futuramente, darei continuidade ao levantamento, digitalização e depósito de demais exemplares sobre outros membros da Família Nobre.

A fim de justificar a iniciativa do agrupamento virtual do acervo da Família Nobre, o qual facilitará a disponibilidade dessas informações à sociedade atual, coletei conceitos sobre: patrimônio cultural, memória histórica e identidade; memória viva; e preservação da memória.

2 O Patrimônio Cultural da Memória

Patrimônio, etimologicamente, significa “herança paterna”, riqueza comum que nós herdamos como cidadãos, e que será transmitida de geração a geração. Tudo aquilo que diz respeito à cultura de uma coletividade é considerado hoje como seu patrimônio, desde que seja reconhecido como tal por essa mesma coletividade, por ser a principal constituidora desse bem (SILVA, 2009). O patrimônio é composto, portanto, pela diversidade social e cultural de um povo, estando previsto no artigo 216 da Constituição Federal Brasileira de

1988, sob a denominação de Patrimônio Cultural.

Constituem patrimônio cultural brasileiro os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira, nas quais se incluem:

I – as formas de expressão;

II – os modos de criar, fazer e viver;

III – as criações científicas, artísticas e tecnológicas;

IV – as obras, objetos, documentos, edificações e demais espaços destinados às manifestações artístico-culturais;

V – os conjuntos urbanos e sítios de valor histórico, paisagístico, artístico, arqueológico, paleontológico, ecológico e científico.

§1º O Poder Público, com a colaboração da comunidade, promoverá e protegerá o patrimônio cultural brasileiro, por meio de inventários, registros, vigilância, tombamento e desapropriação, e de outras formas de acautelamento e preservação.

(...)

§3º A lei estabelecerá incentivos para a produção e o conhecimento de bens e valores culturais.

§4º Os danos e ameaças ao patrimônio cultural serão punidos, na forma da lei.
(BRASIL, 1988 – grifo nosso)

A Constituição de 1988 garante ao cidadão o direito de participar, escolher e decidir qual será o uso de seus bens, reconhecendo-os ou não como seu patrimônio cultural. O patrimônio deve ter ligação com quem o vive, para que sobreviva (SILVA, 2009).

Assim como o patrimônio cultural, a memória também é direito do cidadão. A memória histórica é a lembrança do já vivido, de um passado, das raízes, das origens, da história de um grupo social, criando sentimento de pertencimento e identidade cultural, sendo a marca ou sinal da cultura de um determinado grupo. Através da identidade cultural, cada grupo se define e se diferencia uns dos outros (BATISTA, 2005).

A memória do grupo sendo a marca ou sinal de sua cultura, possui algumas evidências bastante concretas. A primeira e mais penetrante dessas finalidades é a da própria identidade. A memória do grupo baseia-se essencialmente na afirmação de sua identidade (WEHLING, 2003, 13).

A memória é um elemento constituinte do sentimento de identidade, tanto individual como coletiva, na medida em que ela é também um fator extremamente importante do sentimento de continuidade de coerência de uma pessoa de um grupo em sua reconstrução de si (POLAK, 1992, 204).

A memória é um processo dinâmico da própria memorização, ligado à questão de identidade (SANTOS, 2004, 59); não se deixando cair no esquecimento, sendo refrescada constantemente, sendo grafada, narrada, ou tornando-se fonte-histórica (BATISTA, 2005); utilizando-se da “memória social que é um dos meios fundamentais de abordar os

problemas do tempo e da história” (LE GOFF, 1996, 426).

As identidades parecem invocar uma origem que residiria em um passado histórico com o qual elas continuariam a manter uma certa correspondência. Elas tem a ver, entretanto, com a questão da utilização dos recursos da história, da linguagem e da cultura para a produção não daquilo que nós somos, mas daquilo no qual nos tornamos (HALL, 2000, 109).

A memória é, portanto, um elemento essencial da identidade e contribui para a formação da cidadania. Pois, quando um determinado grupo se apropria de seus valores, manifestações ou de outros bens, perpetuando-os na sua história, classificando-os como seu patrimônio cultural e passando-os de geração a geração, constroem, assim, identidade ou identidades (BATISTA, 2005).

3 Preservando a Vida da Memória

Preservar, proteger, cuidar, respeitar ou conservar a memória de fatos e valores culturais, possibilita a compreensão de nossa memória social, artística e cultural, e a percepção do processo de transformação a que está inevitavelmente exposto o saber e o saber fazer de um povo.

A Constituição Federal Brasileira de 1988 garante o direito à memória a todos os grupos humanos e enfatiza a importância da preservação do patrimônio histórico, artístico e cultural, delegando este poder não apenas ao Estado, como também à comunidade. Patrimônio, este, herança de gerações passadas, que exerce papel fundamental no momento presente e projeta-se para o futuro. Patrimônio que transmite referências de um determinado tempo e lugar jamais vividos pelas gerações vindouras, porém, que permite sua revisitação e o diálogo com a história²¹ (apud MAIA, 2003).

Para que a memória continue sempre viva, deve-se instigar a ação pelo não esquecimento. O processo de preservação da memória ocorre através da informação, ou seja, da educação patrimonial, que conduz o homem ao entendimento do mundo em que está inserido e à conseqüente valorização de sua cultura. No momento em que a comunidade toma consciência de que é guardiã de seu próprio patrimônio, o direito à memória passa a ser garantido, impedindo a degradação do patrimônio cultural, numa salvaguarda preventiva (MAIA, 2003). “A melhor forma de preservar o patrimônio cultural

²¹ Carta de Burra, apresentada na Austrália em 1980, pelo Conselho Internacional de Monumentos e Sítios/ICOMOS.

é através do respeito e interesse do próprio povo em assegurar a proteção dos testemunhos de uma cultura, permitindo assim o exercício pleno da cidadania” (PARÁ, 2002: p. 30).

Compreendendo o conceito de Memória Viva como sendo o ato de preservar o patrimônio de uma maneira, que ele (o patrimônio) possa fazer parte do cotidiano das pessoas, que possa vir das pessoas e voltar para elas, verifica-se que, não valorizar esse patrimônio, não preservá-lo ou registrá-lo, significa não poder apresentá-lo a mais ninguém; significa não compreender que nossa identidade cultural é parte do que deve ser preservado.

4 Preservando a Memória Viva da Família Nobre

É nesta perspectiva que pretendo reunir, mesmo que virtualmente, o acervo da Família Nobre, aproximando sua história da sociedade paraense atual. Busco com essa iniciativa a possibilidade de se revisitar um passado, preservando sua memória, objetivando compreender o presente e disponibilizar este conhecimento a futuras gerações.

O acervo da Família Nobre é composto pelo conjunto de vários bens materiais, tais como: fotos, correspondências, recortes de jornais, partituras, programas de concertos, diários, objetos pessoais, telas (pinturas), poesias e prédio residencial. Mas, também possui sua história, possui a relação de pessoas que o organizaram, em suma, possui todo um simbolismo que o rodeia, impossibilitando que sejam separadas suas partes material e imaterial. No entanto, hoje, são encontradas partes de seu todo material em diferentes locais públicos e privados, em sua maioria inacessíveis à comunidade, sua aura imaterial está enfraquecida, ocorrendo, muitas vezes, a danificação, o estrago ou a perda de vários de seus itens.

A reunião dos itens desse acervo em um único lugar – inicialmente, no LABETNO da UFPA e, futuramente, em um espaço virtual na internet – pretende recuperar e fortalecer a aura deste acervo, buscando sua integridade e promovendo a relação do presente com a memória.

Disponibilizando esta parte da história paraense, pretendo possibilitar que a sociedade veja, dialogue e se reconheça nesta história, observando as transformações sociais ocorridas até então e fomentando novas pesquisas e investigações sobre esta época e lugar. Mantendo a memória da Família Nobre viva, se estará preservando, também, parte da memória do cenário musical paraense.

Proponho participar do processo de preservação da memória dos costumes, práticas

e saberes das gerações dessa Família de artistas, promovendo a difusão dessa parte da história da música paraense à sociedade – através de pesquisas, publicações, palestras, criação de um catálogo ilustrado do acervo da Família Nobre e futuramente um “site” virtual –, para que, com essas informações, a própria sociedade, reconhecendo esta Família como referências culturais, se engaje na ação de não esquecimento de sua memória.

5 Considerações Finais

A discussão sobre memória, restrita ao meio acadêmico e profissional, precisa alcançar a população que está fora dessa discussão. Não se justifica discutir, selecionar e divulgar o patrimônio cultural, se este não é reconhecido por sua comunidade.

Acredito que pesquisar a história de vida, formação e atuação da Família Nobre, sem buscar aproximar esta pesquisa da comunidade paraense, não alcançará a primazia da preservação de sua memória.

Por isso, construir o acervo virtual da Família Nobre, disponibilizando a aura dos membros desta família à sociedade como um todo, é contribuir para a informação dessa sociedade sobre seu patrimônio, é fortalecer a identidade deste grupo, é instigar seu engajamento na ação de conservação e divulgação dessa memória para gerações futuras, em fim, é promover a preservação da memória viva dos personagens de uma determinada época e lugar.

Referências:

BATISTA, Cláudio Magalhães. Memória e Identidade: aspectos relevantes para o desenvolvimento do turismo cultural. In: *Caderno Virtual de Turismo*, Vol. 5, nº 3, 2005. Disponível em: <<http://www.ivt.coppe.ufrj.br/caderno/ojs/viewarticle.php?id=96>> Acesso em: 01.11.2009.

BORGES, Vavy Pacheco. Fontes Biográficas: grandezas e misérias da biografia. In: PRINSKY, Carla Bassanezi (et al.). *Fontes Históricas*. São Paulo: Editora Contexto, 2006, p. 203-233.

BRASIL, *Constituição da República Federativa do Brasil*. 1988.

HALL, Stuart. Quem precisa da identidade? In: *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais* / Tomaz Tadeu da Silva (org). Petrópolis – RJ: Vozes, 2000.

LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Trad. Bernardo Leitão [et. al.] 4. ed. Campinas - SP: editora UNICAMP, 1996.

MAIA, Felícia Assmar. *Direito à Memória: o patrimônio histórico, artístico e cultural e o*

poder econômico. Belém: UNAMA, Revista Movendo Idéias, Belém, vol. 8, n. 13, p. 39-42, jun. 2003.

MONTEIRO NETO, Antônio Campos; HAZAN, Marcelo Campos; COTTA, André Guerra. O Projeto de digitalização do Acervo Musical do Cabido Metropolitano do Rio de Janeiro: interseção entre arquivologia musical, musicologia e informática. In: *Anais do VII Encontro de Musicologia Histórica*. Juiz de Fora: Pró-Musica, 2006, p. 195-203.

PARÁ. *Departamento de Patrimônio Histórico, Artístico e Cultural*. Belém, 2002. (Série Informar para Preservar)

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento e Silêncio. In. *Estudos Históricos*. 1989/3. São Paulo. Cpdoc/FGV.

SILVA, Daise Aparecida Palhares Diniz. Patrimônio e Memória – uma discussão universalizada. In: *Centro Virtual de Memórias Compartilhadas: Sala de Leituras*. Disponível em: <<http://ccnm.org.br/cvmc/files/Patrim%C3%B4nio%20e%20Mem%C3%B3ria%20-%20uma%20discuss%C3%A3o%20universalizada.pdf>> Acesso em: 01.11.2009.

O ensino de música na Banda Ágape da Igreja Evangélica Assembléia de Deus em Concórdia do Pará: uma relação intrínseca com a educação não-formal

Evandro Williamy da Cruz Silva
Universidade Estadual do Pará
evandrowilliamy@gmail.com

Josineia de Sousa Araújo
Universidade Estadual do Pará
neiasousaraujo@gmail.com

Anderson Clayton Gonçalves Sandim
Universidade Estadual do Pará
Anderson.gsandim@gmail.com

Resumo: Este trabalho consiste em um relato sobre a trajetória da educação musical na Banda Ágape da Igreja Evangélica Assembleia de Deus no templo central da cidade de Concórdia do Pará. O objetivo geral desse artigo é investigar como vem sendo desenvolvido o ensino da música na Banda Ágape. Os objetivos específicos são: caracterizar o contexto da Igreja Evangélica Assembleia de Deus onde o trabalho musical é desenvolvido e, descrever como vem progredindo o processo de ensino e aprendizagem musical na Banda, desde sua fundação. Esse trabalho aplicou como estratégia de pesquisa o estudo de caso com abordagem descritiva. Trata-se de uma pesquisa quantitativa e qualitativa. A coleta de dados foi realizada através de entrevistas abertas e aplicação de questionário contendo questões fechadas e abertas. Os resultados desta pesquisa evidenciam a concepção e o sentido da música na Banda Ágape da Igreja Evangélica Assembleia de Deus em Concórdia e demonstra como foi desenvolvido esse ensino musical nessa trajetória de 10 anos.

Palavras-chave: Educação musical. Banda ágape. Assembléia de Deus em Concórdia do Pará.

Title of the Paper in English The teaching of music in the Agape Band of the Evangelical Church Assembly of God in Concórdia do Pará

Abstract: This work consists on an account of the musical education trajectory in the Agape Band of the Evangelical Church Assembleia de Deus in the central temple of the city of Concórdia do Pará. The general objective of this article is to investigate how the music teaching in the Agape Band has been developed. The specific objectives are: to give a historical contextualization on the Evangelical Church)to characterize the context of the Evangelical Church of Assembleia de Deus where musical work is developed and describe how the process of teaching and learning music in the band has progressed since its foundation. (To achieve the objectives of this work, a survey was used in a qualitative and quantitative point of view)This work applied as a research strategy the case study with a descriptive approach. This is a quantitative and qualitative research. Data collection was performed through open interviews and questionnaire application containing closed and open questions. The results of this research evidence the conception and the meaning of music in the Agape Band of the Evangelical Church Assembly of God in Concordia demonstrates how this musical teaching was developed in this trajectory of 10 years.

Keywords: Musical education. Agape band. Assembly of God in Concordia do Pará.

Preâmbulo

É possível observar que a música na Igreja Assembleia de Deus ocupa um espaço importante, atraindo muitos fieis através de seus momentos musicais realizados nas aulas de música, nos ensaios e na utilização desta durante os cultos. Com vistas a esse campo de atuação da performance e ensino da música, o presente estudo se justifica pelo fato de que, nos dias de atuais, não é difícil encontrar nas universidades de música, nas escolas especializadas no ensino da música e nos conservatórios, alunos que tiveram sua iniciação musical desenvolvida em projetos sociais encabeçados por igrejas evangélicas

Este *paper* consiste no primeiro estudo científico, tendo como objeto de pesquisa o processo de ensino e aprendizagem musical na Banda dessa igreja. Sendo assim, a sua elaboração será de suma importância para os músicos dessa Igreja, pois abordará a trajetória da música nessa instituição religiosa, relatando o processo de educação musical aos membros da banda, esclarecendo dessa forma, o processo de ensino e aprendizagem da música na Banda Ágape.

Educação musical nas Assembleias de Deus: educação formal e não-formal

Nos dias atuais é possível encontrar o ensino da música em espaços considerados como formais e não-formais. A música não é ensinada apenas nas escolas, mas também em projetos sociais, associações, hospitais, empresas, instituições não escolares e nas Igrejas. O que vai definir a educação que ocorre nesses espaços como: formal e não-formal, são as suas características.

Em tempos passados havia um pensamento em que, o ensino musical se dava somente em espaços regulares, desconsiderando assim o ensino não-formal. Algum tempo depois houve uma mudança gradual acerca deste pensamento, pois o volume de pesquisas sobre o assunto têm se intensificado consideravelmente no decorrer dos anos. Apesar disto, estes espaços já dispunham de um ensino de música presente no local bem antes das pesquisas começarem. A música sempre esteve presente, nos mais diversos espaços, formais e não formais (SANTOS, 2013, p. 10).

Ao falar em espaços ou ambientes formais de educação, imediatamente nos remetemos a algo ligado à escola, por se tratar de uma instituição que oferece o aceso ao conhecimento de modo regular e sistemático. Assim como é comum relacionar ao não-formal, os espaços de educação que não são destinados especificamente para o ensino. Desta forma, as igrejas, apesar de não serem instituições destinadas primordialmente ao

ensino escolar, têm sido nos últimos anos, responsável por uma grande massa de formação de músicos, seja essa formação nos moldes da educação formal e não-formal.

Segundo Libâneo (2007, p. 88) “a educação formal é aquela que se refere à estruturação, organização e o planejamento intencional de um modo sistemático”. Ou seja, onde há ensino de forma estruturada, organizada e planejada, ali está presente a educação formal. Considerando essa afirmação, é possível entender que as aulas nas Igrejas Evangélicas são aulas formais, como é o caso da presente pesquisa. Para Santos (2013, p. 13), “o campo formal é aquele em que há uma escola e que nesta, os assuntos são previamente delimitados”.

Quanto à educação não-formal, Santos (2013) caracteriza como sendo a modalidade da educação que consiste no aprender, ensinar e na troca de experiências e conhecimentos, cujo principal característica é a abordagem de vários conhecimentos que estão ligados entre si.

A educação não-formal Possui uma necessidade de ocorrer durante um período curto para se fazer valer como tal, além de atuar com o objetivo de promover transformações concretas em grupos alvo de características específicas e diferenciadas sob alguma ótica (COSTA, 2014, p. 5).

A partir desse pressuposto, o ensino não-formal em espaços religiosos, é aquele em que o músico se propõe a ensinar a outras pessoas que estarão interessadas no conhecimento para a adoração no templo. Estes se reúnem na Igreja ou em outros espaços para ensaiar com o propósito de se aprimorar e trocar conhecimentos musicais. Dessa forma podemos afirmar que a educação musical nas instituições eclesiásticas, além de serem constituídas da educação formal, também possui a educação não-formal.

Não existe uma fronteira bem delineada entre as diferentes modalidades de educação. Estas se influenciam mutuamente e operam, quase sempre, através da ênfase em um ou outro processo educacional e não como entidades estáticas distintas (COSTA, 2014, p. 9).

A Banda de Música Ágape

A Banda de Música Ágape da Igreja Evangélica Assembleia de Deus do Templo Central de Concórdia do Pará é resultado de um grande desejo que o então Pastor Paulo Mascarenhas Cesário concebeu ao pastorear o campo de igrejas da denominação Assembleia de Deus em Concórdia do Pará. Ele observou o enorme desejo dos membros da Igreja em constituir uma banda de música, além de ser considerado algo muito importante

para liturgia dos cultos congregacionais.

Atualmente a Banda de Música Ágape está sob a liderança do Maestro Evandro William da Cruz Silva, membro da primeira turma da Banda de Música. Hoje, a Banda possui a sua diretoria formada por: um diretor geral, dois maestros, uma maestrina, dois tesoureiros, três secretárias, três arquivistas e dois copistas. Há na Banda Ágape 132 componentes dos quais aproximadamente 60% são do sexo feminino. Dentre esses 132 componentes cerca de 60% são da faixa etária de 14 anos a 17 anos, como podemos ver nos gráficos a seguir.

Gráfico 1 – Gênero dos componentes da Banda Ágape. Concórdia (PA), 2017.

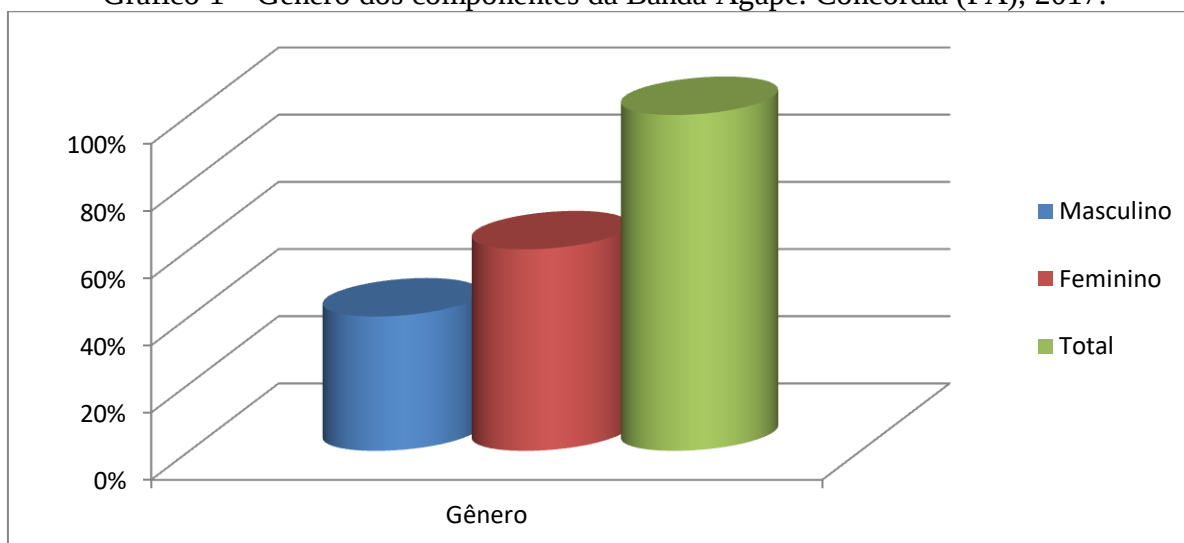
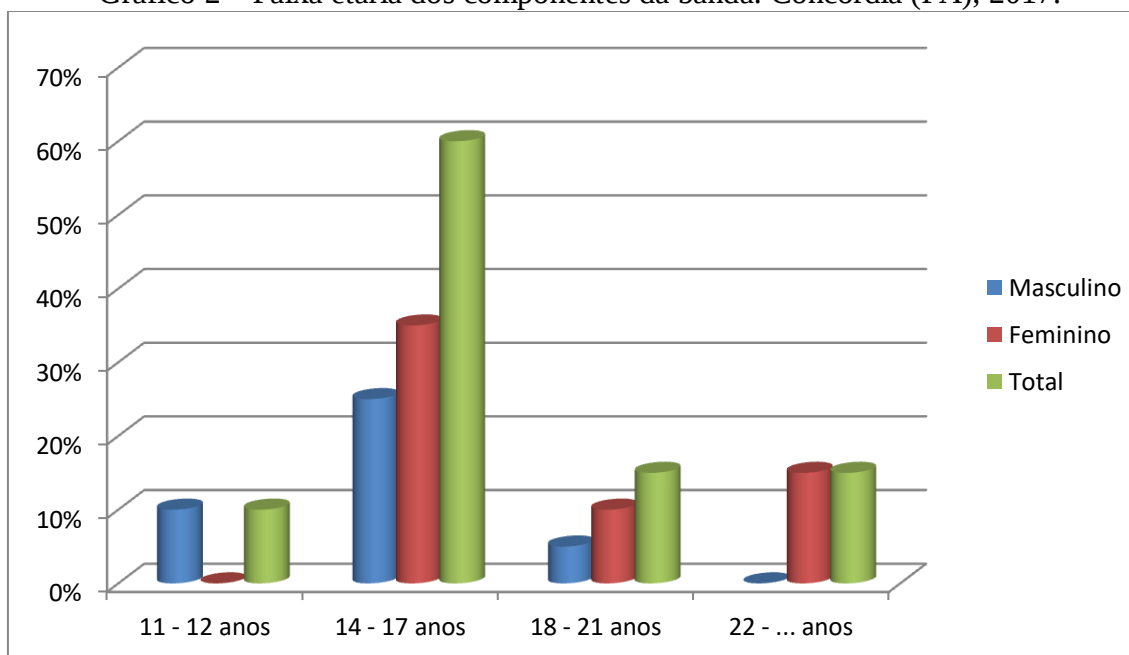
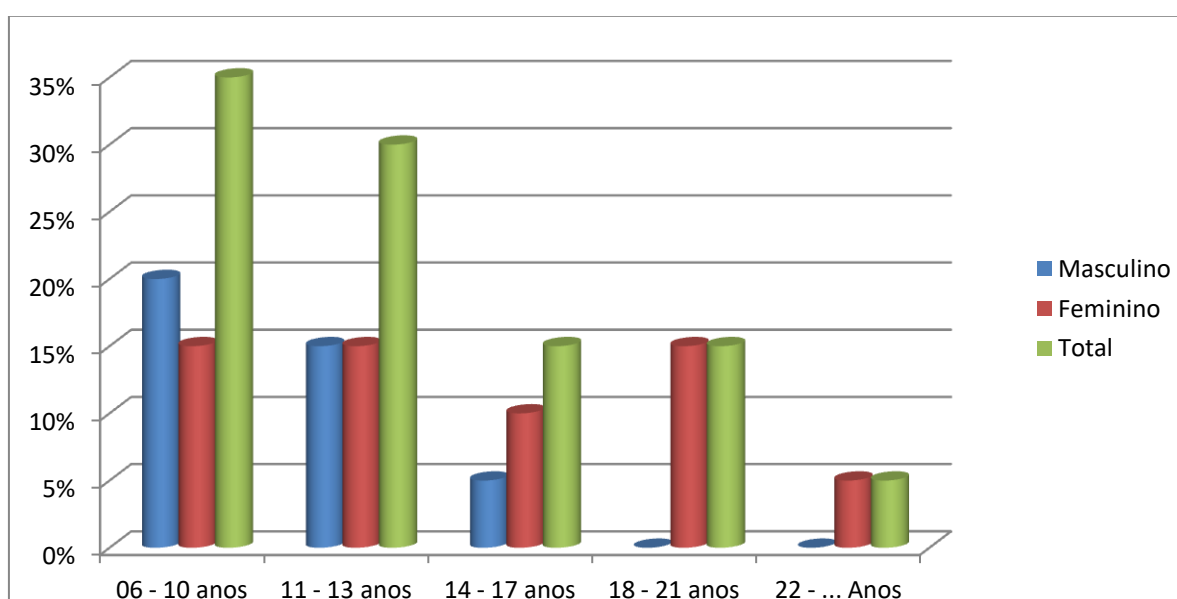


Gráfico 2 – Faixa etária dos componentes da banda. Concórdia (PA), 2017.



Evidenciamos que 35% dos componentes da banda de música Ágape começaram seus estudos musicais na Igreja, na faixa etária de 6 a 10 anos e 30% na faixa etária de 11 a 13 anos de idade, como vemos no gráfico abaixo.

Gráfico 3 – Faixa etária de quando os componentes da banda começaram a estudar música na IEADCP. Concórdia (PA), 2017.



Boa parte desses integrantes são hoje jovens e adultos, nos quais testemunharam o desenvolvimento da banda ao longo dos 10 anos de funcionamento. Aproximadamente 10% dos componentes da banda de música fizeram parte de instituições com o ensino da música, como as escolas de música e os cursos livres que chamamos de oficinas, como podemos observar nas leituras dos gráficos.

Gráfico 4 – Frequência dos componentes da banda em instituições de ensino de música. Concórdia (PA), 2017.

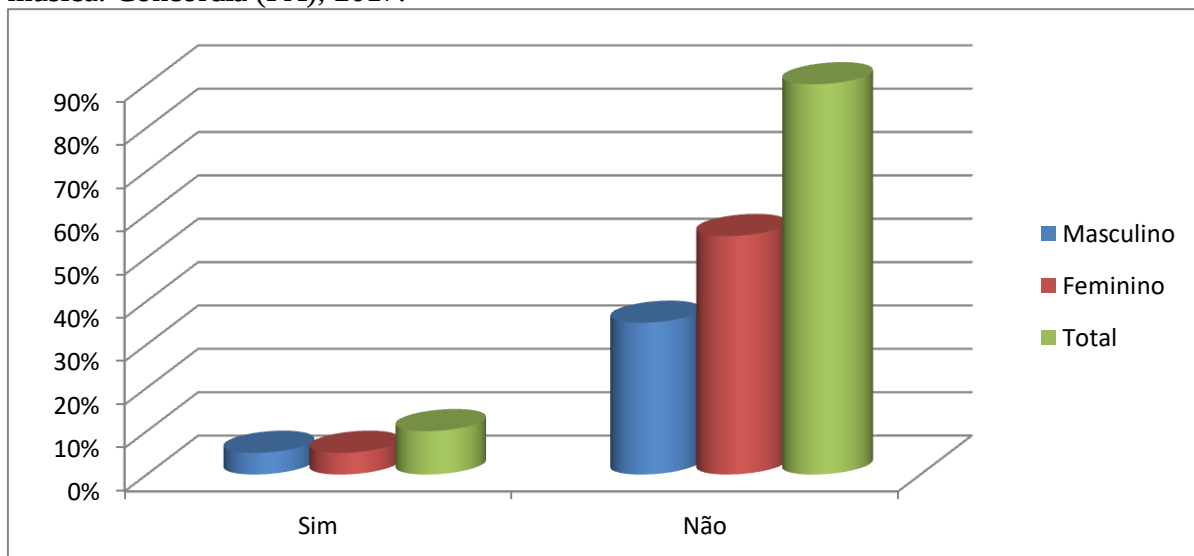
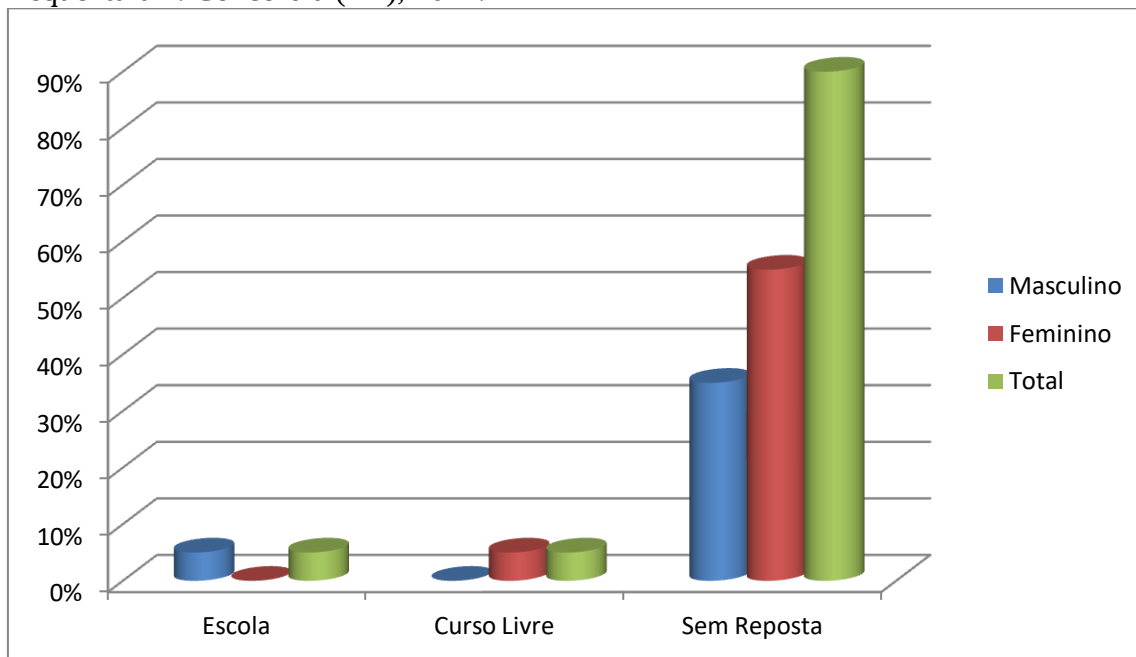


Gráfico 5 – Instituições de ensino de música que os componentes da banda frequentaram. Concórdia (PA), 2017.



Outro ponto a ser destacado é que aproximadamente 30% dos componentes da banda não iniciaram seus estudos na Igreja, mais em outras instituições de ensino como: escolas, aulas particulares e em suas residências. Desse percentual, 20% dos componentes iniciaram na música com a idade entre 6 a 10 anos e 10% com a idade entre 11 a 13 anos de idade, como podemos perceber nos gráficos a seguir:

Gráfico 6 – Local onde os componentes da banda começaram a estudar música fora da IAD. Concórdia (PA), 2017.

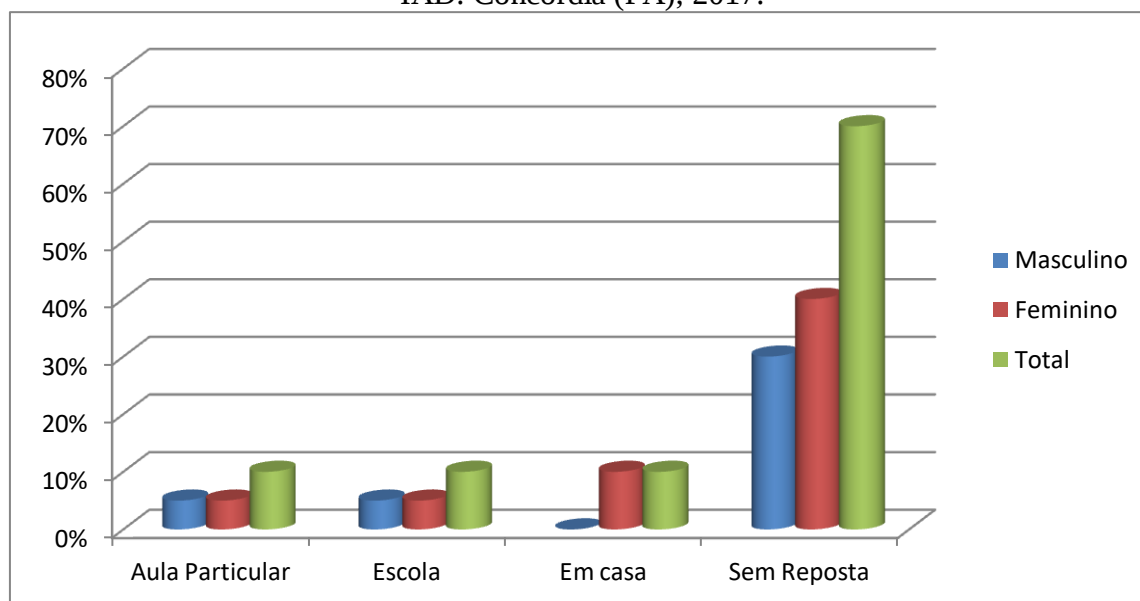
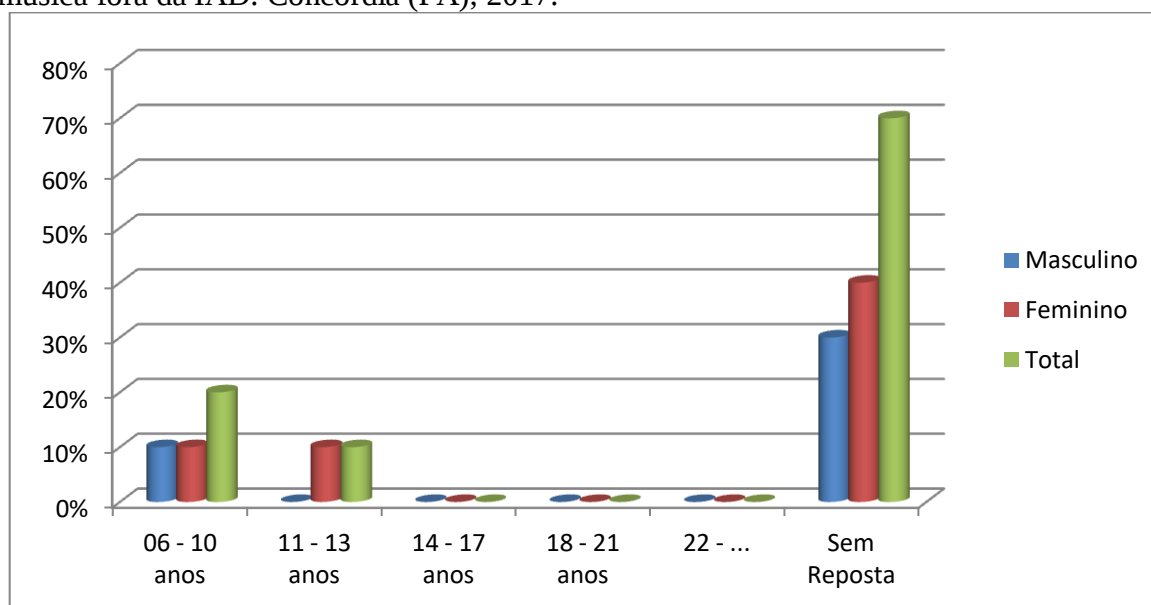


Gráfico 7 – Faixa etária de quando os componentes da banda começaram a estudar música fora da IAD. Concórdia (PA), 2017.



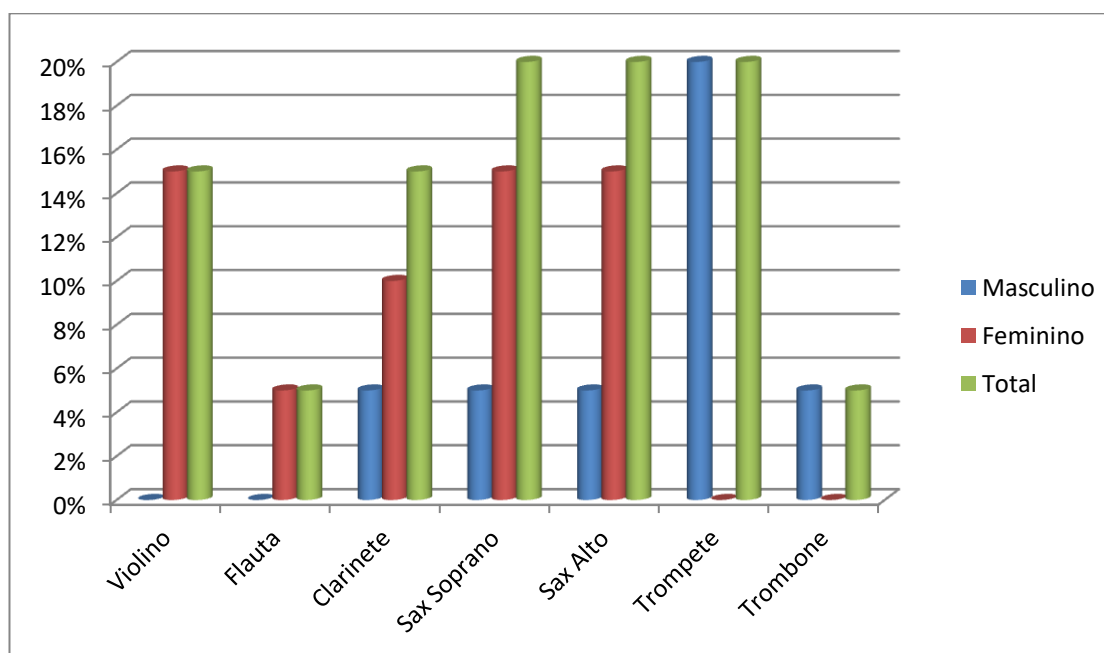
Em relação à formação da Banda de Música Ágape, no início no ano de 2007, ela era constituída pelos seguintes naipes de instrumentos: flautas, clarinetes, saxofone alto e tenor, trompete, trombone, e instrumentos de percussão, a saber: um bumbo, tarol e prato. Com o passar do tempo, a banda foi adquirindo novas estruturas, como a inclusão dos instrumentos de harmonia como guitarra, teclado e contrabaixo, além, da substituição dos

instrumentos de percussão pela bateria.

A partir do ano 2016 a banda começou a caminhar para a categoria de orquestra, contudo, o grupo ainda não está totalmente incluso nessa ideia. Esta formação começou em abril de 2016, quando o Pastor Paulo pediu para o Maestro Isaías fazer a inclusão de instrumentos de cordas na formação da Banda, passando a ter os seguintes naipes: de corda os violinos; de madeira as flautas, clarinetes e saxofone soprano, alto e tenor; de metal o trompete e o trombone; de base a guitarra, baixo elétrico, teclado e bateria.

Na formação da banda de música percebemos que a maioria dos homens que a compõem, preferem tocar nos instrumentos de metal, como acontece nos naipes de trompete e trombone, enquanto que as mulheres preferem o naipes das madeiras como flauta, clarinete e saxofone, além dos violinos que fazem parte do naipe das cordas, como podem perceber no gráfico a seguir:

Gráfico 8 – Instrumento que toca. Concórdia (PA), 2017.



É importante destacamos que a Banda Ágape, funciona como uma extensão das aulas de música que ocorrem na Igreja Evangélica Assembleia de Deus em Concórdia do Pará. Podemos dizer que se trata de uma continuação do estudo de música. Cria-se assim um elo entre a teoria e a prática, sendo um espaço para o desenvolvimento da prática em grupos de alunos, que além de desenvolverem a leitura das partituras e a prática musical, passam a adquirir experiência.

A banda Ágape se tornou uma banda atuante não só no cenário musical religioso da Igreja Assembleia de Deus de Concórdia, como também em eventos de cunho social promovidos pela prefeitura. Desde a primeira geração de músicos, é de costume a participação da Banda de Música Ágape nos desfiles do Dia da Pátria representando a Assembleia de Deus de Concórdia do Pará.

Ensino e aprendizagem na Banda de Música Ágape

A estrutura das aulas

As aulas de música realizadas na Igreja Evangélica Assembleia de Deus em Concórdia do Pará não possuem duração fixa de tempo de estudo, mas geralmente possuem um ano de musicalização, período dividido em três fases dedicadas respectivamente à teoria musical, divisão rítmica e prática musical. Cada uma dessas fases possui geralmente a duração de três meses. Após essas três fases, o aluno é considerado apto para tocar o instrumento musical que desejar e, tem mais três meses de contato com a banda de música, a partir desse período já pode ingressar na Banda Ágape.

As aulas de musicalização são organizadas por um dos maestros no qual recebe o auxílio de instrutores. “Nessa iniciação, nessa formação de desenvolvimento, do ano de 2015 para cá, nós tivemos um total de nove colaboradores, que ajudam a desenvolver esse projeto”. (CONCEIÇÃO, 2017)

Gráfico 9 – Se já ministrou aulas de música ou foi instrutor musical. Concórdia (PA), 2017

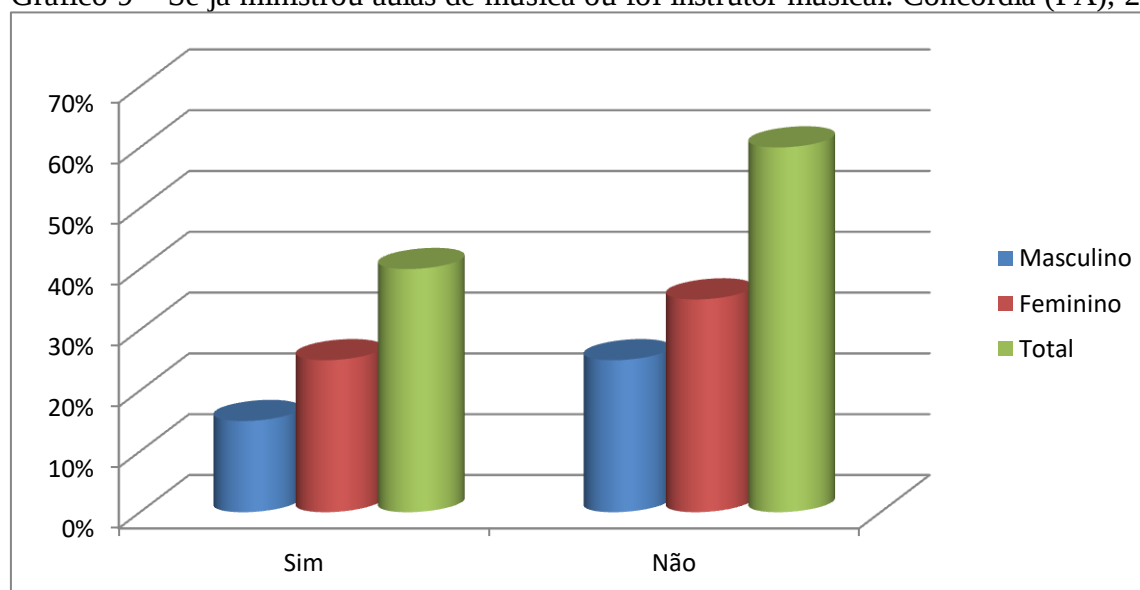
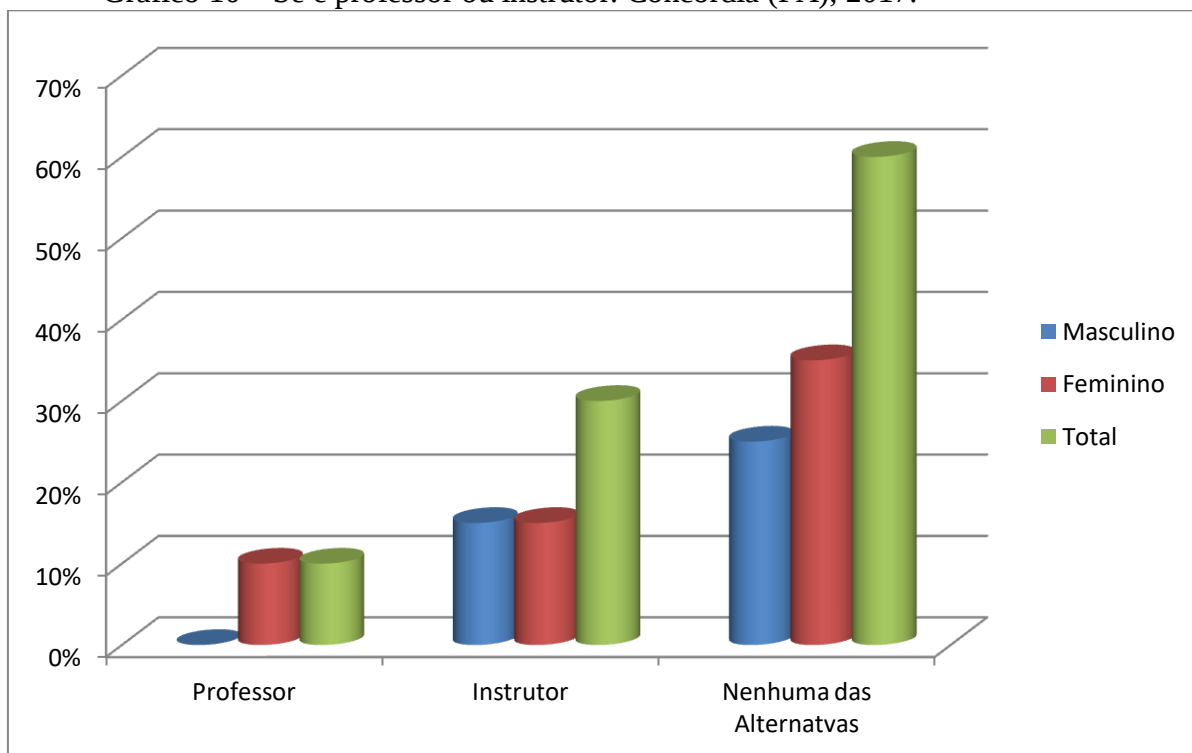


Gráfico 10 – Se é professor ou instrutor. Concórdia (PA), 2017.



Na segunda fase da aula de música, que é a divisão rítmica, os alunos passam a compreender por meio da leitura musical os conceitos passados na fase anterior. É interessante destacar que estes instrutores serão muito importantes na terceira etapa das aulas de música que chamamos de prática musical, pois estes membros passarão a assumir as turmas de prática musical, e também o posto de regentes da Banda e Orquestra.

Após essas três fases, o instrutor, de acordo com o desempenho do aluno, comunicava ao maestro que esse estava apto a participar dos ensaios da Banda. Então o mesmo era convidado a integrar a banda e fazer parte dos ensaios.

É importante enfatizar que ao término das três fases o aluno adquire um conjunto de novos saberes que compreendem habilidades para: tocar o seu instrumento, cantar nos cultos, ler e escrever partituras, reger um grupo e até mesmo a banda de música, entre outras habilidades.

Todos os anos abrem inscrições para as aulas de música na Assembleia de Deus em Concórdia do Pará, tendo uma grande quantidade de pessoas inscritas entre crianças, adolescentes e jovens. Muitos desses candidatos entram nas aulas de música por incentivo dos familiares, outros entram nas aulas de música por vontade própria ou por influências vindas de amigos ou até mesmo pela influência dos professores de música.

Atualmente as aulas de música estão sendo ministradas pelos maestros: Evandro Williamy e Isaias Martins. O projeto está subdividido em quatro polos de música. Cada polo possui duas turmas de música e as aulas são ministradas no templo da Igreja.

As metodologias de ensino nas aulas de música

Na etapa de musicalização, o Maestro Isaias Martins se aprimorou do livro “Princípios Básicos da Música” da autora Maria Luiza de Mattos Priolli, abordando diversos assuntos teóricos da música como: notação musical, pentagrama, notas musicais, alterações, compasso, figuras musicais e suas pausas, ligadura, ponto de aumento, linhas suplementares superiores e inferiores, entre outros assuntos. Já na segunda etapa, que compreende como divisão rítmica, o Maestro Isaias Martins usou o Método de divisão Bona, do autor Pascal Bona.

Na terceira etapa conhecida como Prática Musical, o Maestro Isaias conta com a ajuda dos instrutores. Nessa fase ele utiliza métodos individuais para cada naipe, entre esses métodos está o “Tocando o trombone” do autor Gilberto Gaiardes, entre outros. Além desses métodos, o maestro se utiliza do hinário da Harpa Cristã, possibilitando o contato do aluno com os hinos tocados no culto congregacional. Por meio desses métodos o maestro consegue trabalhar diversos aspectos como: articulação de som, qualidade sonora, embocadura, escalas e percepção musical entre outros assuntos.

Considerações finais

Através deste trabalho se fez possível a realização de pesquisa com base na seguinte problemática: como vem sendo desenvolvido o processo de ensino e aprendizagem da música na Banda Ágape da Igreja Evangélica Assembleia de Deus no templo central de Concórdia do Pará nos seus 10 anos de história. Esta questão surgiu conforme a vivência musical inicial dos pesquisadores nesse espaço.

Foram desenvolvidas pesquisa bibliográfica, entrevistas e questionários para que fosse possível caracterizar o contexto da Igreja em Concórdia do Pará e descrever como vem sendo desenvolvido o processo de ensino e aprendizagem da música na Banda Ágape da Igreja Evangélica Assembleia de Deus no templo central de Concórdia do Pará nos seus 10 anos de história.

Por meio do presente trabalho se tornou esclarecedor que a música dentro das

Igrejas Evangélicas, além de facilitar a entrada da mensagem dos textos bíblicos por meio dos cânticos e da adoração, propicia um ensino musical aos participantes do culto congregacional. Vimos que o ensino que acontece nas igrejas evangélicas possui várias características, e são essas que classificam o ensino musical como: formal, não formal e informal. Estas três classificações acontecem no mesmo espaço de ensino que são as igrejas, de forma mesclada, mas complementando uma a outra.

Este trabalho descreveu as metodologias de ensino aplicadas e práticas utilizadas pelos maestros: Ezer Azevedo, Ivanildo de Souza e Isaias Martins da Conceição no ensino da música na igreja. Foi constatado na pesquisa que o conhecimento adquirido nas aulas de música na Assembleia de Deus em Concórdia do Pará é resultante de várias metodologias desenvolvidas nos 10 anos de ensino da Banda Ágape.

Referências

COSTA, Rodrigo Henrique. **Notas sobre a Educação formal, não formal e informal.** ANAIS DO III SIMPOM 2014 - SIMPÓSIO BRASILEIRO DE PÓS-GRADUANDOS EM MÚSICA, 2014.

CESÁRIO, Paulo Mascarenhas. **Entrevista concedida a Evandro Silva.** Concórdia do Pará. 06 de junho de 2017.

LIBÂNEO, José Carlos. **Pedagogos e pedagogia, para que?** Editora Cortez, p. 86-95, São Paulo, SP. 2007.

OLIVEIRA, Roni Ivan Rocha de; GASTAL, Maria Luíza de Araújo. **Educação formal fora da sala de aula – olhares sobre o ensino de ciências utilizando espaços não formais.** VIII ENPEC – Encontro Nacional de Educação em Ciências, Florianópolis, SC. 2009.

SANTOS, Fabio dos. **O ensino e aprendizagem da música gospel: um olhar investigativo.** Monografia (Graduação) – Escola de Música, Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Natal, RN. 2013.

Educação musical em espaços religiosos: considerações sobre o formal, não formal e informal

Anderson Clayton Gonçalves Sandim
Universidade Estadual do Pará
Anderson.gsandim@gmail.com

Josineia de Sousa Araújo
Universidade Estadual do Pará
neiasousaraujo@gmail.com

Evandro Williamy da Cruz Silva
Universidade Estadual do Pará
evandrowilliamy@gmail.com

Resumo: Este trabalho apresenta uma breve discussão acerca da educação formal, não formal e informal, apontando características e modo de aplicação de cada uma delas. Para isso, fizemos um levantamento bibliográfico a respeito do tema, com o intuito de respaldar nossa pesquisa. Em seguida, discorremos sobre a participação do professor e do aluno, quando inseridos no campo, desenvolvendo o ensino e a aprendizagem nos três contextos da educação acima citados. Por fim, tangenciamos a discussão para o ensino da música no âmbito religioso, enfocando também na importância da música à liturgia dos cultos evangélicos, associando o ensino da música com a educação formal, não formal e informal.

Palavras-chave: Ensino da música. Educação em espaço formal, não formal e informal. Educação musical em espaços religiosos.

Title of the Paper in English: Musical education in religious spaces: considerations about the Formal, Non-formal and Informal

Abstract: This paper presents a brief discussion about formal, non-formal and informal education, pointing out the characteristics and mode of application of each one of them. To do this, we did a bibliographical survey about the subject, in order to support our research. Then, we discuss the participation of the teacher and the student, when inserted in the field, developing teaching and learning in the three contexts of education mentioned above. Finally, we focus the discussion on the teaching of music in the religious sphere, focusing also on the importance of music to the liturgy of evangelical cults, associating the teaching of music with formal, non-formal and informal education.

Keywords: Teaching music. Education in formal, non-formal and informal space. Music education in religious spaces.

O Formal, Não Formal e Informal

As características que diferenciam e definem a educação formal, não formal e informal, são quanto ao espaço em que ela se dá, e ao processo que se estabelece. Pretende-se, então, discutir e relacionar esses espaços e processos de educação.

Oliveira e Gastal (2009), afirmam que há independência entre espaço de atuação e processos de ensino ao afirmar:

Acreditamos que a ocorrência de educação formal, não-formal e informal é independente dos espaços onde elas ocorrem. Assim, as três modalidades de educação – formal, não-formal e informal –, podem ocorrer em espaços formais e em não-formais de educação, considerando aqui espaços formais como equivalentes a espaços escolares e espaços não-formais como qualquer espaço externo à escola (OLIVEIRA e GASTAL, 2009, p. 3).

É perceptível que ao falar de espaços ou ambientes formais de educação pensa-se naqueles ligados à escola, ou outras instituições que são conhecidas por oferecer educação básica para sociedade. Assim como é comum relacionar ao não formal, os espaços de educação que não são destinados especificamente para instituição escolar (Id. Ibid. p2). Um exemplo disso são as igrejas, pois apesar de não serem instituições destinadas ao ensino escolar, em alguns casos funcionam como tal, proporcionando a seus membros, atividades potencialmente formadoras com princípios cristãos.

Apesar da sala de aula ser o principal e mais específico espaço em que “comumente se processa a educação no ambiente escolar [...] no qual se destaca, tradicionalmente, como sujeito de ensino, o professor e, como de aprendizagem, o aluno”, (Id. Ibid. p. 5) é concebido que todo ambiente escolar é compreendido como espaço formal de educação, não apenas a escola tradicional e a sala de aula. Essa afirmação se dá por se considerar as escolas, que dispõem de espaços diferenciados, tais como laboratórios, ateliers, auditórios, bibliotecas, sala de vídeo, oficinas, hortas, jardins, cantinas entre outros, que podem não ser considerados específicos para o desenvolvimento das aulas, mesmo sendo parte integrante do ambiente escolar. Significa dizer que, esses espaços, sozinhos, separados do ambiente escolar ao acolher atividades educativas caracterizam-se como não formal. Contudo, quando esses espaços estão inseridos no ambiente escolar, são entendidos como um espaço formal de educação.

Os espaços não-formais de educação variam enormemente em suas características e funções sociais, podendo, inclusive, não serem destinados primariamente à educação. Entretanto os espaços não-formais utilizados em atividades de educação formal possuem, dentre os seus objetivos, alguma finalidade associada

à educação não-formal (OLIVEIRA E GASTAL, 2009, p. 5).

Quanto aos elementos que constituem as três diferentes formas educacionais (educação formal, não formal e informal) relativos à estrutura e organização do processo de aprendizagem, trago as definições feitas por alguns autores a respeito.

Encontramos em Costa (2014, p. 4) a definição de educação formal como sendo: “todo o sistema educacional escolar, por meio de suas estruturas hierárquicas e sua divisão cronológica e gradual do conhecimento”. Sendo que este sistema abrange “escola primária (ou outra anterior, quando esta existir) até os cursos de pós-graduação, incluindo programas de ensino especializado, técnico e profissional”. Esse autor cita ainda Gadotti, que entende a educação formal como aquela que:

Possuem objetivos e meios claramente definidos, e tem como local de ocorrência principal, o ambiente escolar. Ela responde a uma gerência normalmente centralizada e que se organiza através de uma estrutura hierárquica, burocrática, que atua em nível nacional. Tal estrutura faz-se percebida através dos currículos e dos órgãos fiscalizadores do ministério da educação (GADOTTI apud COSTA, 2014, p.6).

Já Green (2002; 2008 apud COSTA, 2014, p. 7) ao discorrer sobre o ensino e a aprendizagem de música, considera os sistemas de educação formal e a sociedade ocidental como fortemente relacionados. Esse autor afirma que a sociedade ocidental os desenvolveu baseada em seus próprios modelos, com características comuns. Dentre essas características, a autora destaca:

A existência de instituições formais de ensino, que vão desde as escolas primárias aos conservatórios, dedicados parcialmente ou integralmente ao ensino e à aprendizagem de música; os programas de ensino de canto e de instrumento, que ocorrem dentro dos limites de tais instituições ou em cooperação com as mesmas; currículo escrito, ementas e tradições de ensino explícitas; professores profissionais ou mestres-músicos que, na maioria dos casos, possuem uma qualificação relevante; ensino baseado na notação, sendo esta muitas vezes de relevância primordial dentro dos ambientes formais de ensino e aprendizagem; literatura especializada que inclui materiais que vão desde textos sobre música até os de caráter didático e pedagógico; mecanismos de avaliação regulares de habilidades, técnicas e conteúdo, a exemplo de provas, exames e avaliações; e também a existência de diplomas e níveis de qualificações diferenciados e hierarquizados (GREEN 2002; 2008 apud COSTA, 2014, p.7).

Pode se dizer a partir das afirmações de Green, que por uma maior estruturação e burocratização, o ensino formal geralmente se dá de forma mais demorada e sistemática. Pois, essas diversas características demandam às instituições que as atendem, um maior tempo de atuação, construindo por etapas o ensino em ordem cronológica para a formação

dos educandos.

Quanto à educação não formal, Santos (2013) caracteriza como sendo o contexto em que não há regulamentação ou padronização. É a intenção de estabelecer o ensino de determinado assunto, em que um grupo se reúne em um espaço específico, com o intuito de aprender/ensinar, trocar experiências e conhecimentos.

Pode se dizer que é uma característica da educação não formal abordar, além de um conhecimento específico, vários outros que estão ligados ao contexto em que esta se insere, tornando o ensino/aprendizagem muito mais significativo para os envolvidos nesse processo.

A educação não-formal [...] É uma área bastante diversa, e esse aspecto é muito interessante, pois permite, além de contribuições de várias áreas, a composição de diferentes contextos culturais, tendo a diversidade como uma de suas características (OLIVEIRA e GASTAL, 2009, p. 4).

O ensino de música nas igrejas também se aplica como exemplo desse fenômeno citado por Oliveira e Gastal (2009), quando ao oferecer a formação musical a seus membros, as instituições religiosas repassam também princípios e costumes cristãos que ultrapassam a área musical. Outra definição é encontrada no trabalho de Freitas (2008, p. 23). A autora:

[...] define educação não-formal como “toda atividade educacional organizada, sistemática, executada fora do quadro do sistema formal para oferecer tipos selecionados de ensino a determinados subgrupos da população”. A educação não-formal é mais difusa, menos hierárquica e sem burocracia (GADOTTI, 2005 apud FREITAS, 2008, p. 23).

Para Park e Fernandes (2005, p 35), a educação não-formal não é estática, portanto não tem uma identidade pronta e acabada. “É uma área bastante diversa, e esse aspecto é muito interessante, pois permite, além de contribuições de várias áreas, a composição de diferentes bagagens culturais, tendo a diversidade como uma de suas características” (Id. Ibid.).

Em vista disso, Santos (2013) diz que o ensino aprendizagem de música evangélica se dá geralmente em um ambiente não formal, que “às vezes, o local não propicia, em termos de espaço, um ambiente adequado para o ensino” (SANTOS, 2013, p. 10). Seria então, por exemplo, o ensino não formal em espaços religiosos, aquele em que alguém que possui determinado conhecimento em música, se propõe a ensiná-la a outras pessoas interessadas em ajuda-lo a acompanhar as músicas, ou a cantar, em momentos específicos

durante os cultos. Estes se reúnem, na igreja, ou em outros espaços para ensaiar com o propósito de se aprimorar e trocar conhecimentos musicais.

Já no processo educativo informal, Gohn (2006) diz que, uma vez que este é gerado, nasce no indivíduo um aprendizado espontâneo, que será passado para outro e assim sucessivamente (GOHN 2006 apud SANTOS, 2013, p. 14). Ou seja, é aquilo que se aprende no dia-a-dia, valores e costumes que são passados na convivência com o meio, em várias gerações. No contexto religioso, seria o aprender a cantar por meio do canto congregacional nas igrejas, em que todos, sem restrição, cantam as músicas dos hinários²².

Esse ensino informal é caracterizado por Santos (2013) como o que “os conteúdos são assimilados durante a socialização dos indivíduos presentes e este ambiente é carregado de culturas e valores próprio” (SANTOS, 2013, p. 13). Assim, compreende-se que, a educação informal é feita de forma subjetiva, em que não há neste processo a intenção educacional propriamente dita, pois os conhecimentos são absorvidos de forma espontânea, pela observação e convivência.

Logo, no ensino de música das igrejas evangélicas, dependendo da situação, pode haver as três formas de educação, formal, não formal e informal. Quanto a isto, Costa (2014, p. 9) afirma que “não existe uma fronteira bem delineada entre as diferentes modalidades de educação. Estas se influenciam mutuamente e operam, quase sempre, através da ênfase em um ou outro processo educacional e não como entidades estáticas distintas”.

Agentes educadores/alunos propagadores

Esse título se dar por razão de, após refletir sobre o exposto até aqui, conclui-se que nem sempre o educador que atua nos três espaços e processos de ensino acima discutidos, são professores oficialmente. Digo oficialmente àqueles que foram formados na academia e obtiveram seus títulos de licenciados. Santos (2013) usa o termo agentes educadores ao se referir aos educandos no contexto não formal e informal:

Os agentes educadores que atuam nessa área podem ser dos mais diversos. Podem ser os pais, os vizinhos, os amigos, a família em geral, os colegas de escola, a igreja paroquial ou evangélica, meios de comunicação em massa etc. (SANTOS, 2013, p. 13).

²²Coletânea de hinos religiosos. <https://www.google.com.br/#q=Hin%C3%A1rio+significado> Hino é uma composição musical. O hino pode ser de espírito religioso, escrito especificamente para louvor ou adoração tipicamente endereçado a um deus ou outra personalidade. Além dos hinos religiosos, existem hinos patrióticos (Hinonacional), desportivos e outros. <https://www.google.com.br/#q=hin+significado>

Bastos usa o termo “veículo propagador” para o indivíduo que, tanto busca o conhecimento musical quanto o ensina também. Segundo ele “O aluno que está estudando música é um veículo propagador de crescimento, pois ensina o pouco que sabe, inclusive na igreja” (BASTOS apud FREITAS, 2008, p. 18). E é nesse sentido, considerando a variedade de atuantes nos processos e espaços de educação, que as discussões se darão no decorrer deste texto.

Não é comum exigir, sob essas circunstâncias que o educador tenha formação acadêmica para exercer tal função. Tem-se na escolha do educador do ensino não-formal um dos momentos cruciais, já que nestes ambientes há uma maior flexibilidade na construção de conteúdos, o que pode contribuir para que a aprendizagem seja mais significativa para cada grupo (SANTOS, 2013).

Os professores deste ambiente de ensino muitas vezes não detêm de conhecimentos acadêmicos para realizar o ensino musical. [...] Muitos destes [...] são ex-participantes do projeto que se destacaram e, assumem a posição de oficinairos e que poucos contam com a participação de licenciados em Música e/ou assessoria de escolas de música (SANTOS, 2013, p. 15).

Um exemplo disso é o caso de um dos autores desta pesquisa que, ao concluir as aulas de musicalização com flauta doce, escolheu o instrumento musical que queria aprender a tocar. Com isso, passou a ter aulas de saxofone com um integrante da banda que promovia o projeto na qual estava inserida. O professor fazia o curso básico de saxofone em uma instituição de ensino na cidade de Belém e se disponibilizou a ajuda-la, já que possuía maiores conhecimentos no instrumento.

Na função de educador musical, em alguns ambientes não formais, o educador tem liberdade para intervir, não significando que esteja livre de cumprir algumas exigências (SANTOS, 2013). Esse está sendo constantemente avaliado pela direção mesmo não sendo obrigado a fazer testes avaliativos. É exigido que esse profissional além da capacidade intelectual para ministrar conteúdos com habilidade e criatividade, tenha a capacidade para liderar “e estimular os processos de transformações desejadas” (SANTOS, 2013, p.18). Pois geralmente, nesses campos de atuação, tem-se na educação musical, outra finalidade como, oferecer alguma formação aos participantes e contribuir para que estes saiam de situações de vulnerabilidade social.

Educação musical em espaços religiosos

Encontramos no trabalho de Freitas (2008) a seguinte afirmação:

As igrejas são instituições que não existem para a formação profissional de seus membros, mas sim para a divulgação dos ensinamentos bíblicos e de comunhão, isto é, o objetivo principal não é a profissionalização, mas acaba acontecendo de forma espontânea. “Mesmo assim as igrejas tornam-se ambiente de exposição e prática musical, com uma regularidade que não se costuma se perceber em outros contextos (...)” (COSTA, apud FREITAS, 2008, p.18)

Por prezar pela música na liturgia de seus cultos, mesmo sem fins profissionais, a instituição igreja passa a ser uma das principais propagadoras do ensino da música. As bandas evangélicas geralmente têm em seu repertório hinos tradicionais de cada igreja, com arranjos tal qual ao dos hinários, podendo também executar outros arranjos, utilizando estilos musicais brasileiros e/ou internacionais. Os alunos que estudaram teoria musical encontram nas bandas a oportunidade de colocar em prática seu aprendizado, interagindo com músicos já experientes.

O contato com a educação musical nas igrejas, desperta nos alunos o gosto pela música, por um instrumento musical. Fato este que leva esses músicos aos conservatórios, cursos superiores de música, com o objetivo de aprofundar seus conhecimentos musicais, melhorar suas performances. Esses músicos levam de volta para a igreja esses conhecimentos musicais adquiridos fora dela, enriquecendo ainda mais a música feita nesses locais.

Considerações Finais

A educação musical presente nas igrejas evangélicas não pode ser enquadrada definitivamente em qualquer das práticas já discutidas ao longo deste *paper*, pois há uma relação constante entre o ensino formal, não-formal e informal, na prática musical desse meio. Pode-se encontrar o ensino formal nas aulas de música que se realizam em salas específicas de música, por profissionais com formação adequada para exercer tal função, em espaços religiosos. Assim como o ensino não formal que é observado nas bandas e coros, em que há ensaios para uma melhor preparação técnica musical. E, por fim, o ensino informal que acontece de forma espontânea na execução do canto congregacional. (FREITAS, 2008)

Essas diferentes classificações acontecidas no mesmo local, as igrejas, acontecem de forma mesclada, um potencializando o outro. Sem o Canto Congregacional, seria bem mais difícil a memorização das passagens da Bíblia, e não seria possível descobrir talentos nesse meio. Sem os instrumentos na prática religiosa faltaria beleza e um efeito mais melodioso nas músicas executadas. Essa integração resultou num ensino de música nas Igrejas Evangélicas muito surpreendente em relação ao mercado de trabalho. (FREITAS, 2008, p. 33)

Pode se dizer então que as igrejas são ambientes férteis para o exercício da educação musical sendo uma fonte constante de músicos e um espaço de atuação para os profissionais do ramo. Vale ressaltar ainda (SANTOS, 2013) a boa aceitação da música feita nas igrejas por aqueles que não costumam frequentar tais ambientes e ouvir suas produções musicais. Santos (2013, p. 24), relaciona essa aceitação à qualidade das composições e arranjos, e também à qualidade técnica dos músicos que atuam neste gênero musical que estão chegando às universidades para aprimorar seus conhecimentos musicais.

Referências:

COSTA, Rodrigo Henrique. Notas sobre a Educação formal, não-formal e informal. ANAIS DO III SIMPOM 2014 - SIMPÓSIO BRASILEIRO DE PÓS-GRADUANDOS EM MÚSICA, 2014.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. Mini Aurélio século XXI Escolar – O minidicionário da língua portuguesa. 4ª ed. Revista e ampliada. Editora Nova Fronteira S. A., RJ, 2000.

FREITAS, Débora Ferreira. Educação musical formal, não-formal e informal: um estudo sobre processos de ensino da música nas igrejas evangélicas do rio de janeiro. Monografia (Graduação em Licenciatura em Música) orientadora: professora Silvia Sobreira. Instituto Villa-Lobos, Centro de Letras e Artes da UNIRIO, Rio de Janeiro, 2008.

LAKATOS, Eva Maria. Fundamentos de metodologia científica. Marina de Andrade Marconi, Eva Maria Lakatos. - 5. ed. - São Paulo : Atlas 2003.

OLIVEIRA, Roni Ivan Rocha de; GASTAL, Maria Luíza de Araújo. Educação formal fora da sala de aula – olhares sobre o ensino de ciências utilizando espaços não-formais. VIII ENPEC – Encontro Nacional de Educação em Ciências, Florianópolis, 2009

PARK, Margareth Brandini; FERNANDES, Renata Sieiro. Educação não-formal: contextos, percursos e sujeitos. Campinas: Editora Setembro, 2005.

SANTOS, Fabio dos. O ensino e aprendizagem da música gospel: um olhar investigativo / Fábio Lopes dos Santos. Monografia (Graduação) – Escola de Música, Universidade Federal do Rio Grande do Norte – Natal, 2013.

O Programa Mais Educação e o ensino da música: experiências de um monitor atuante em uma escola estadual em Belém do Pará

Anderson Clayton Gonçalves Sandim
Universidade Estadual do Pará
Anderson.gsandim@gmail.com

Bruno Otávio de Lima
Universidade Estadual do Pará
brunno.liima92@gmail.com

Omildo Guerreiro de Lima Junior
Universidade Estadual do Pará
junito.lima96@gmail.com

Erick Gabriel Leão Oliveira
Universidade Estadual do Pará
Erickgl.oliveira@gmail.com

Moisés Silvestre Pereira Junior
Universidade Estadual do Pará
Gugaa94@gmail.com

Resumo: Este artigo tem como objetivo apresentar os processos de ensino e aprendizagem em aulas de música ministradas dentro do Programa Mais Educação (PME) em uma Escola Estadual na cidade de Belém (Capital do Pará, Norte do Brasil). Uma pesquisa bibliográfica foi realizada a fim de obter informações sobre aquela ação governamental e seus propósitos para a educação. Por meio de dados obtidos em entrevista com um monitor de música daquele programa, visualizamos como o mesmo conduzia o ensino. Os resultados indicam que o monitor usava estratégias de ensino compatíveis com os objetivos do programa, embora se depare com as dificuldades para a aplicação do seu planejamento. Este trabalho pode contribuir para a busca de respostas sobre como os indivíduos nesta situação aprendem música e como isto lhes é ensinado em meio aos desafios encontrados.

Palavras-chave: Programa mais educação. Ensino de música. Belém do Pará.

Title of the Paper in English The More Education Program and the teaching of music: experiences of a monitor working at a state school in Belém do Pará

Abstract: This article aims to present the teaching processes in music classes taught within the More Education Program (PME) at a State School in the city of Belém (Pará Capital, Northern Brazil). A bibliographic search was conducted to obtain information about that governmental action and its purposes for education. Through data obtained in an interview with a music monitor of that program, we visualized how the same one conducted the teaching. The results indicate that the monitor uses teaching strategies compatible with the objectives of the program, although it faces difficulties in the implementation of its planning. This work may contribute to the search for answers about how individuals in this situation learn music and how it is taught in the midst of the challenges encountered.

Keywords: Program more education. Teaching music. Belém do Pará.

Preâmbulo

A Escola Estadual de Ensino Fundamental na qual a pesquisa foi desenvolvida é um dos estabelecimentos onde alguns dos autores deste trabalho ministraram oficinas de flauta doce. Na ocasião, percebemos diversas dificuldades relacionadas à execução das oficinas de música. Contudo o ensino e a aprendizagem se davam de algum modo. Daí emana a seguinte questão: como se estabelece o processo de ensino de outros monitores que ministram aulas de música nas escolas públicas através do Programa Mais Educação? Quais dificuldades comuns a este ensino são encontradas? Quais os objetivos dos monitores são compatíveis com os objetivos do programa?

Neste artigo apresentaremos os resultados obtidos através da pesquisa com apenas um dos monitores que atuou naquele projeto. Serão apresentados alguns processos de ensino em aulas de música no Programa Mais Educação ministrada por este monitor, que esteve vinculado ao programa nos anos de 2014 e 2015.

O Programa Mais Educação

O Programa Mais Educação busca a construção de uma política pública educacional e social que encontre soluções para diminuição das desigualdades educacionais e valorização da diversidade cultural brasileira. As ações são aplicadas em conjunto entre os seguintes Ministérios: Educação; Desenvolvimento Social e Combate a Fome; Ciência e Tecnologia; Esporte; Meio Ambiente; Cultura da Defesa e a Controladoria Geral da União (GUERREIRO, 2016).

As atividades tiveram início em 2008 e foram definidos alguns territórios em caráter prioritário para atender as escolas que apresentavam baixo Índice de Desenvolvimento da Educação Básica (IDEB). A princípio, o Programa contou com a participação de 1.380 escolas, em 55 municípios nos 26 estados e no Distrito Federal, atendendo 386 mil estudantes. No decorrer dos anos o programa foi-se ampliando significativamente tendo como últimos, os dados coletados em 2010 em que atingiu a 389 municípios, atendendo cerca de 10 mil escolas e beneficiando 2,3 milhões de estudantes.

O Programa Mais Educação amplia a jornada escolar nas escolas públicas para no mínimo sete horas diárias, através de atividades optativas nos seguintes macrocampos: Acompanhamento Pedagógico, Educação Ambiental, Esporte e Lazer, Direitos Humanos em Educação, Cultura e Artes, Cultura Digital, Promoção da Saúde, Comunicação e Uso de

Mídias, Investigação no Campo das Ciências da Natureza e Educação Econômica. Cada macrocampo é subdividido para definição das atividades oferecidas, sendo que a área da música encontra-se em cultura e artes.

Dentro do macrocampo cultura e artes, as práticas musicais se desenvolvem através das seguintes atividades: banda fanfarra, canto coral, percussão, ensino coletivo de cordas, flauta doce, hip hop e capoeira. Vale ressaltar que essas duas últimas atividades utilizam a música como ferramenta pedagógica, visando o cumprimento das orientações estabelecidas em suas respectivas ementas e não para o desenvolvimento da linguagem musical propriamente dita. (PENNA, 2011).

A Música Programa Mais Educação

As políticas educacionais que vigoram no país e as novas definições para o ensino de música na escola – estabelecidas a partir da Lei nº 11.769/2008, hoje superada pela Lei nº 13.278/2016²³ - demonstram modificações significativas sobre a ação da área de educação musical no ensino básico.

As discussões sobre educação integral e escola de tempo integral já estão mais claras e seus objetivos tratam para além da ampliação da permanência do tempo do estudante na escola. Buscam uma relação de integração sobre o que as comunidades locais e adjacentes podem proporcionar à comunidade escolar.

Queiroz e Penna (2012), afirmam que:

Há um conjunto significativo de programas e ações para a Educação Básica no país e que a educação musical precisa, cada vez mais, participar de forma efetiva na definição e implementação de políticas educacionais que possam fortalecer a área, mas, sobretudo, a formação escolar como um todo. (QUEIROZ; PENNA, 2012, p.01).

A participação da música no Programa Mais Educação pode ser vista, portanto em perspectiva técnica, com o objetivo de implementação de políticas públicas, ampliação e fortalecimento da área na formação escolar como um todo.

²³ § 6º - As artes visuais, a dança, a música e o teatro são as linguagens que constituirão o componente curricular de que trata o § 2º deste artigo. (BRASIL, 1996)

O professor de música no Programa Mais Educação

O professor é denominado monitor, pois trabalha como voluntário e sua atuação no programa não caracteriza qualquer vínculo empregatício com a Secretaria Municipal de Educação da cidade onde está se ministrando a oficina ou com a instância estadual ou federal, recebendo apenas uma ajuda de custo para cobrir despesas com transporte e alimentação. O custeio para o ressarcimento dessas despesas é transferido através do Programa Dinheiro Direto na Escola e calculado de acordo com o número de turmas monitoradas, limitado a sessenta reais mensais por cada turma. (PENNA, 2011).

O trabalho de monitoria é desempenhado, preferencialmente, por estudantes universitários em formação específica ou pessoas da comunidade com habilidades apropriadas. Além disso, poderão desempenhar essa função estudantes da Educação de Jovens e Adultos (EJA) e do ensino médio. Não podendo haver professores da própria escola atuando como monitores.

[...] o trabalho de monitoria é de caráter voluntário, de modo que os monitores responsáveis pelo desenvolvimento das atividades nas diversas oficinas recebem apenas um ressarcimento de despesas de transporte e alimentação, com base no número de turmas que atendem. A orientação do programa é que esse trabalho seja desempenhado, preferencialmente, por estudantes com formação específica nas áreas de desenvolvimento das atividades, ou por pessoas da comunidade com habilidades, competências e saberes apropriados (PENNA, 2014, p. 88).

Os professores/monitores tem a liberdade de escolher conteúdos que valorizem a realidade cultural e vivência musical dos estudantes. Contudo, conforme o Manual Operacional de Educação Integral, “elementos técnico-musicais devem ser abordados dentro do trabalho em grupo como estratégias para que o estudante possa vivenciar o aprendizado através do desenvolvimento de valores que possam conduzi-lo ao exercício de sua cidadania” (BRASIL, 2014).

Em algumas escolas não existem salas e espaços adequados para realização das aulas de música e, em algumas dessas, as oficinas funcionam no mesmo horário de aula dos turnos regulares. O empecilho infraestrutural marca o funcionamento das oficinas de música e conseqüentemente o desenvolvimento do aprendizado, tendo o monitor que dispor de maior atenção e preparo para efetivação de um bom trabalho.

A prática educativa [...] é algo muito sério. Lidamos com gente, com crianças, adolescentes ou adultos. Participamos de sua formação. Ajudamos-os ou os prejudicamos nesta busca. Estamos intrinsecamente a eles ligados no seu processo de conhecimento. Podemos concorrer com nossa incompetência, má preparação, irresponsabilidade, para o seu fracasso. Mas podemos, também, com

nossa responsabilidade, preparo científico e gosto do ensino, com nossa seriedade e testemunho de luta contra as injustiças, contribuir para que os educandos tornem-se presenças marcantes no mundo (FREIRE, 1997, p.32).

As oficinas de música no Programa Mais Educação

Relato de Experiência

O presente tópico descreve como ocorreram as oficinas de música na Escola onde desenvolvemos as aulas, as opiniões do monitor entrevistado para esta pesquisa, seus pontos de vista quanto ao ensino de música no Programa Mais Educação e a descrição de sua experiência em campo. Para esta pesquisa foram feitas entrevistas com um monitor de música do Programa. Esse foi escolhido por ter trabalhado no Programa Mais Educação na escola onde está foi realizada a pesquisa e pela disponibilidade em participar da entrevista.

O monitor entrevistado tem formação técnica em música, estudou com profissionais conceituados na área, ministra aulas de música há 5 anos, atuando há 2 anos no Programa Mais Educação na escola em questão e, já participou do Programa em outras escolas na cidade de Belém.

Bem, Eu tenho curso técnico em instrumentista de banda pela Escola de Música da UFPA (Emufpa) e, no momento, me encontro no último ano no curso de Licenciatura em Música em uma Universidade no Estado do Pará. Em 2014 e 2015 eu trabalhei como monitor do Programa Mais Educação em duas escolas na cidade de Belém (JUNIOR, 2018).

O ingresso dos estudantes nas oficinas de música era feito através de inscrições. No primeiro momento, os monitores fizeram divulgações nas salas de aula, depois da popularidade da banda, os próprios alunos (integrantes da banda) anunciavam aos demais colegas.

O trabalho do monitor em frente à banda musical teve início no ano de 2014. As aulas eram ministradas em grupo, nos dias de segunda e quarta feiras, no período intermediário com duração de duas horas, no horário de 12h às 14h.

O trabalho foi desenvolvido no ano de 2014, onde nós trabalhamos no primeiro semestre de Abril a Junho e no segundo semestre, de Agosto a Dezembro. Em 2015, no primeiro semestre a partir de Fevereiro até Junho e no segundo semestre a partir de Agosto até Dezembro (JUNIOR, 2018).

O monitor costuma levar em consideração o gosto musical dos estudantes, visto que isso estimulava o aprendizado por parte dos mesmos, apesar de os gostos serem diversos. Alguns aspectos eram levados em consideração na escolha do repertório, como o grau de

dificuldade das músicas, uma vez que a turma teria que executar em tempo hábil e com aperfeiçoamento. As disciplinas desenvolvidas dentro das aulas eram a Percepção Musical e o Ritmo. Era utilizado como estratégia para se alcançar os objetivos destas atividades a percussão corporal e instrumental e, instrumentos de sopro.

O Programa Mais Educação abrangia as turmas do fundamental II, do 6º ao 9º ano, por conta disso, nós tínhamos aí uma faixa etária diversificada com idade de 10 a 15 anos. Então a linguagem verbal utilizada era amplificada, com o intuito de alcançar a todos. Evitávamos o uso de muitos conceitos e já íamos direto à prática, demonstrávamos os ritmos, usávamos a parte corporal, também, na hora da marcha e, fazíamos marcação de passos para os alunos compreenderem o ritmo da música. Ao que tangia à melodia, fazíamos um círculo para os instrumentos melódicos tocarem de frente e eles executarem, ao mesmo tempo, fazendo a marcação de passo. Então era um modo de “brincadeira” para as crianças, mas que se tornava sério em cada ensaio. Nós utilizávamos na parte rítmica: caixas, bumbos, quadriton e pratos. Na parte melódica nós utilizávamos: clarinetes, saxofones, flautas transversais, trombone, trompete, bombardino e tuba (JUNIOR, 2018).

Encontramos Várias dificuldades no ambiente escolar para a realização de algumas atividades e oficinas de música. A falta de estrutura, no que concerne às salas apropriadas, causando reclamação por parte da vizinhança em torno das escolas e a ausência de material didático para o bom andamento das aulas. Segundo o monitor, essas dificuldades acabavam prejudicando o aprendizado dos estudantes.

O Programa Mais Educação desempenhou um papel fundamental no aprendizado dos estudantes, também nas oficinas de música. Segundo o monitor, estes estudantes desenvolviam um aprendizado rápido e eficaz, onde eram perceptíveis nas aulas e nas apresentações.

Algumas músicas que nós trabalhávamos no repertório da banda não faziam parte do cotidiano dos alunos, logo, por conta disso, não eram conhecidas por eles. Então passávamos uma música e no outro ensaio os alunos já vinham com ela decorada, já tinham percepção, já sabiam onde teria uma virada, qual ritmo fazer e acrescentar. Então, isso foi demonstrando maior desempenho deles e nos surpreendendo a cada aula e apresentação (JUNIOR, 2018).

Dentre os efeitos e reações dos estudantes durante as oficinas de música e apresentações, o monitor destaca:

A situação mais marcante foi em nossa primeira apresentação da banda. Claro que houve nervosismo na maioria, todos os alunos, demonstraram isso, porém eles conseguiram vencer. Uma das reações gratificantes foi de uma aluna com síndrome de down. Fizemos uma apresentação no dia 07 de setembro, onde ela, nos ensaios anteriores, não conseguia fazer as marcações de passos corretamente, porém, no dia da apresentação ela executou como deveria e, ela mesma percebeu

isso e se emocionou muito. A outra reação foi nos jogos internos, onde uma aluna se emocionou ao ver a sua família na apresentação. Ela chegou comigo e disse: Tio, eu estou muito emocionada por ver os meus pais aqui na apresentação. Na ocasião ela relatou que os seus pais iam até a escola para fazer a matrícula, mas naquele dia eles estavam ali para vê-la se apresentar com a banda. Isso foi uma reação muito boa para mim e serviu até como incentivo, não só para mim, mas também à coordenação, ao projeto que muito ajudou os alunos, aos monitores e principalmente à escola (JUNIOR, 2018).

Como podemos perceber, são necessárias diversas mudanças para que a música venha ter um reconhecimento palpável nas escolas de ensino básico, a começar por uma atuação mais efetiva do governo em políticas educacionais, com investimentos, seja dando condição de infraestrutura às escolas para receberem as oficinas, ou no corpo profissional, para atender os estudantes.

Considerações finais

Apresentamos os processos de ensino em aulas de música apoiadas pelo Programa Mais Educação em uma Escola Estadual situada em Belém do Pará. Consultas bibliográficas ajudaram a obter informações sobre aquela ação governamental e seus propósitos para a educação e, por meio de entrevista com um monitor do programa, detectamos alguns modos de como conduzir o ensino de música naquela escola apoiado pelo programa nos anos de 2014 e 2015.

Este trabalho apresenta um histórico do Programa Mais Educação que busca a construção de uma política pública educacional e social que encontre soluções para diminuição das desigualdades educacionais e valorização da diversidade cultural brasileira.

No Programa Mais Educação, o professor era denominado monitor. Trabalhava como voluntário e não possuía qualquer vínculo empregatício com a Secretaria Municipal de Educação. Recebia somente uma ajuda de custo para despesas de transporte e alimentação. Para exercer o trabalho, estes monitores deveriam ser universitários em formação ou pessoas da comunidade com habilidades apropriadas.

O monitor costumava levar em consideração o gosto musical dos estudantes. Eram escolhidas músicas de vários estilos, apesar de os gostos serem diversos, fazendo com que ampliasse assim, o conhecimento dos estudantes, estimulando o senso crítico dos mesmos.

As atividades que eram desenvolvidas pelo monitor como percepção musical e ritmo eram realizadas por meio de atividades de percussão corporal e instrumental e, aulas de instrumentos de sopro.

Concluimos que, o condutor daquele ensino usava estratégias para ensinar músicas compatíveis com os objetivos do programa, muito embora, em alguns momentos, se deparasse com as dificuldades para a aplicação do seu planejamento.

Este trabalho pode contribuir para o início da busca de respostas sobre como os indivíduos nesta situação aprendem música e como isso lhes é ensinado em meio aos desafios encontrados.

Referências:

BRASIL. *Programa Mais Educação: passo a passo*. Ministério da Educação, 2012. Disponível em: <http://portal.mec.gov.br/dmdocuments/passoapasso_maiseducacao.pdf> acesso em: 13/12/2017, às 14:20.

_____. Decreto nº 6.094. de 24 de abril de 2007. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2007/decreto/d6094.htm> acesso em: 09/07/2018, às 22:31.

_____. Decreto nº 7.083, de 27 de janeiro de 2010. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2007-2010/2010/Decreto/D7083.htm. Acesso em: 18/12/2017.

_____. Manual operacional de Educação Integral. Brasília: MEC, 2014. Disponível em: <http://portal.mec.gov.br/index.php?option=docman&view=download&id=15842-manual-operacional-de-educacao-integral-2014&Itemid=30192>. Acesso em: 18/12/2017.

_____. Educação Integral: Texto referência para o debate nacional. Brasil: MEC, 2009. Disponível em: http://portal.mec.gov.br/documents/cadfinal_educ_integral.pdf. Acesso em: 22/01/2018.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia da Autonomia*. São Paulo, Paz e Terra, 1997.

GUERREIRO, Janaina Aparecida. *O Conceito de Qualidade no Programa Mais Educação*. 2016. 67f. Monografia (Graduação) Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação, Campinas, SP, 2016.

JUNIOR, Omildo Guerreiro de Lima. Entrevista concedida a Bruno Lima. Belém. 18 de janeiro de 2018.

PENNA, Maura. *Educação musical e educação integral: a música no Programa Mais Educação*. Abem, 2011. Disponível em: <<http://www.abemeducacaomusical.com.br/revistas/revistaabem/index.php/revistaabem/article/view/197>> acesso em: 21/12/2017, às 18:40.

_____. *Música no Programa Mais Educação: Discutindo as Diversidades das Práticas*. Revista Música Hodie, Goiânia, V.14 - n.2, 2014, p. 84-98. Disponível em: <<https://revistas.ufg.emnuvens.com.br/musica/article/view/38243/19376>> acesso em: 21/12/2017, às 19:22.

QUEIROZ, Luis Ricardo Silva; PENNA, Maura. Políticas públicas para a Educação Básica e suas implicações para o ensino de música. Educação, v. 37, n. 1, jan./abr. 2012. Disponível em:
<<http://periodicos.ufsm.br/index.php/reeducacao/article/viewArticle/3662>> acesso em:
21/12/2017, às 21:08.

A fé cantada em uma só voz: canto congregacional na Assembleia de Deus no Pará

Diego Oliveira Quadros
UFPA - diegoquadros03@gmail.com

Sonia Chada
UFPA - sonchada@gmail.com

Resumo: Os hinos do hinário Harpa Cristã são os cânticos congregacionais da Assembleia de Deus. São entoados por todos os fieis presentes no culto, formando um grande coral em uníssono. Aqui abordamos diversos tópicos que versam sobre esta prática musical, entre elas aspectos históricos, principais funções na liturgia dos cultos e os significados destas canções para os fieis. Fornecer informações contextualizadas sobre o Canto Congregacional e a expressão de fé atrelada às letras dessas canções foi o objetivo principal desta proposta. Para tanto foi realizada a revisão da literatura sobre o assunto e a coleta de dados em campo por meio de entrevistas e observações feitas em templos da referida Igreja, no Pará.

Palavras-chave: Canto congregacional; Assembleia de Deus; Harpa Cristã.

Title of the Paper in English In one voice: congregational singing in the Assembly of God in Pará.

Abstract: The hymns of the hymnal Christian Harp are the congregational songs of the Assembly of God, and are chanted by all the faithful present in the worship, forming a great choir in unison. Here we cover several topics that deal with this musical practice, among them historical aspects, main functions in the liturgy of the cults and the meanings of these songs for the faithful. Providing contextual information on the Congregational Song and the expression of faith tied to the lyrics of these songs was the main objective of the proposal. For that, a review of the literature on the subject and the collection of data in the field were made through interviews and observations made in some temples of the said Church, in Pará.

Keywords: Congregational song; Assembleia de Deus; Christian Harp.

1. Introdução

O termo “canto congregacional”, na atualidade, tem sido comumente confundido. A maioria das pessoas, principalmente as não protestantes, tem uma ideia errônea a respeito do canto congregacional. Ao contrário do que se pensa, não se trata de hinos que são cantados em uma determinada congregação. Nem todos os hinos entoados em uma igreja protestante são congregacionais.

Outra definição, não aceita pelos mais tradicionais, imposta pela mídia gospel, é a

de que o canto congregacional seria aquele estilo de hino executado pelo “Ministério de Louvor” de uma igreja, onde os fiéis levantam as mãos, dançam e bradam liderados por um cantor ou cantora que se posiciona no altar:

Provavelmente você não está familiarizado com a expressão “canto congregacional” na mesma perspectiva que os nossos pais reformadores. A referência que temos desta atividade pode ser confundida com a ideia de um palco em destaque no auditório do templo, uma banda ou conjunto bem posicionado e distribuído destacando mais a figura do cantor ou cantora principal e toda a plateia, obedecendo aos comandos e as palavras de ordem de seus “ministros” de louvor (JUNIOR, 2015, s/p).

Cânticos congregacionais referem-se aos hinos mais tradicionais de uma determinada igreja protestante, geralmente impressos em hinários para facilitar o aprendizado e a execução dessas músicas na liturgia dos cultos, promovendo certa uniformidade cultural musical em todas as congregações do mesmo segmento.

Constitui-se, principalmente, num momento de unidade da igreja, dos fiéis, onde todos os participantes do culto cantam *em uma só voz*, como um grande coral. É essa a principal característica do canto congregacional: proporcionar a música, elemento essencial do culto protestante, a todos os fiéis, diferenciando-se de outros momentos musicais do culto ministrados por cantores, grupos musicais ou corais específicos. Bem como instituído por Martinho Lutero²⁴, criador desta prática musical no protestantismo.

Para Lutero, a participação dos fiéis no momento do louvor era de suma importância. Era uma maneira de cantar suas súplicas, cantar a mensagem do Evangelho através de textos que expressassem o credo protestante: “A música governa o mundo e torna os homens melhores, e com este entendimento, Lutero reconheceu o grande poder da música e, a partir de seu movimento reformador, compreendeu a necessidade dos fiéis participarem coletivamente nas cerimônias religiosas” (PRIOLLI, 1985, p. 133).

Grosso modo, Lutero usava melodias já conhecidas do cancionário popular europeu para compor versões com letras que versavam sobre seus ensinamentos, facilitando, deste modo, o aprendizado por parte dos fiéis.

Mas tarde essas canções foram impressas em um hinário, que logo ficou conhecido em toda a Alemanha. Era o hinário “Erfurt Euchiridion”, o primeiro hinário de cântico congregacional protestante.

Outros segmentos protestantes surgiram mais tarde, a exemplo do Calvinismo e do Puritanismo, que deram origem a diversas igrejas protestantes, bem como as Igrejas

²⁴ Monge alemão que se tornou uma das figuras centrais da Reforma Protestante.

Congregacionais²⁵ que influenciariam, mais tarde, na formação dos hinários congregacionais das Igrejas Protestantes no Brasil, bem como na Igreja Batista, na Congregação Cristã do Brasil e na Assembleia de Deus, onde se realizou esse estudo etnomusicológico a respeito de tais práticas musicais:

A Etnomusicologia não se ocupa apenas do estudo da música, mas também do ser humano que faz a música. Assim sendo, são de fundamental importância para esses estudos as relações dos elementos cognitivos e socioculturais que determinem a relação da música com o seu contexto, a inserção da música nas diferentes atividades sociais e os múltiplos significados decorrentes dessa interação (CHADA, 2007, p. 2).

A Assembleia de Deus foi escolhida como espaço amostral neste estudo por ser uma das igrejas que pratica esta modalidade de canto e zela por manter vivo esse costume desde suas origens, e ainda por ser a representante deste segmento que se mantém como a maior igreja evangélica do Brasil, segundo o censo do IBGE de 2010.

É pertinente destacar que grande parte dos dados que compõe este artigo, bem como entrevistas, mídias e referenciais teóricos, foi extraída da pesquisa que realizei no período de 2015 a 2016, em algumas igrejas do Estado do Pará, para a realização do meu trabalho de conclusão de curso “A Harpa Cristã na Liturgia dos Cultos da Igreja Evangélica Assembleia de Deus”.

Pretende-se, com este artigo, fornecer informações contextualizadas sobre o Canto Congregacional, a expressão de fé contida nessas canções e seus significados para os fieis.

2. Dos primeiros hinos à Harpa Cristã

Dissidente da Igreja Batista, a Assembleia de Deus surge em 1911, em Belém do Pará, liderada por dois missionários do recém-surgido movimento pentecostal americano, Daniel Berg e Gunnar Vingren, ambos de origem sueca:

Em 18 de junho de 1911, nascia a Missão da Fé Apostólica, que em 11 de janeiro de 1918 foi registrada oficialmente com um novo nome, Assembleia de Deus, nome este que a nova igreja já usava desde 1916. Era uma igreja sem vínculos estrangeiros, genuinamente brasileira e que se tornaria a maior igreja pentecostal do mundo (CAVALLERA, 2011, s/p).

²⁵ Segmento Protestante cuja principal característica está na autonomia de seus templos. Apesar de seguirem uma mesma doutrina baseada na união da igreja que adora e segue os ensinamentos de Cristo, as congregações deste segmento são independentes, de modo que não há uma organização ou entidade que as coordene, cada templo sendo responsável pela sua própria teologia.

A recém-surgida Assembleia de Deus ainda trazia muito dos costumes da Igreja Batista, mas o que a diferenciava era a fé pentecostal, baseada na crença da manifestação do Espírito Santo através do falar de “línguas estranhas” ou “língua dos anjos”, conforme denominam os fieis.

No início, bem como na maioria das Igrejas Protestante do Brasil da época, a Assembleia de Deus usava o “Salmos e Hinos”, das Igrejas Congregacionais, como hinário de cântico congregacional. Todavia, apesar de suas belíssimas melodias e de seus textos com mensagens teológicas protestantes que se encaixavam na doutrina Assembleiana, “os pioneiros sentiram a necessidade de um hinário que também enfocasse as doutrinas pentecostais” (CPAD, 2011, s/p). Um hinário que também contivesse em seus textos as peculiaridades que caracterizavam a fé pentecostal. Nessa perspectiva, os líderes da Igreja começaram a organizar um hinário baseado no caderno de hinos particular de Gunnar Vingren, composto de 24 hinos, 10 com letra em inglês e 14 com letra em sueco.

Mais tarde, somado com outros hinos do hinário “Salmos e Hinos”, o caderno deu origem ao hinário “Cantor Pentecostal”, o primeiro hinário da Assembleia de Deus, com hinos já traduzidos para o português. O nome “Cantor Pentecostal” parece aludir ao nome do hinário “Cantor Cristão”, da Igreja Batista, de onde o grupo de irmãos que formaram a Assembleia de Deus era dissidente.

Com a expansão da Assembleia de Deus, houve a necessidade de um hinário que fosse distribuído por todas as partes do Brasil em que a Assembleia já houvesse se instituído. Assim, o hinário foi reorganizado e passou a ter cerca de 100 hinos. Desta feita, o hinário passou a se chamar “Harpa Cristã”, com a finalidade de se estabelecer como hinário congregacional oficial das Assembleias de Deus de todo país.

No decorrer do século XX novas edições foram publicadas e novos hinos foram sendo adicionados ao hinário Harpa Cristã, a grande maioria de origem norteamericana e europeia, traduzidos por grandes nomes da história da Assembleia de Deus, bem como Frida Vingren²⁶ e Samuel Nyström, auxiliado por Paulo Leivas Macalão:

O missionário Samuel Nyström, personagem importante na história da Igreja Assembleia de Deus no Brasil, muito contribuiu na elaboração dos hinos para o repertório da Harpa Cristã. Mas tinha uma dificuldade relevante para produzir seu trabalho. Como não possuía perfeito conhecimento da língua portuguesa, traduziu literalmente diversas letras da hinódia escandinava, mas, a tradução literal não contribuía para uma perfeita harmonia entre a letra e a música do hino a ser

²⁶ Frida dedicou sua vida à obra missionária, ao lado de seu esposo Gunnar. Passou muito tempo esquecida pela História da Assembleia de Deus pelo fato de ser mulher. Na verdade ela contribuiu de forma significativa nos primeiros anos da Igreja.

formado. Desta forma, para que os poemas fossem adaptados as suas respectivas músicas, foi necessário que o pastor Paulo Leivas Macalão empreendesse semelhante tarefa. Por este motivo, o pastor Macalão, fundador do Ministério de Madureira, tornou-se o principal “compositor” e adaptador do hinário oficial da Igreja Assembleia de Deus (JÚNIOR, 2011 p. 49).

Atualmente o hinário Harpa Cristã é constituído de 640 hinos que fazem parte da cultura assembleiana e expressam os diversos aspectos da crença deste segmento.

3. A fé cantada na congregação

Os cânticos congregacionais na Assembleia de Deus são impressos no hinário Harpa Cristã, o hinário oficial da igreja, e são entoados por todos os fieis presentes no culto, formando um grande coral acompanhado pelos instrumentistas, ou não, haja vista que nem sempre as igrejas dispõem de músicos, e estes podem, vez ou outra, faltar aos cultos no decorrer da semana. Em dadas cerimônias a presença de músicos instrumentistas não se faz necessária, a exemplo de cultos fúnebres e orações. Em geral, os principais músicos que executam tais hinos são os cantores: os próprios fiéis.



Figura 01: Cântico congregacional no Templo Central da Assembleia de Deus em Belém.
Fonte: Acervo pessoal

O momento do canto congregacional, que se dá geralmente no início do culto, é onde a igreja se une em uma só voz para proclamar a sua fé através do canto. Os textos dos hinos expressam todas as suas crenças, que se fortalecem ao serem declaradas por todos os fieis: *“Eu sempre me emociono quando cantamos o hino de número 304 na igreja. Eu fecho os meus olhos e me imagino chegando perto do meu Jesus e contemplando sua face, né?”*

Que maravilha! Glória a Deus!” (Entrevista realizada com Mariliana Soares, Vigia-PA, em 12.07.2015):

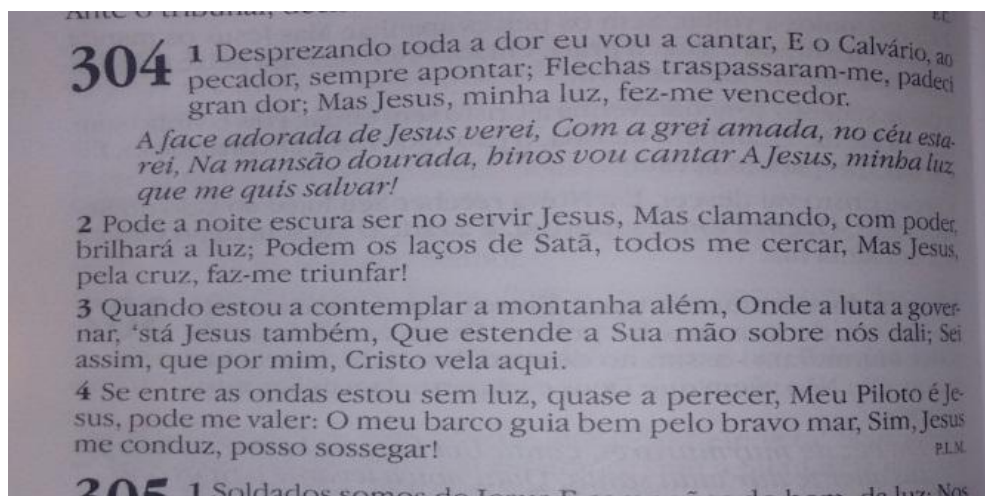


Figura 02: Hino da Harpa Cristã, nº 304, A face adorada de Jesus. Fonte: Acervo pessoal.

Ver a face de Jesus, estar com ele em um lugar melhor, em uma cidade onde as ruas são de ouro e cristais, tal como descrito no hino 26 da Harpa Cristã, é sem dúvida a principal esperança dos Assembleianos:

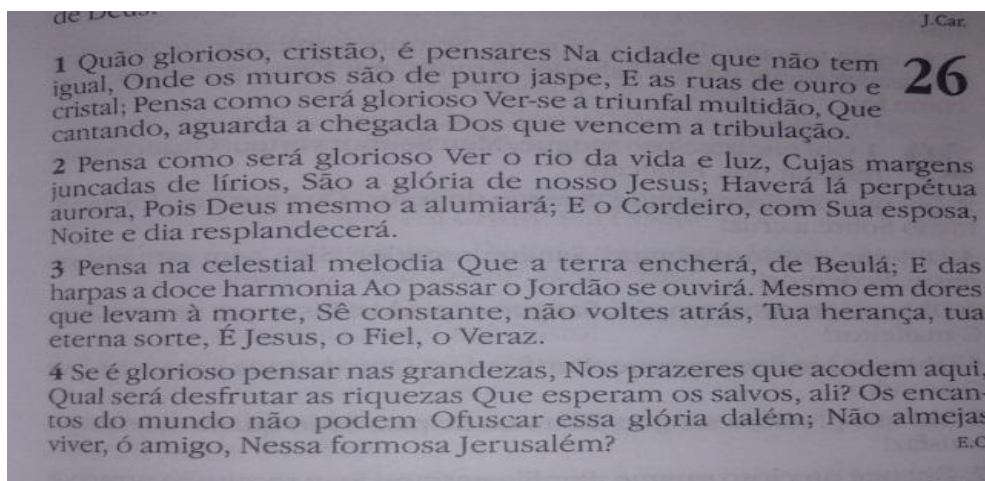


Figura 03: Hino da Harpa Cristã, nº 26, A formosa Jerusalém Fonte: Acervo pessoal.

Essa esperança se baseia na promessa bíblica que diz que o mesmo Cristo que subiu ao céu voltará em glória a esta terra, a fim de levar a sua igreja para viver eternamente com Ele (ÁTOS 1: 11; JOÃO 14: 1, 2, 3; APOCALIPSE 7: 9). Este é o anseio da igreja, se libertar dos tormentos desta vida, das provações, e receber a recompensas de Cristo dispondo eternamente de um gozo inimaginável.

Sendo essa uma crença tão forte nesta Igreja, diversos hinos da Harpa Cristã retratam essa esperança em seus textos que, cantados tantas vezes pelos fiéis, acabam fortalecendo essa fé:

Cantar edifica a alma da gente, nós nos alimentamos, isso renova a nossa fé, por que quando a gente canta, assim, que nem aquele hino “quero ver a desejada pátria onde reina eterno amor; quero ter feliz morada com Jesus, Meu Salvador”, aí a vontade de ver o nosso novo lar aumenta aqui dentro do peito, sabe? A gente sente Jesus pertinho, pertinho (Entrevista realizada com Tereza das Luzes, em Traquateua-PA, em 15.12.2015).

O amor incondicional de Cristo, fundamento maior do Cristianismo também está presente nos hinos da Harpa Cristã, como nos 35 e 291:

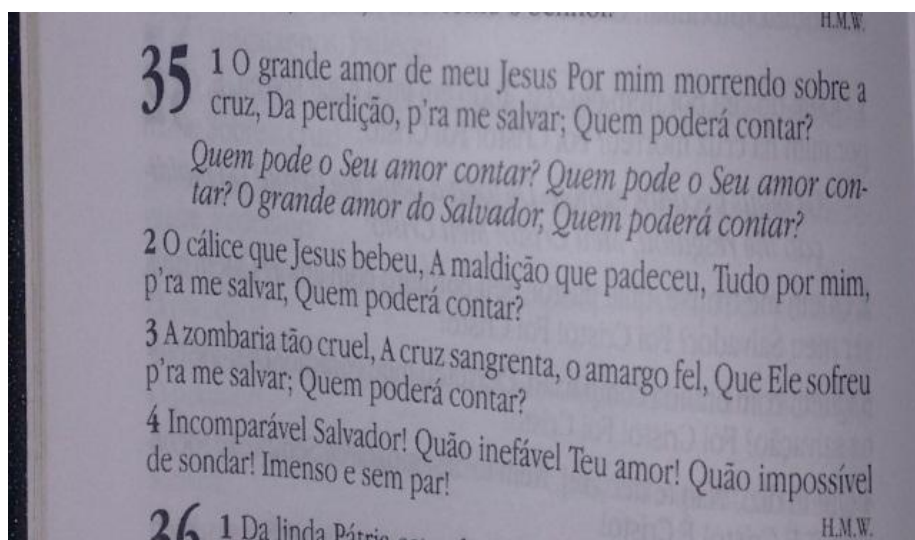


Figura 04: Hino da Harpa Cristã, nº 35, O grande amor. Fonte: Acervo pessoal.

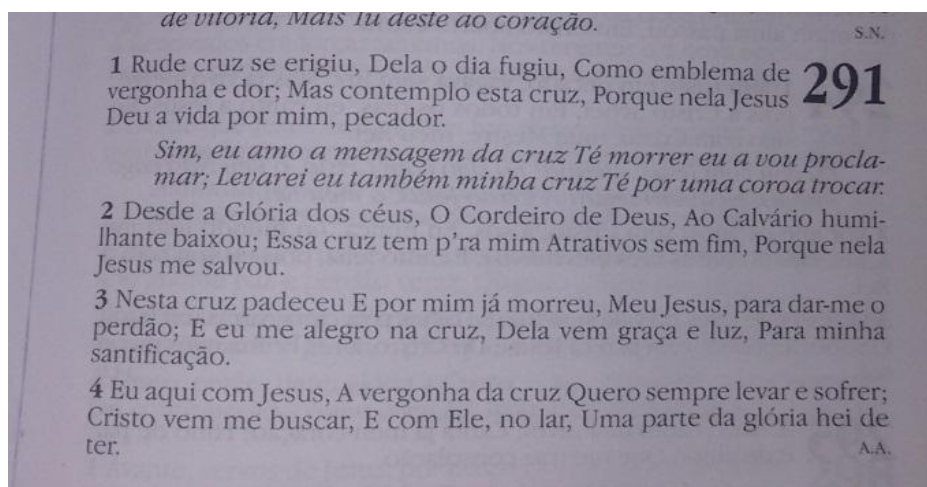


Figura 05: Hino da Harpa Cristã, nº 291, A mensagem da cruz. Fonte: Acervo pessoal.

A crença na manifestação do Espírito Santo nos fieis também é tema de muitos desses hinos. O hino 340 fala do surgimento de um povo revestido do poder, esse poder é o Espírito Santo. E ainda descreve a cena de ATOS 2, referente ao dia de Pentecostes, uma analogia dos primeiros cristãos com os Assembleianos:

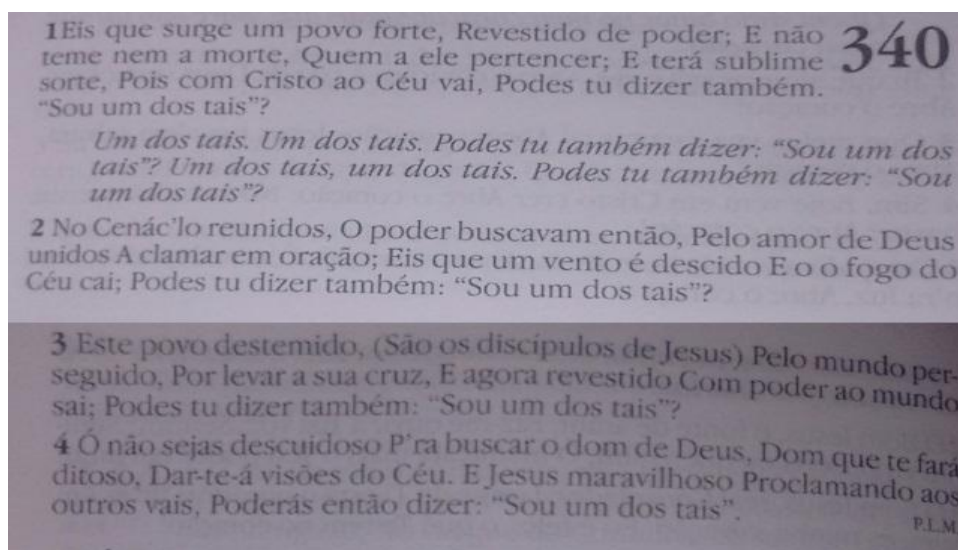


Figura 06: Hino da Harpa Cristã, nº 291, Um povo forte. Fonte: Acervo pessoal.

Há, também, no hinário da Assembleia, cânticos destinados apenas à adoração, à exaltação de Deus, mas que também expressam a fé dos Assembleianos:

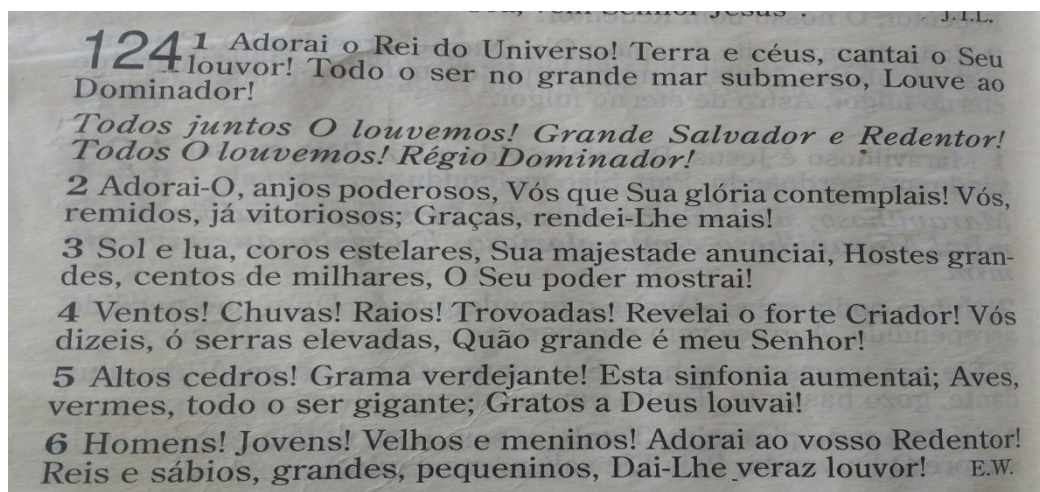


Figura 07: Hino da Harpa Cristã, nº 124, Todos juntos o louvemos. Fonte: Acervo pessoal

Os hinos litúrgicos são usados em cerimônias específicas, bem como cerimônias fúnebres, a Santa Ceia²⁷, entre outras, simplesmente porque foram feitos para estes fins ou se tornaram convenientes para certos tipos de serviços na igreja.

Considerações finais

A principal função do canto congregacional, segundo os próprios fiéis, é a adoração, o direcionamento do louvor a Deus. Os cânticos são oferecidos, dedicados a Ele. No entanto, notou-se que os hinos da Harpa Cristã exercem forte influência sobre os fieis, fortalecendo a fé do próprio segmento, afixando-a nas mentes dos fieis, que através da música melhor absorvem essas doutrinas. Além disso, esses hinos também são ferramentas importantes para o “desenvolver” das cerimônias mais praticadas na Igreja, além de promover uma maior integração entre os fieis, influenciando na construção de um sentimento fraterno entre os congregados.

Definir um estilo musical para o hinário Harpa Cristã se torna inviável, considerando que seus hinos foram compostos por diversos autores, em diferentes épocas e, ainda, que a grande maioria destes hinos foi composta a partir de melodias populares e folclóricas de partes distintas da América do Norte e da Europa, resultando, assim, em um hinário estilisticamente diversificado.

No intuito de descrever como ocorre o fazer musical relacionado aos hinos da Harpa Cristã, observou-se que em geral os hinos são cantados no começo do culto por todos os presentes, como um grande coral em uma só voz, este, o principal aspecto que os define como cânticos congregacionais, tal com se davam as práticas musicais com os hinos congregacionais de Martinho Lutero, criador deste estilo musical na igreja protestante, e se manteve vivo até a atualidade em grande parte das Igrejas evangélicas, como na Assembleia de Deus. Os objetivos de Lutero, como o de fortalecer a fé através dos hinos cantados por todos na igreja, também permanecem até hoje neste segmento. Concernente à execução destas canções, diferentemente da liturgia das primeiras igrejas protestantes, notou-se a inserção de instrumentos musicais na prática do canto congregacional. Nos tempos de Lutero os hinos congregacionais eram executados somente a capela.

Atualmente os hinos congregacionais na Assembleia de Deus são, geralmente, acompanhados por instrumentos que compõem uma orquestra, e/ou por instrumentos

²⁷ Cerimônia onde se partilha pão e vinho entre os membros da igreja lembrando o sacrifício de Cristo.

eletrônicos e bateria. Observou-se, porém, que a ausência de instrumentos não se caracteriza como empecilho para que a prática musical destes hinos aconteça. Em diversos momentos da pesquisa se percebeu a ausência de músicos instrumentistas em alguns eventos da igreja. Deste modo, entende-se que o acompanhamento instrumental no canto congregacional, na Assembleia de Deus, é um complemento para a prática musical, que acontece, principalmente, através do canto de todos os membros que estiverem presentes no culto. Nesta linha de pensamento, se compreende que os músicos mais atuantes nesta prática são os cantores, os próprios fieis. A prática musical dos hinos da Harpa Cristã na Assembleia de Deus se dá principalmente através dos cantores, dos fiéis que também são coristas. É de fato um canto de toda a congregação, o canto congregacional.

Referências:

BÍBLIA SAGRADA. São Paulo: SBB, 2008.

CAVALLERA, Renato. *Gunnar Vingren e Daniel Berg: A história dos fundadores da Assembleia de Deus no Brasil*. Disponível em: <<http://noticias.gospelmais.com.br/gunnar-vingren-daniel-berg-historia-fundadores-Assembleia-deus-22963.html>>. Acesso em: 20/02/2016

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

CPAD. *Assembleia de Deus: Nossa história*. Disponível em: <<http://www.editoracpad.com.br/Assembleia/historia/>>. Acesso em: 23/02/2016.

JUNIOR, Milton Rodrigues de Souza. *Cantai e multiplicai-vos: Estudo da Harpa Cristã como instrumento de expansão da missão no pentecostalismo no Brasil*. São Bernardo do Campo, 2011. 145f. Pós-Graduação em Ciências da Religião. Universidade Metodista de São Paulo. São Bernardo do Campo, 2011.

JUNIOR, Rogério Bernini. *A importância do canto congregacional*. Primeira Igreja Presbiteriana de Porto Velho. 2015. Disponível em: <<http://www.ipportovelho.com.br/artigo/a-importancia-do-canto-congregacional>>. Acesso em: 04/03/2016.

PRIOLLI, Maria Luiza de Mattos. *Princípios Básicos da Música para juventude*. Rio de Janeiro: Editora Casa Oliveira de Música. 1985.

QUADROS, Diego. Entrevista de Mariliana Soares. 12/07/2015. Vigia PA. Gravação de áudio. Templo Central da Assembleia de Deus em Vigia.

QUADROS, Diego. Entrevista de Tereza das Luzes, 15/12/2015. Traquateua PA. Gravação de áudio. Templo Central da Assembleia de Deus em Traquateua.

O Boi Caprichoso Odivelense: prática e transmissão musical

Evelyn Tainá de Souza Silva

Universidade Federal do Pará - Evelyn.clarineta@gmail.com

Resumo: investigar de que maneira acontece a prática e o processo de transmissão musical no Boi de Máscaras Caprichoso Odivelense da cidade de São Caetano de Odívetas-PA é o principal objetivo dessa pesquisa, em andamento. Para um melhor entendimento de tais processos faz-se necessário um levantamento histórico da manifestação através da bibliografia existente e dos relatos da comunidade local. Espera-se com essa pesquisa contribuir com informações a respeito da prática e transmissão musical nesta manifestação cultural, ajudando assim na sua preservação e valorização.

Palavras-chave: Boi de Máscara. Transmissão musical. Caprichoso Odivelense.

The Boi Caprichoso Odivelense: practice and musical transmission.

Abstract: to investigate how the practice and the process of musical transmission in the Boi de Máscara Caprichoso Odivelense of the city of São Caetano de Odívetas-PA is the main objective of this research, in progress. For a better understanding of such processes a historical survey of the manifestation is necessary through the existing bibliography and the reports of the local community. It is hoped that this research will contribute information about the practice and musical transmission in this cultural manifestation, thus helping in its preservation and valorization.

Keywords: Boi de Máscara. Musical transmission. Caprichoso Odivelense.

1. Considerações iniciais

A diversidade brasileira, construída ao longo da história, possibilitou o surgimento de uma imensidão de manifestações culturais, cada uma única, trazendo consigo a identidade pessoal do meio onde se encontra.

O Boi Bumbá ou Bumba meu Boi é uma dessas manifestações, importante vitrine dessas riquezas culturais. Para Marques (1999), a Brincadeira do Boi surge como uma manifestação cultural inicialmente no Nordeste brasileiro, por volta da segunda metade do século XVII, posteriormente se difundiu no Brasil, estando presente em Belém do Pará desde o final do século XIX, neste contexto cada região do Brasil revela uma maneira diferente de fazer este folguedo.

O Boi é a figura central da manifestação, sua fantasia é composta por uma armação central e seu corpo é revestido por veludo que pode ser enfeitado com aplicação de paetês e pinturas, ao redor de seu corpo existe uma saia colorida, normalmente feita de chita. A pessoa responsável por dar “vida” ao boi fica debaixo da vestimenta e é denominada de

“tripa” ou “miolo”, o termo pode variar de acordo com a região.

Essa manifestação reúne danças, música e apresentações teatrais. A encenação é marcada pela narrativa cômica, satírica e também trágica de pai Francisco e mãe Catirina, que descreve a morte e ressurreição do boi mais querido do patrão. A tragédia acontece quando Catirina, que estava grávida, deseja comer língua de boi e Francisco resolve então tirar a língua do animal mais robusto da fazenda, em um ato de desespero após o patrão tomar conhecimento da tragédia o casal resolve pedir ajuda a um pajé para ressuscitar o bicho. Pode haver variantes da lenda nas diferentes regiões do Brasil. Para Almeida e Santos (2005) o Boi Bumbá desde seu nascimento apontava um sentimento de inquietação a respeito da organização social existente. A narrativa cômica de pai Francisco e mãe Catirina é um exemplo claro de uma relação social desigual entre as camadas da sociedade. Marques também afirma que:

(...) misturando no auto popular comédia, sátira, drama, teatro e música, através da brincadeira, do rito profano-religioso, da philhéria, da malandragem e da construção de personagens caricaturais, os grupos podem narrar seus dramas, denunciar as condições que vivem (...) e reivindicar direitos negados. (MARQUES, 1999, p. 59)

Em São Caetano de Odivelas, a maneira com que o folgado popular é feito se diferencia em muitos aspectos das outras regiões do Brasil. Um exemplo claro deste fato é a retirada da comicidade, onde a narrativa de pai Francisco e mãe Catarina desaparece. Há variações também na maneira como a figura central é apresentada, o boi agora deixa de ter “saia”, pinturas e enfeites de paetê, o “tripa” do boi dá lugar aos “pernas”, assim passam a ser dois brincantes embaixo do animal, porque segundo a máxima Odivelense, “boi de duas pernas é galinha”.

2. A prática e a transmissão musical

A cidade de São Caetano de Odivelas localiza-se no Nordeste paraense, na Microrregião do Salgado. A formação do município teve seu início ainda no período colonial, quando Frei Fellipe, missionário da Companhia de Jesus, chegou às margens do rio Mojuim, onde atualmente se encontra a sede do município, e fundou uma fazenda para a criação de gado. A fazenda foi nomeada com o santo do dia, São Caetano, e também com o mesmo nome da província portuguesa denominada Odivelas. Atualmente São Caetano de Odivelas tem aproximadamente 17 mil habitantes e é responsável por um dos folguedos populares mais conhecidos no Estado, o Boi de Máscaras.

De acordo com o relato da comunidade local, o Boi de Máscaras tipicamente Odivelense surgiu através de uma viagem de pescadores à Ilha do Marajó, e em uma determinada noite, às margens do rio Bebedouro, a “brincadeira do boi” serviu como uma alternativa de entretenimento para os pescadores, que ao retornarem a seu município de origem, decidiram apresentar o festejo para a cidade.

Ainda no Marajó foi descoberta a cabeça de um boi, a mesma foi trazida para São Caetano de Odivelas, e hoje ainda é utilizada no Boi de Máscaras mais antigo da cidade, o Boi Tinga. Em conversas informais com alguns pescadores da cidade, fui informada de que o mestre Dico, já falecido, confeccionou o corpo do boi, estando assim pronto para se apresentar nas ruas Odivelenses.

A criação de um novo grupo de boi foi de alguma forma incentivada pela rivalidade entre dois clubes de futebol. Pois o pioneiro Boi Tinga foi acolhido pelo Marítimo Esporte Clube, time formado por pescadores, e como uma reação do time rival surgiu o Boi Faceiro, que tinha ligação com o Progresso Esporte Clube. Posteriormente, por diversas motivações surgem novos grupos, hoje existem em média seis na cidade, que são eles: Boi Tinga, Boi Faceiro, Boi Caprichoso Odivelense, Boi Mascote, Búfalo e a Vaca Velha.

Diante da diversidade de grupos de Boi de Máscara presente no município de São Caetano de Odivelas e da importância dessa manifestação para a cultura popular paraense, fui instigada a tentar compreender de que forma acontece a prática e o processo de transmissão musical dentro destes grupos. Por relações êmicas, foi escolhido o grupo Caprichoso Odivelense para a realização da investigação. É necessário ressaltar que venho compartilhar as informações obtidas nesta pesquisa, no entanto muitos questionamentos a respeito do processo de transmissão musical no grupo ainda não foram respondidos, levando em consideração que esta investigação ainda encontra-se em andamento.

O Boi Caprichoso Odivelense foi idealizado por José Carlos Silva, que diante dos dois grupos de bois mais antigos da cidade, o Tinga e o Faceiro, queria que seus filhos, que na época eram crianças, tivessem a oportunidade de também participar da brincadeira. Assim, em 1999 o Boi foi às ruas da cidade pela primeira vez. Os participantes do grupo ainda hoje são os familiares de seu José Carlos e os moradores de sua rua.

José Carlos descreve a brincadeira como a representação de uma fazenda imaginária, pois além do Boi outros animais também formam o conjunto de personagens, como o leão, o rinoceronte, o alce, o cavalinho, que normalmente é fabricado em tamanho reduzido para que crianças possam participar, e os outros personagens humanos, quem

servem para animar a brincadeira.

De forma completamente espontânea passam a surgir outros personagens que acompanham o boi durante seu percurso. O primeiro deles é chamado de “Buchudo”, este personagem surge através da necessidade dos pescadores em participarem do festejo sem serem reconhecidos por suas esposas. Como alternativa de disfarce aqueles utilizaram sacas vazias de sal, a substância era utilizada para “salgar” o peixe resultante de longos dias de trabalho. Aos serem pintadas com formato de olhos e bocas disformes as sacas vazias assumem o papel de máscaras. Atualmente o “buchudo” é um dos principais personagens deste teatro de rua, sua caracterização é livre e depende do gosto do brincante, podem ser utilizadas simples máscaras de pano ou representações mais elaboradas:

São nessas manifestações que o indivíduo, independente de seus *status* social e da função que exerce, tem a possibilidade de criar objetos, de encarnar personalidades imaginárias ou idealizadas e de se despir de sua genuína personalidade social. (JUNIOR, 2012, p. 14)

É possível ser muitos personagens no Boi de Máscara. Além dos “buchudos” outro personagem bastante presente são os Mascarados ou também conhecidos como Pierrôs, estes apresentam um nariz grande e pontiagudo e olhos pequenos, o que para Fernandes (2007) são características que agregam um tom jocoso e grotesco a este personagem.

O folguedo é caracterizado por sua natureza lúdica, espontânea e democrática, onde não só brincantes que se mascaram participam do festejo. Os Bandeiristas, geralmente não estão fantasiados, podem também ser crianças, que vão à frente do Boi balançando uma bandeira com as cores que representam aquele grupo, geralmente cada grupo de Boi tem suas cores específicas.

Além dos personagens que acompanham o Boi, é de fundamental importância a presença de um grupo musical para as apresentações. O grupo em questão é a orquestra do Boi. Formada em média por dez músicos, a orquestra conta com trompetes, saxofone alto e tenor, trombone e um instrumental de percussão que incluem maracás e curimbó, como uma adaptação de instrumentos indígenas. Geralmente uma pessoa é responsável por comandar o grupo através de um apito, indicando quando o grupo deve parar ou andar.

O ato de andar ou parar é indicado também pela música que esta sendo tocada:

Segundo o maestro Silvano Graça, o seu Silvano, “o samba é para dançar e a marcha é para andar”, ou seja, o samba é tocado quando o Boi dança na frente das residências, enquanto a marcha marca a retirada e a chegada do Boi nelas. (FERNANDES, 2007, p. 69)

É importante ressaltar que a execução melódica das músicas é sempre por instrumentos de sopro e além da “marcha de Boi” e do “samba de Boi” músicas da cultura popular paraense também são executadas pela orquestra, como é o caso do Carimbó.

Ao analisar a manifestação do Boi de Máscaras é possível observar o processo de transmissão cultural, nesta investigação foi dada uma atenção maior para a transmissão musical, em diversos aspectos do folguedo. Durante visitas realizadas ao município, tive a oportunidade de conhecer o ateliê de artes de José Carlos, pois além de coordenador do boi Caprichoso ele é o artesão responsável pela elaboração dos animais, das mascaras e das vestimentas dos brincantes. No discurso do artesão é sempre muito clara a preocupação com a perpetuação da manifestação para as futuras gerações. Por essa inquietação, José Carlos ministra oficinas com o objetivo de transmitir suas técnicas de artesanato para jovens e adolescentes da comunidade. Além disso, o artista ressalta a importância da transmissão destes costumes para outras localidades. Em sua fala é notória a satisfação por ter sido o criador do Boi Estrela D'alva, localizado na comunidade de Ponta Bom Jesus, e pelo Alce, também de sua autoria, que foi destinado à localidade de São João dos Ramos.

Ao dar ênfase no processo de ensino e de aprendizagem de música em um grupo, é constatado que cada um terá sua peculiaridade o que configura a sua maneira de fazer música. Para Queiroz (2005) esses processos numa sociedade assumem suas configurações através das relações culturais envolvidas em um sistema de performance musical e esta é experimentada, vivida e passa assumir novas formas, sendo essas três características um resultado dos processos de transmissão.

É possível notar o processo de transmissão musical também nos momentos de apresentações do grupo, que ocorrem uma vez por ano, no período de quadra junina, onde o grupo de apreciadores que acompanha o Boi, esse grupo de pessoas é conhecido também como “mutucas”, toma conhecimento das músicas autorais de cada boi, como também de todo o repertório executado pela orquestra e posteriormente essas músicas são incorporadas no cotidiano da comunidade, tornando dessa maneira também a manifestação presente no imaginário local durante todo o ano.

3. Considerações finais

A música neste contexto possui um significado simbólico que fornece explicações sobre como o grupo pensa a si próprio e o mundo que o rodeia. Assim, as idéias e conceitos

expressos musicalmente só podem ser interpretados de acordo com o sistema cultural no qual está inserida a prática musical. Esta foi considerada:

Como um processo de significado social, capaz de gerar estruturas que vão além de seus aspectos meramente sonoros, embora estes também tenham um papel importante na sua constituição [...]. A execução, com seus diferentes elementos (participantes, interpretação, comunicação corporal, elementos acústicos, texto e significados diversos) seria uma maneira de viver experiências no grupo. Assim, suas origens principais têm uma raiz social dada dentro das forças em ação dentro do grupo, mais do que criadas no próprio âmago da atividade musical. Isto é, a sociedade como um todo é que definirá o que é música. A definição do que é música toma um caráter especialmente ideológico. A música será então um equilíbrio entre um "campo" de possibilidades dadas socialmente e uma ação individual, ou subjetiva. (CHADA, 2007, p. 127).

São Caetano de Odivelas é um importante centro de formação de músicos no cenário paraense, este fato se dá principalmente por suas duas centenárias bandas musicais, a Banda Musical Rodrigues dos Santos e a Milícia Odivelense, que além de bandas são também escolas de música. Durante o processo de ensino-aprendizagem no contexto do Boi de Máscara, os diversos “mundos musicais” se fundem. Percebe-se que os conhecimentos adquiridos no contexto das bandas de música estão presentes no Boi de Máscara e os conhecimentos adquiridos no Boi de Máscara estão presentes nas bandas de música da cidade. Vale mencionar a Lei de Diretrizes e Bases (LDB), que em seu artigo 26 §2º, determina que: o ensino da arte, especialmente em suas expressões regionais, constituirá componente curricular obrigatório nos diversos níveis da educação básica, de forma a promover o desenvolvimento cultural dos alunos.

José Carlos conta que todos os seus filhos estudaram em uma dessas escolas de música, inclusive um deles é aluno do curso de Licenciatura em Música na Universidade do Estado do Pará, e isso vem sendo importante para a manutenção e perpetuação do Caprichoso Odivelense, assim como dos outros Bois da cidade.

Referências

ALMEIDA, Ivone; SANTOS, Jorge. O. É dia de folia: o folguedo do Boi de Máscara em São Caetano de Odivelas/PA. In Revista de ciências sociais, Fortaleza, v. 43, n. 2, 2012, p. 117-136.

COSTA, Edil. Festa, trabalho e pão: o Boi Tinga de São Caetano de Odivelas. In Revista Boiatatá, Londrina, v.3, n.5, 2008, p. 97-100.

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.

CHADA, Sônia. A prática musical no culto ao caboclo nos candomblés baianos. In III SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE COGNIÇÃO E ARTES MUSICAIS, 2007, Salvador. *Anais...* Salvador: EDUFBA, 2007, 137-144.

JUNIOR, Paulo. *Máscaras, mascarados e oprimidos: do Boi de Máscaras de São Caetano de Odivelas ao Teatro de Rua do bairro da Terra Firme*. Belém, 2012. Dissertação (Mestrado em Teatro). Instituto de Ciências da Arte, Universidade Federal do Pará, Belém, 2012.

JUNIOR, Rosinei; MARQUES, Everton; FERREIRA, Leonardo. Composição musical no Boi Tinga de São Caetano de Odivelas-PA: história e análise musical a partir do trompete em Bb. In: III JORNADA DE ETNOMUSICOLOGIA, 2017, Belém. *Anais...* Belém: PPGARTE/ICA/UFPA, 2017, 39-52.

MARQUES, Francisa Ester. *Mídia e experiência estética na cultura popular: o caso do Bumba-meu-boi*. São Luís: Imprensa Universitária, 1999.

A educação musical nos sub-conjuntos II, IV e VI do bairro do coqueiro em Ananindeua

Maria Elizete Pinto da Silva

Universidade Federal do Pará – mariamusic10@hotmail.com

Aline de Cássia dos Santos Capucho

Universidade Federal do Pará – alinecapucho.music@gmail.com

Yasmim Dandara A. do Nascimento

Universidade Federal do Pará – dandarasmin@hotmail.com

Thays Santos Ferreira

Universidade Federal do Pará – Thays.sfl@hotmail.com

Alex Willian Rodrigues da Costa

Universidade Federal do Pará – alexwilliamrc@hotmail.com

Walber Monteiro dos Santos

Universidade Federal do Pará – walbermontoss25@hotmail.com

Leonardo Jaime Lima Rodrigues

Universidade Federal do Pará – leojaime101@gmail.com

Odilson José Gama de Cristo

Universidade Federal do Pará – odilsonjg69@gmail.com

Sônia Maria Moraes Chada

Universidade Federal do Pará – sonchada@gmail.com

Líliam Cristina Barros Cohen

Universidade Federal do Pará – liliambarroscohen@gmail.com

Resumo: Este Artigo tem como objetivo apresentar o resultado do projeto de pesquisa de campo “Educação Musical catalogada da Cidade Nova”. O projeto foi realizado nos subconjuntos Cidade Nova II, IV e VI do bairro do Coqueiro, que está localizado no município de Ananindeua, na região metropolitana de Belém do Pará. Ele foi levado a cabo nos meses de Abril e Maio do ano de 2015, e tem como requisito a obtenção de nota da disciplina Sociologia da Música pelo Curso de Licenciatura Plena em Música da Universidade Federal do Pará, ministrada pelas professoras Líliam Cristina Barros Cohen e Sônia Maria Moraes Chada. Em primeiro lugar, foi desenvolvido um processo de embasamento teórico para criação do projeto de pesquisa de campo. O projeto consistiu em realizar uma pesquisa que passou pelas seguintes fases: identificação, classificação e catalogação do fazer educação musical nessas áreas. Este artigo apresenta a formulação do projeto assim como as metodologias utilizadas como base de todo processo e suas fases até a finalização de todos os

procedimentos. Assim, tivemos como fundamentação teórica autores como: Blacking, Laraia, Adorno e outros demais autores, sempre voltado à temática. O resultado do projeto é apresentado aqui como catálogo contendo todas as informações colhidas e também, ao final deste artigo, encontram-se às considerações sobre o fazer musical desses conjuntos.

Palavras-chave: Pesquisa de campo. Educação musical catalogada na cidade nova. Sociologia da música.

The Musical Education in the Sectors II, IV and VI of the Neighborhood Coqueiro in Ananindeua

Abstract: This article aims to present the result of the field research project "Musical Education cataloged of Cidade Nova". The project was carried out in the sectors Cidade Nova II, IV and VI of the neighborhood Coqueiro, which is located in the municipality of Ananindeua, in the metropolitan region of Belém do Pará. The study was conducted in April and May of 2015 and is required to obtain the grade in the course Sociology of Music, of the Licenciature in Music of the Federal University of Pará. The course is taught by the teachers Líliam Cristina Barros Cohen and Sônia Maria Moraes Chada. In the first place, a theoretical background process was developed for the creation of the field research project. The project consisted in performing a research that went through the following stages: identification, classification and cataloging of musical education in these areas. This article presents the formulation of the project as well as the methodologies used as the basis of the entire process and its stages until the completion of all procedures. Thus, we had as theoretical foundation authors such as: Blacking, Laraia, Adorno, among others, always focused on the theme. The result of the project is presented here as a catalog containing all the information collected, and also, at the end of this article, are the considerations on the musical making of these sectors.

Keywords: Field Research. Catalogued Musical Education in Cidade Nova. Sociology of Music.

La educación musical en los sectores II, IV and VI del barrio Coqueiro en Ananindeua

Resumen: Este artículo tiene como objetivo presentar el resultado del proyecto de investigación de campo "Educación Musical catalogada de Cidade Nova". El proyecto fue realizado en los sectores de Cidade Nova II, IV y VI del barrio Coqueiro, que se encuentra en el municipio de Ananindeua, en la región metropolitana de Belém de Pará. Este se llevó a cabo en los meses de abril y mayo del año 2015, y tiene como requisito la obtención de nota de la materia Sociología de la Música, del Curso de Licenciatura Plena en Música de la Universidad Federal de Pará, impartida por las profesoras Líliam Cristina Barros Cohen y Sonia María Moraes Chada. En primer lugar, se desarrolló un proceso de fundamentación teórica para la creación del proyecto de investigación de campo. El proyecto consistió en realizar una investigación que pasó por las siguientes etapas: identificación, clasificación y catalogación del quehacer educativo musical en esas áreas. Este artículo presenta la formulación del proyecto, así como las metodologías utilizadas como base de todo el proceso y sus etapas hasta la finalización de todos los procedimientos. Así, tuvimos como fundamentación teórica autores como: Blacking, Laraia, Adorno entre otros, siempre volcados hacia la temática. El resultado del proyecto se presenta aquí como un catálogo que contiene toda la información recogida y también, al final de este artículo, se encuentran las consideraciones sobre el quehacer musical de estos sectores.

Palabras clave: Investigación de campo. Educación musical catalogada en Cidade Nova. Sociología de la música.

1. Introdução

Considerada em outros tempos como “cidade dormitório”, em parte pela sua localização as margens da BR-316, e em parte por fazer divisa com a capital do estado, o município de Ananindeua é um dos que compõe a região metropolitana de Belém e é hoje, o segundo município mais populoso do Pará com 499.776 habitantes (IBGE/2014).

Dentre os bairros mais populosos de Ananindeua, podemos destacar um que hoje

concentra quase metade da população total do município, o conglomerado habitacional da Cidade Nova, um dos poucos no estado que foram planejados e projetados para absorver, não só, o excedente populacional advindo da capital como também àqueles emigrantes do interior ou de outros estados que buscavam se estabelecer dentro da região metropolitana de Belém.

Para isso, compreender as mudanças que ocorrem na cultura em sociedade, e as diferenças entre as diferentes culturas nos ajudam a não discriminar qualquer povo como cita Laraia:

[...] cada sistema cultural está sempre em mudança. Entender esta dinâmica é importante para atenuar o choque entre as gerações e evitar comportamentos preconceituosos. Da mesma forma que é fundamental para a humanidade a compreensão das diferenças entre povos de culturas diferentes, é necessário saber entender as diferenças que ocorrem dentro do mesmo sistema. Este é o único procedimento que prepara o homem para enfrentar serenamente este constante e admirável mundo novo do porvir (2001, p.101).

Sendo assim, construído na década de 70 a partir de um projeto habitacional da Companhia de Habitação (COHAB), o bairro da Cidade Nova é formado por 9 (nove) subconjuntos que são conhecidos e identificados pelas suas enumerações de 1 (um) a 9 (nove), como: Cidade Nova 1, Cidade Nova 2 etc.

Com base nestas informações e pela quantidade e diversidade de pessoas que moram e formam esta comunidade da Cidade Nova é que este conjunto foi escolhido para servir de base de pesquisa para este trabalho, onde pesquisamos de forma mais aprofundada como se estabelece – qualitativa e quantitativamente – a Educação Musical nesta região do município de Ananindeua. Tendo como guia as palavras de Blacking:

Se quisermos encontrar os princípios básicos de organização que afetam a formação dos padrões musicais, devemos olhar para além das convenções culturais de quaisquer século ou sociedade, na direção das situações sociais nas quais se os aplica e às quais eles se referem (1976, p.48).

Com este pensamento buscamos com este projeto, além de identificar e catalogar os estabelecimentos que proporcionam educação musical, ter uma melhor visão da realidade de quem realiza Educação Musical nesta comunidade.

Procedemos a nossa pesquisa conforme também os conceitos éticos citados por Queiroz:

Ao se engajar no trabalho de pesquisa, o investigador deve estar consciente das implicações diversas que seu trabalho traz para o fenômeno estudado. Nessa

perspectiva, deve conduzir sua inserção no campo e suas relações com os sujeitos e/ ou produtos pesquisados de forma respeitosa, prevendo consequências, problemas, limites e possibilidades para a realização de seu trabalho (2013, p. 16).

Partindo desta reflexão, estabeleceu-se a necessidade em se conhecer a realidade da educação musical no conjunto da Cidade Nova, catalogando os estabelecimentos que contribuíam desta forma para o desenvolvimento das manifestações musicais desta localidade. Porque a Sociologia é um instrumento de análise e a sociedade é um algo que precisa está em constante investigação. A sociologia sempre se mostrou ser mais do que uma tentativa de reflexão perante a sociedade, seus objetivos também possuem intenção práticas, a ponto de alterar ou manter os fundamentos da civilização Martins (1994). Seeger, (2008, p. 250) afirma que: “As diferentes abordagens da sociologia da música compartilham um objetivo em comum: descobrir a maneira em que a música é usada e os significados que lhe são dados pelos integrantes da comunidade que os executa”. Já para Adorno, (1974, p. 42) “As formas da arte registram a história da humanidade com mais exatidão do que os documentos”. Para a realização desta pesquisa sobre a sociedade e o seu envolvimento com a música tivemos que proceder conforme a metodologia a seguir.

2. Metodologia

A metodologia usada neste projeto de pesquisa foi estabelecida a partir das seguintes etapas:

2.1 Debate

A primeira etapa compreendeu o encontro dos envolvidos para debater a elaboração do projeto a partir de uma leitura prévia dos textos sugeridos pelas professoras em sala de aula, onde buscaríamos as bases teóricas que fundamentariam a pesquisa, bem como o desenvolver das etapas intermediárias.

A partir do interesse da maioria em conhecer mais profundamente a realidade da Educação Musical no bairro, passou-se para a segunda etapa, que seria estabelecer o perímetro a ser pesquisado.

2.2 Estabelecimento do Perímetro

Foi feita uma análise dos subconjuntos, buscando estabelecer a importância de cada um, levando em consideração o seguinte: a existência de locais com grande concentração

de pessoas para atividades de lazer e/ou culturais, a existência de feiras e/ou centros comerciais e as maiores ocupações populacionais.

Com base nestes requisitos foram escolhidos os subconjuntos II, IV e VI para a realização das pesquisas.

2.3 Criações do Formulário de Pesquisa

Para esta terceira etapa foi discutida, entre outras coisas, que tipo de análise e informações seria buscadas na pesquisa de campo, o que resultou na criação do **Formulário de Identificação de Projetos de Educação Musical na Cidade Nova**. O formulário foi dividido em 5 (cinco) tópicos principais: tipo de projeto, faixa etária dos alunos, forma de abordagem das aulas, instrumentos utilizados e formação do instrutor, a serem subdivididos para atender as necessidades que o grupo definiu como relevantes para a catalogação dos estabelecimentos.

2.4 Pesquisa de Campo

Com os formulários produzidos e distribuídos para os integrantes do grupo, e a partir das instruções sobre a forma de preencher o mesmo, foram realizadas as incursões nos subconjuntos.

3. Catalogação

A partir desta pesquisa foi possível encontrar um total de sete estabelecimentos que desenvolvem trabalhos relacionados à educação musical.

3.1 Os Projetos e suas Práticas Musicais

- **Igreja Quadrangular – Templo Labaredas de Fogo**

Subconjunto Cidade Nova II

É a única desta localidade que tem o projeto de educação musical, mas apenas para as pessoas que participam da igreja. O espaço de aprendizagem é bem estruturado, há professores com formação superior e eles não definem uma faixa etária para as pessoas que se interessam em aprender. As apresentações dos alunos são feitas na própria igreja.

- **Igreja Assembléia de Deus**

Subconjunto Cidade Nova II

Com ensino da música pago, envolve as seguintes práticas: curso de regência coral e orquestra. A faixa etária vai de 8 (oito) anos até a melhor idade.

- **Escola Vocalize**

Subconjunto Cidade Nova IV

Possui duas unidades, uma em Ananindeua e outra em Marituba, havia estudos teóricos e práticos para guitarra, violão, técnica vocal e bateria. A unidade da Cidade Nova fechou as portas há pouco tempo, devido à baixa demanda de alunos e alto custo de aluguel, material e recursos humanos.

- **Curso de Música professor Jackson Figueiredo**

Subconjunto Cidade Nova VI

Atende alunos a partir de 9 (nove) anos de idade. Ele leciona aulas de violão, teclado e técnicas vocais. As aulas são particulares e tem como intuito abordagem de estilos variados. O professor tem nível superior em música. São realizadas apresentações de recitais pelos alunos com auxílio da FUNBEL.

- **Escola Pública Municipal de Ensino Fundamental João Paulo II**

Subconjunto Cidade Nova VI

Possui o projeto governamental “Mais Educação” com aulas de violão, para alunos de 8 (oito) a 13 (treze) anos. O professor está terminando sua graduação e possui o curso Técnico em Violão Popular pelo Instituto Estadual Carlos Gomes.

Como afirma Souza:

Há, pois, necessidade de construirmos uma educação musical escolar que não negue, mas leve em conta e ressignifique o saber de senso comum dos alunos diante das realidades aparentes do espaço social e se realize de forma condizente com o tempo-espço da cultura infanto-juvenil, auxiliando a construir suas múltiplas dimensões de ser jovem/criança (2014, p. 10-11).

- **Escola Evangélica Vicente Costa**

Subconjunto Cidade Nova VI

Escola particular de ensino regular que trabalha com o ensino da música teórico e prático para seus alunos do Ensino Fundamental. Aulas de canto, cordas e sopro ministrados por professor de nível técnico e graduando em música.

- **Colégio Amazônia**

Subconjunto Cidade Nova VI

É uma escola particular de ensino Ensino Fundamental, possui aulas de música inseridas na grade curricular. O ensino é teórico e prático nas áreas de canto, cordas e sopro. O professor é graduando da Universidade Federal do Pará (UFPA).

Essas informações possibilitou ao grupo, a criar um catálogo que informasse a exata localização dos projetos que promovem a Educação Musical nestes subconjuntos.

4. Resultados

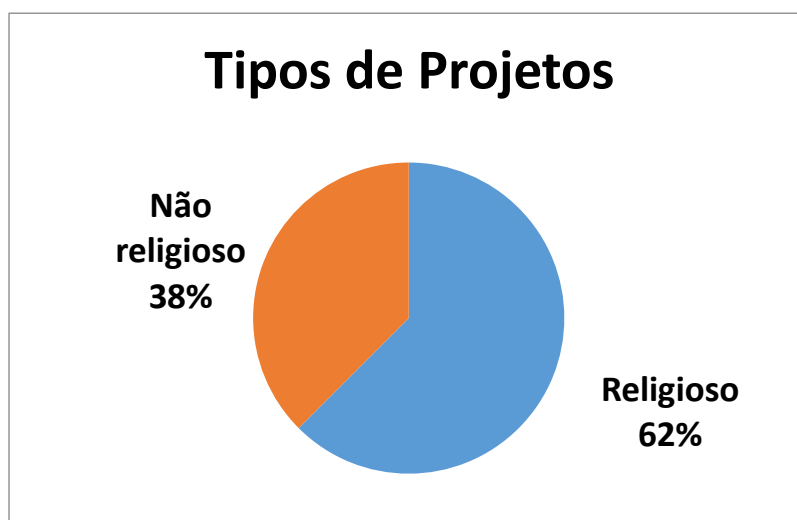
As análises das informações coletadas durante a pesquisa de campo nos permitiram fazer algumas observações a respeito da realidade da Educação Musical no bairro da Cidade Nova. Dentre elas podemos destacar as seguintes:

4.1 Quanto ao tipo

Como pode ser visto no gráfico abaixo, a maioria dos estabelecimentos que proporcionam Educação Musical encontrados nos subconjuntos da Cidade Nova II, IV e VI, tem cunho religioso, sendo estes 100% de religião evangélica. E segundo Benedetti e Kerr (2010, p. 153). “Todas as sociedades conhecidas apresentam algum grau de divisão do trabalho e, conseqüentemente, algum grau de distribuição social do conhecimento”. Com isso observamos que o percentual “Não religioso” é dividido entre uma escola pública municipal e uma escola de música particular.

Para Campos:

[...] a normal experiência de socialização fornece à maioria das pessoas expectativas gerais e porventura difusas (mas nem por isso menos poderosas) sobre a natureza da música. Mas esse conhecimento subliminar pode ser conscientizado e incrementado através de aprendizagens formais ou informais e, conseqüentemente, gerar grupos com conhecimentos especializados ou mesmo grupos de peritos (compositores, intérpretes, professores, críticos, assim como amantes de música de todos os gêneros) (2007, p. 87).



Fonte: dados da pesquisa

4.2 Quanto à Forma de Ingresso

Foi importante observar, também, que na maioria destes estabelecimentos que promovem a Educação Musical, a forma de ingresso não é gratuita, como mostra o gráfico abaixo.



Gráfico 2 – Forma de Ingresso

Fonte: dados da pesquisa

4.3 Quanto à Formação do Instrutor

Outro dado observado foi que em 100% dos estabelecimentos encontrados, a Educação Musical é promovida por instrutores com cujo nível de formação se estabelecia entre técnico e superior. Sobre o grau de instrução do educador musical, é de grande importância esta informação, pois se espera que com um maior nível de conhecimento do instrutor, todo o resultado produzido venha a ser de melhor qualidade Abreu (2007). Realmente o instrutor além de possuir um grande domínio de conteúdos, é preciso que o

mesmo saiba a maneira correta de como abordar esses conhecimentos, promovendo assim uma educação de qualidade nesses espaços musicais.

Além destes resultados em destaque podemos observar ainda que a idade dos alunos participantes se estabelece na faixa de 6 (seis) aos 22 (vinte e dois) anos de idade e que os instrumentos utilizados são principalmente os de corda e sopro, geralmente acompanhados da utilização da voz, em pequenos corais.

5. Considerações finais

Apesar de ter grande desfalque na oferta de locais que disponibilizem Educação Musical de forma exclusiva – trabalhando apenas com o ensino de música – foram encontradas escolas de ensino regular que mantem a música como matéria em sua grade curricular. As igrejas também possuem uma grande importância dentro da formação musical, pois as que foram encontradas exercem um trabalho de Educação Musical. Elas possuem uma força de desenvolvimento da cultura de suas religiões específicas.

O projeto “A EDUCAÇÃO MUSICAL NOS SUB-CONJUNTOS II, IV E VI DO BAIRRO CIDADE NOVA EM ANANINDEUA”, trouxe uma nova visão, para a equipe, a respeito da Educação Musical, relacionando-a ao desenvolver social a partir de novas perspectivas encontradas por consequência da pesquisa de campo. Adquiriu-se uma vivência ímpar no que diz respeito à realidade do mercado de trabalho, além de proporcionar experiência no que tange à construção de metodologias e estratégias de pesquisa. Mas acima de tudo proporcionou uma reflexão a respeito do papel dos futuros Licenciados em Música nas atividades sociais e na construção do indivíduo na comunidade ao seu redor.

Referências

ABREU, L. F. L. de. **Um Contraponto entre Música, Educação e Cultura:** o acesso á cultura em diferentes contextos (in) formais de aprendizagem musicais. 2007. 208 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia)-Faculdade de Letras da Universidade do Porto-Porto, 2007.

ADORNO, T. W. **Filosofia da Nova Música.** 26. ed. São Paulo: Perspectiva, 1974.

BENEDETTI, K.; KERR, D. O universo musical cotidiano e o processo de socialização musical primária na perspectiva sócio-histórica de Berger & Luckmann.

Revista brasileira de música, Rio de Janeiro, 2010. No prelo.

Brasil, Pará, Ananindeua. Disponível em:
<<https://cidades.ibge.gov.br/brasil/pa/anandindeua>>. Acesso em: 20 abr. 2015.

BLACKING, J. **Quão Musical é o Homem?**. (Rascunho de How Musical is Man? Londres: Faber e Faber. Tradução de Guilherme Werlang). 1976 [1973].

CAMPOS, L. M. A música e os músicos como problema sociológico. **Revista Crítica de Ciências Sociais**, v. 78, p. 71-94, out. 2007.

LARAIA, R. de B. **Cultura: Um Conceito Antropológico**. 14. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

MARTINS, C. B. **O que é Sociologia**. 38. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

QUEIROZ, L. R. S. Ética na Pesquisa em Música: definições e implicações na contemporaneidade. **PER MUSI–Revista Acadêmica de Música**, Belo Horizonte, MG, v. 236, n. 27, p.7-18, jan. - jun. 2013.

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

SOUZA, J. Educação musical e práticas sociais. *Revista da Abem*, Porto Alegre, n. 10, p. 7-11, mar. 2004.

Os Irrecuperáveis, Bloco Carnavalesco da Casa de Recuperação Nossa Senhora de Fátima, e suas marchinhas carnavalescas.

Dayse Maria Pamplona Puget
UFPA – decamusica@yahoo.com.br

Sonia Chada
UFPA – sonchada@gmail.com

Resumo: Este artigo fornece informações contextualizadas sobre o Bloco Carnavalesco Os Irrecuperáveis, criado a partir das reuniões informais que acontecem na Casa de Recuperação Nossa Senhora de Fátima, no apartamento da fotógrafa mineira Maria de Fátima da Silva, em Belém do Pará, e suas marchinhas carnavalescas. As marchinhas carnavalescas do bloco são o foco principal da pesquisa. A pesquisa foi realizada através de documentos diversos – fotografias, vídeos, jornais, revistas, textos de música, CDs, entre outros, além de entrevistas semiestruturadas com os agentes sociais que perfazem esse contexto, apoiada em autores da Etnomusicologia. Nesse contexto os processos e situações de prática musical ocorrem de diferentes formas e são (re)modelados e (re)definidos, em sua concepção e aplicação, por meio de encontros mensais.

Palavras-chave: Os Irrecuperáveis. Marchinhas carnavalescas. Prática musical.

Os Irrecuperáveis, Bloco Carnavalesco of the Casa de Recuperação Nossa Senhora de Fátima, and their carnival marchinhas

Abstract: This article provides contextualized information about the Bloco Carnavalesco Os Irrecuperáveis, created from the informais meetings that take place in the Casa de Recuperação Nossa Senhora de Fátima, in the apartment of the photographer Maria de Fátima da Silva, in Belém do Pará, and her carnival marches. The carnival marches of the block are the main focus of the research. The research was carried out through various documents - photographs, videos, newspapers, magazines, music texts, CDs, among others, as well as semi-structured interviews with the social agents that make up this context, supported by ethnomusicology authors. In this context the processes and situations of musical practice occur in different forms and are (re) modeled and (re) defined, in their conception and application, through monthly meetings.

Keywords: Os Irrecuperáveis. Carnival marches. Musical practice.

1. Introdução

O foco deste artigo, que tem como fundamentação teórica a Etnomusicologia, são as marchinhas carnavalescas do bloco *Os Irrecuperáveis*, originado a partir de reuniões que acontecem na *Casa de Recuperação Nossa Senhora de Fátima*. Essa casa funciona no apartamento da fotógrafa mineira Maria de Fátima da Silva, no bairro do Marco em Belém do Pará. Neste local se reúnem músicos instrumentistas, intérpretes, compositores e um número expressivo de pessoas que embora não toquem ou componham, fazem parte de um grupo que participa ativamente e de modo sistemático dessas reuniões musicais.

Os objetivos aqui são o de apontar algumas características do processo composicional das marchinhas carnavalescas do bloco *Os Irrecuperáveis*, trazendo informações sobre os seus compositores, e traçando o perfil dos frequentadores da *Casa de Recuperação Nossa Senhora de Fátima*.

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). Não é o problema da criação musical, enquanto “composição” nos termos de concepção da música ocidental que nos impulsiona, mas sim a busca de uma compreensão exemplificada de alguns dos parâmetros dos processos criativos das marchinhas carnavalescas deste bloco. Para tanto, foi realizada pesquisas em documentos – fotos, vídeos, jornais, revistas, textos de música, CDs e outros, além de “entrevistas do tipo semiestruturado”, ao qual Bauer e Gaskel (2002: 64-65) também se referem como “entrevista em profundidade”, com agentes sociais que perfazem esse contexto.

2. A Casa de Recuperação Nossa Senhora de Fátima

Em Belém do Pará como acontece em diversas cidades brasileiras durante a quadra momesca, as ruas de alguns bairros são invadidas por grupos de foliões que aderindo ao apelo de Momo desfilam com fantasias variadas onde a originalidade se faz presente. Cantando e dançando, estes blocos já se tornaram uma tradição em Belém do Pará e entre estes se destaca *Os Irrecuperáveis*, bloco idealizado na *Casa de Recuperação Nossa Senhora de Fátima*.

A criação da *Casa de Recuperação Nossa Senhora de Fátima* é contada por sua idealizadora e mantenedora, Maria de Fátima da Silva²⁸ (Fatinha). Iniciou com um pequeno grupo que se reunia nos finais de semana, inicialmente na Casa do Gilson²⁹ e, posteriormente, na residência da Fatinha, mensalmente, em uma quinta-feira, denominada *Quinta sem lei*, “Então um levava o outro, era uma rotatividade de músicos e de gente nestas rodas...” (SILVA, 2017), em busca de boa música.

Com o passar dos anos o grupo aumentou e adotou comportamentos irreverentes que foram sendo incorporados por todos os integrantes, que passaram a se reunir de forma mais sistemática a partir de 1992. Nessas reuniões, Fatinha prepara o cardápio, sempre o

²⁸ Doravante trataremos por este codinome, visto que é assim que é conhecida pelos amigos e pela mídia artística paraense.

²⁹ Tradicional reduto do Choro em Belém do Pará, a Casa do Gilson comemorou 30 anos de fundação em 2017 (N.A.).

mesmo, gastronomia mineira com um toque paraense: frango ao molho de laranja, arroz branco, caldo de tucupi e frango com quiabo.

Fatinha não recorda quem “batizou” as reuniões com o nome de *Casa de Recuperação Nossa Senhora de Fátima*, mas, lembra que “Um dia alguém ligou para mim e perguntou: ‘É da Casa de Recuperação Nossa Senhora de Fátima? Eu disse: Exatamente! [...]. Ela já está funcionando? Eu digo: Ela já está aberta, pode vir!’” (SILVA, 2017).



Figura 1: Maria de Fátima da Silva.

Atualmente as reuniões acontecem aos sábados: “Porque a gente pode se recuperar no domingo”. Virou uma brincadeira: *Casa de Recuperação Nossa Senhora de Fátima*, uma casa de recuperação que não recupera ninguém (SILVA, 2017).

Um expressivo número de pessoas frequenta a *Casa de Recuperação Nossa Senhora de Fátima*, contudo, segundo Danny Lúcio (2018), nunca houve registro de qualquer tipo de desentendimento nas reuniões e, o mais interessante, é que embora a *Casa* tenha esta denominação, no entender dos frequentadores e de Fatinha: “Lá ninguém se recupera, passa a ser um *irrecuperável*”. Os frequentadores são denominados – *Os Irrecuperáveis*. Estão na faixa etária acima de quarenta anos, possuem ocupações laborativas diversas, sendo predominante o gênero feminino.

Nas reuniões se alternam conversas, piadas, comidas, acompanhadas de muita música popular e bebidas. Quando a cerveja vai acabando aparece um chapéu que de mão em mão vai arrecadando “fundos” para mais cerveja.

3. O bloco *Os Irrecuperáveis*

*Lá vem meu bloco
Pra brincar o carná
Essa turma se uniu
Numa mesa de bar
São adoráveis
Doidos de primeira linha
Os Irrecuperáveis
Lá da Casa da Fatinha (Veloso Dias)*

O nascimento do bloco aconteceu em 2005. Teve origem a partir de uma conversa informal entre *Os Irrecuperáveis*. O bloco não desfila em eventos oficiais, seu percurso é livre. Apresenta desde a sua formação uma resistência musical, um dos seus objetivos: cantam somente suas marchinhas autorais e marchinhas tradicionais do cancioneiro brasileiro. Para tanto, o bloco dispõe de uma banda musical.

No ano de criação do bloco, o cartunista, bandolinista e *irrecuperável* Biratan Porto criou o estandarte do bloco onde consta a gravura do cardápio da *Casa*: galinha, quiabo, laranja e cerveja, além dos dizeres: *Casa de Recuperação Nossa Senhora de Fátima – Bloco Os Irrecuperáveis*:



Figura 2: Estandarte do Bloco Os Irrecuperáveis. Acervo Maria de Fátima da Silva (Fatinha).

Para Moraes (1987: 120) os blocos carnavalescos têm um histórico antigo, geralmente:

[...] nascem de moradores de uma rua, de amigos, de conhecidos, de gente que vai sozinha e adere a um outro mascarado, o número vai crescendo, os instrumentos vão surgindo, um cavaquinho ali, um violão acolá, algumas vezes uma flauta, pandeiro, reco-reco, e eis o bloco formado e atuando, lançando para os céus as canções das últimas músicas carnavalescas, expressões mais simples de agremiações carnavalescas, enchendo o ar de melodias, enquanto alguns dos componentes dançam e pulam. [...] Mas se há blocos improvisados, nascendo das calçadas, há também outros organizados, obedecendo a ensaios, sem enredos para exhibir, mas apresentando-se galhardamente fantasiados, com verdadeiras orquestras.

É relevante que se reafirme a importância do bairro na fundamentação dos blocos “para a ritualização da solidariedade dos bairros de onde provém”, e em um diferencial em relação às escolas de samba que “[...] são para os turistas e não para o povo e não desfilam de modo espontâneo, mas fazem um show.” (MATTA, 1997: 128).

Em que pese o fato deste bloco não contar apenas com moradores de um mesmo bairro ou de uma vizinhança, ele se estrutura a partir de uma comunidade: *A Casa de Recuperação Nossa Senhora de Fátima*.

Com relação às fantasias, não existe abadá, a escolha é livre, cada um usa o que quiser. As alegorias também não são usuais. Tanto as fantasias quanto as alegorias muitas vezes possuem significados e simbologias próprias, relacionadas ao modo de pensar, se comportar e agir de seus participantes. Todavia são confeccionadas camisas para os componentes da banda.



Figura 3: Desfile de *Os Irrecuperáveis*. Acervo Maria de Fátima da Silva (Fatinha).

4. As marchinhas

As marchinhas carnavalescas, conforme Galvão, têm origem no Rio de Janeiro, no início do século XX, e se fixaram definitivamente como gênero musical na década de 1930. Tem como uma das maiores expressões a cantora Carmem Miranda (1909-1955). As marchinhas permitem que se dance tanto coletivamente quanto individualmente:

Ou seja, cada folião dança sozinho, pulando e se requebrando ao ritmo rápido e endiabrado da marchinha; mas todos dançam juntos na rua ou nos salões de baile. A marchinha é uma marcha aceleradíssima, donde o uso do diminutivo, mas também porque assim é afetuosamente referida. Como disse Mário de Andrade ao tentar defini-la: ‘É propriamente uma *marchinha carnavalesca*, tão característica de movimento miúdo e safadeza ingênuas’. (2009: 135).

Diniz (2008) considera que elas têm origem “antiquíssima”, a partir das marchas militares do século XIX. É urbana e foi inicialmente adotada como um ritmo de salão. Diversas agremiações carnavalescas, entre essas os cordões, os ranchos e os blocos, além dos bailes de carnaval tocavam, cantavam e dançavam ao som das marchinhas. O pesquisador e outros consideram que a primeira marchinha – *O Abre Alas*, composta para o *Cordão Carnavalesco Rosa de Ouro*, teve como compositora a maestrina Chiquinha Gonzaga³⁰.

Alguns aspectos notabilizaram a marchinha “[...] boa de cantar e dançar, cheia de sátiras e galhofas, com letras de duplo sentido [...]” (DINIZ, 2009: 84). A sua forma estrutural obedece ao: “[...] compasso binário não sincopado – possivelmente de uma adaptação local do *ragtime* e do *one-step* norte americano da mesma época [...]” (GALVÃO, 2009: 135). Este compasso binário apresenta “[...] uma marcação acentuada do tempo forte, para facilitar as passadas dos carnavalescos, que realmente marcham ao acompanharem seu ritmo [...]” (DINIZ, 2009: 84-85), e essas características mencionadas podem ser percebidas nas marchinhas carnavalescas do bloco *Os Irrecuperáveis*.

Música é parte de um contexto e nenhuma explicação é possível sem que esse seja considerado. Os usos mais variados da música exigem um repertório musical particular, a apreensão de cujo significado se liga a fatores extramusicais, isto é, do contexto que por sua vez reflete, formando um sistema complexo. Aqui o contexto, de fundamental importância, modela a prática musical, ao mesmo tempo em que é modelado por ela. Música é, então:

³⁰ Francisca Edwiges Neves Gonzaga (RJ 17/10/1847-28/2/1935). HOMEM DE MELLO, Zuza. Enciclopédia da Música Brasileira Samba e Choro. São Paulo: Art Editora, 2000.

Uma síntese dos processos cognitivos que estão presentes na cultura e nos seres humanos: a forma que ela toma e os efeitos dela sobre as pessoas são gerados pelas experiências sociais dos seres humanos em diferentes contextos culturais. Música sendo som humanamente organizado expressa aspectos das experiências dos indivíduos na sociedade.³¹ (BLACKING, 1973: 89).

Todavia, ainda conforme Blacking (1973), este entendimento não significa que tal enfoque contextualizado signifique um desprezo pelos aspectos estruturais da música, sem os quais ela não existiria como tal.

Neste contexto, os textos das marchinhas têm grande importância, pois fornecem explicações sobre como o grupo pensa a si próprio e o mundo que o rodeia, como também uma forma de identificação entre indivíduo e grupo e devem ser vistos como parte integrante da música: “Textos, naturalmente são comportamento linguístico mais do que sons musicais, mas eles são uma parte integrante da música e há claro indício de que a linguagem usada em conexão com música difere da do discurso usual.”³² (MERRIAM, 1964: 187).

Vale mencionar, ainda, a importância do compositor das marchinhas do bloco *Os Irrecuperáveis*:

A ideia de arte pela arte criou a ilusão de que o compositor é um ser social à parte, transcendental. O próprio fenômeno da criação musical é, sem dúvida, inseparável do compositor. Portanto, o foco central da compreensão e do estudo da criação deve ser o compositor nas suas múltiplas dimensões socioculturais e estético-ideológicas (BÉHAGUE, 1992: 6).

Durante vários anos o bloco *Os Irrecuperáveis* teve um único compositor – Antonio Veloso Dias³³, para os íntimos o Veveco. Há três anos o compositor/violonista Danny Lúcio vem fazendo intervenções melódicas para o bloco. Veloso compõe a partir de uma interrelação cultural onde se inclui as reuniões da *Casa de Recuperação Nossa Senhora de Fátima*. Assim, em relação às marchinhas de sua autoria: “[...] o significado da música

³¹ Is a synthesis of cognitive processes, which are present in culture and in the human body: the forms it takes, and the effects it has on people, are generated by the social experiences of human bodies in different cultural environments. Because music is humanly organized sound, it expresses aspects of the experience of individuals in society.

³² Texts, of course, are language behavior rather than music sound, but they are an integral part of music and there is clear-cut evidence that the language used in connection with music differs from that of ordinary discourse.

³³ Este compositor se notabilizou por sua composição musical *Ex mai love*, divulgada pela rede Globo na telenovela *Cheia de Charme*, interpretada pela cantora paraense Gabi Amarantos. (N.A.).

parece vir de ideologias culturais específicas. Por mais humana que possa ser a música é específica da cultura mais que da espécie.” (BÉHAGUE, 1992: 13).



Figura 4: Antonio Veloso Dias. Acervo Maria de Fátima da Silva (Fatinha).

De acordo com Blacking (1973), de alguma forma a sociedade se reflete na música. Os compositores enquanto criadores são também responsáveis pela transmissão de padrões da cultura na qual estão inseridos e esta depende de sistemas de pensamento e valores em que o grupo acredita. Mesmo que estas estruturas nem sempre sejam verbalizadas, existem de alguma maneira na mente das pessoas.

Quando o *Bloco* completou dez anos, em 2015, foi realizada a gravação de um CD – *10 Anos de folia. Os Irrecuperáveis*. A seguir a relação das marchinhas constantes no CD, com os títulos e temas:

no	Título	Modo	Tema
005	<i>E assim tudo começou.</i>	Menor	A fundação do bloco; perfil dos <i>Irrecuperáveis</i> .
006	<i>Eu tô na rua, eu tô na minha.</i>	Menor	Carnaval; amor fugaz; biritá; camisinha.
007	<i>E o carnaval chegou.</i>	Menor	<i>Os Irrecuperáveis</i> ; carnaval; cerveja; cachaça, caipirinha.
008	<i>É tempo de folia</i>	Menor	Carnaval; fantasias carnavalescas; <i>Os Irrecuperáveis</i> .
009	<i>Pelas ruas de Belém</i>	Menor	Sentimento por Belém; festejando cinco anos do bloco; farinha (gastronomia regional), uso de trecho de letra não autônoma <i>Eu quero é botar meu bloco na rua...</i>
010	<i>Cantando a França na terra do Tucupi</i>	Menor	<i>Os Irrecuperáveis</i> ; a irreverência do linguajar paraense (já me vú, falú) interagindo com nomes célebres da cultura francesa; Gastronomia paraense (tucupi).

011	<i>Exaltação à Chiquinha Gonzaga</i>	Menor	A tradicional chuva paraense; <i>Ô Abre Alas</i> , de Chiquinha Gonzaga.
012	<i>A Estrela de Orestes</i>	Menor	Poeticamente descreve <i>Os Irrecuperáveis</i> (anjos travestidos com suas fantasias) à semelhança das estrelas de Orestes Barbosa.
013	<i>Amor de Carnaval</i>	Menor	O breve amor de carnaval (que surge de repente e de repente vai embora); inclui um trecho da canção <i>Ex mai love</i> , de Veloso Dias, gravada por Gaby Amarantos.
014	<i>Dez Anos de Folia</i>	Menor	Dez anos do carnaval dos <i>Irrecuperáveis</i> ; ilusão, cantar, brilhar; ver a banda passar. Inclui trecho de A Banda (Chico Buarque).

Essas marchinhas demonstram em seus textos a irreverência, uma das características não só dos *Irrecuperáveis*, da *Casa da Fatinha*, como também da própria marchinha em suas origens cariocas. As temáticas dos refrãos das marchinhas abordam o bloco e/ou a Casa da Fatinha. As estrofes são diversificadas, abordando temáticas relacionadas ao carnaval, ao próprio bloco, ao linguajar paraense, figuras famosas da cultura francesa, compositores tradicionais (Chiquinha Gonzaga e Orestes Barbosa), amor de carnaval, gastronomia local, a tradicional chuva paraense, entre outras. Uma característica dessas marchinhas é que todas foram compostas utilizando tonalidades menores.

5. Considerações finais

Neste artigo fornecemos informações contextualizadas sobre o bloco *Os Irrecuperáveis*, originado em reuniões informais que ocorrem ainda hoje no apartamento da fotógrafa mineira Maria de Fátima da Silva, em Belém do Pará, denominado pelos seus frequentadores de *Confraria Nossa Senhora de Fátima*, ou simplesmente, *Casa da Fatinha*. O bloco desfila nas ruas da cidade belenense entoando marchinhas carnavalescas compostas por seus integrantes e marchinhas tradicionais, sendo esta uma de suas características. Na estrutura dos textos constatamos uma maior incidência de temática relacionada à irreverência da própria constituição do bloco e sua casa fundadora – a *Confraria Nossa Senhora de Fátima*.

Neste contexto a prática musical foi considerada de acordo com a concepção de Blacking, isto é, não só no sentido da experiência de um gênero musical, mas também 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” (2007: 208). A transmissão musical compartilha saberes e não está alheia ao processo de

socialização do grupo. O contexto favorece a acentuação das redes de sociabilidade e a música, dentre outras coisas, favorece o papel de interlocução entre as pessoas.

É impossível desconsiderar os sentimentos de entusiasmo e liberdade visíveis nesses encontros. Parece não haver dúvidas de que o que mantém o grupo unido é o afeto, o prazer de estar junto, o compartilhar de ideias, preferências, sendo a música de suma importância para que os encontros aconteçam. Os encontros e as ações realizadas se transformam em espaços onde a música é tão importante quanto a existência pessoal dos participantes, afinal, são estes que perpetuam a prática musical.

Referências

BAUER, Martin W.; GASKELL, George. *Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som – um manual prático*. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 2002.

BEHÁGUE, Gerard. Fundamento Sócio Cultural da Criação Musical. *Art*, 19 (ago) 5-17, 1992.

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.

DINIZ, André. *Almanaque do Carnaval: a história do carnaval, o que ouvir, o que ler, onde curtir*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

GALVÃO, Walnice Nogueira. *Ao som do samba: uma leitura do Carnaval carioca*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2009.

MATTA, Roberto da. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 1997.

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

MORAES, Eneida de. *História do carnaval carioca*. Rio de Janeiro: Record, 1987.

REIS, Danny Lúcio, Entrevista concedida a Dayse Puget. Belém, 2017.

SILVA, Maria de Fátima. Entrevista concedida a Dayse Puget. Belém, 2017.

VELOSO, Antonio. Entrevista concedida a Dayse Puget. Belém, 2018.

“Guitarreiro do Mundo” – uma guitarrada de Mestre Vieira.

Saulo Christ Caraveo

Universidade Federal do Pará – saulocaraveo@gmail.com

Sônia Chada

Universidade Federal do Pará – sonchada@gmail.com

Resumo: Este artigo aborda a música “Guitarreiro do Mundo”, de Joaquim de Lima Vieira, com base em conceitos teóricos referentes às suas estruturas composicionais harmônicas e melódicas, dialogando com os fundamentos musicais propostos por Arnold Schoenberg e Koellreutter. Para tanto, foi necessário contextualizar historicamente a consolidação da “guitarrada” enquanto gênero musical na Amazônia, à luz da etnomusicologia, contribuindo com a análise realizada. Mestre Vieira é considerado o criador do gênero musical “guitarrada”. Foi realizada pesquisa bibliográfica e transcrição musical da “guitarrada” em apreço, importante para as análises, uma vez que existem raríssimas partituras sobre esse gênero musical. A análise apontou particularidades importantes que caracterizam e demarcam a forma de se compor “guitarradas”. A música é o reflexo da vida em sociedade e transmite valores diversos, a visão do compositor, sendo o resultado de suas vivências e experiências.

Palavras-chave: Guitarrada. Etnomusicologia. Transcrição e Análise Musical.

Guitarreiro of the World: master Vieira’s guitarrada.

Abstract: This article deals with the "Guitarreiro do Mundo" music by Joaquim de Lima Vieira, based on theoretical concepts related to its harmonic and melodic compositional structures, dialoguing with the musical foundations proposed by Arnold Schoenberg and Koellreutter. For this, it was necessary to contextualize the consolidation of the "guitarrada" as a musical genre in the Amazon, in the light of ethnomusicology, contributing to the analysis. Mestre Vieira is considered the creator of the musical genre "guitarrada". Bibliographic research and musical transcription of the "guitarrada" in appreciation, important for the analyzes, since there are very rare scores on this musical genre. The analysis pointed out particularities and singularities, important aspects that characterize and demarcate the way of composing "guitarradas". Music is the reflection of life in society and transmits diverse values, the vision of the composer, being the result of his experiences and experiences.

Keywords: Guitarrada. Ethnomusicology. Transcription and Musical analysis.

Introdução

A “guitarrada” é um gênero musical considerado tipicamente paraense, no sentido em que se desenvolve a partir de contextos intrinsecamente ligados ao percurso e obra de Mestre Vieira, seu maior representante, considerado por muitos artistas o seu criador. A música “Guitarreiro do Mundo”, faixa que titula o último disco lançado por Vieira, é o objeto principal deste artigo. Aqui se aborda a música em questão, considerando a sua

construção estética harmônica e melódica.

Considerando o importante apoio da CAPES, as questões que nortearam esta pesquisa foram: como se configura o gênero musical “guitarrada”, no contexto da Música Popular Paraense (MPP)? O que a análise musical nos revela a respeito do gênero musical em questão? Para responder a essa questão, foi realizada a revisão da literatura sobre o tema, a transcrição e a análise da obra, que possibilitaram a construção de diálogos entre a fundamentação teórica e as estruturas musicais.

O trabalho está dividido em duas partes. Na primeira, é realizada uma breve análise dos contextos que envolvem o percurso de Joaquim de Lima Vieira e o desenvolvimento da guitarrada no estado do Pará. Na segunda, a análise musical encontra relevância para nos guiar por interpretações particulares a respeito das estruturas estético-musicais da obra em questão. O trabalho conta ainda com considerações finais onde vislumbramos alguns resultados obtidos na pesquisa.

1. Sobre Mestre Vieira e Guitarrada

Mestre Vieira nasce na cidade de Barcarena, em 29 de outubro de 1934, e aos cinco anos de idade aprende a tocar, de maneira autodidata, o violão e o banjo. Por volta de 1948, vence um concurso realizado pela Rádio Clube do Pará que o elege o melhor solista do Estado. Nesta ocasião, Vieira tinha quatorze anos e tocava bandolim.

Este período de pós Segunda Guerra Mundial (1939-1945), marcado pela abertura econômica chamada “política da boa vizinhança” entre os Estados Unidos da América e países latino-americanos, incluindo o Brasil, marca também o processo de modernização da Região Amazônica e o início da formação da Música Popular Paraense, que teve grandes interferências de outros centros culturais:

A influência da musicalidade caribenha foi decisiva na formação de vários gêneros musicais no Pará. *Guitarrada, brega calypso, lambada, carimbó merengado*, apresentam, em suas instrumentações, contornos rítmico-melódicos ou padrões rítmicos característicos, elementos oriundos provavelmente de gêneros caribenhos. Como demonstraremos, a influência caribenha foi absorvida pelos compositores e músicos paraenses e passou a ser reinterpretada de diversas formas, tornando-se mais um elemento formador dos gêneros musicais da região (MESQUITA, 2009, p. 3).

Neste cenário, Vieira tocava ainda violão, cavaquinho, saxofone e banjo, mas foi através da guitarra elétrica que se configurou como um ícone da música popular paraense.

Vale destacar que:

A composição parece ser claramente o produto do indivíduo ou de um grupo de indivíduos e não parece ser radicalmente diferente entre povos letrados ou não letrados, com a exceção da questão da escrita. Toda composição é consciente no sentido mais amplo da palavra quando é vista do ponto de vista analítico. Os compositores podem ser indivíduos casuais, especialistas ou ainda grupo de pessoas, e suas composições devem ser aceitáveis para o grupo social em geral (BÉHAGUE, 1992:5-6).

Neste sentido, podemos dizer que Vieira desenvolve habilidade própria e consciente para a composição musical para o que viria a ser conhecida como “guitarrada” no Pará. A partir do lançamento do disco “Lambada das Quebradas”, Vol.1, gravado por Mestre Vieira, em 1978, considerado o primeiro trabalho gravado com repertório integralmente de lambada e autoral. Vieira lançaria ainda o disco Lambadas das Quebradas, Vol. 2, em 1980, ambos pela extinta gravadora Continental.

Sobre a origem da guitarrada, interferências culturais e o processo composicional de Vieira, destacamos que:

Mestre Vieira, além de ser um artista oriundo das camadas populares, em um ambiente quase rural na cidade de Barcarena, produziu uma música que passou a ser consumida pela camada popular da cidade de Belém. Chegando a alcançar 300 mil cópias em número de vendas com o LP *Lambadas das Quebradas* - volume 2, Mestre Vieira se consolida com apelo muito maior entre os estratos populares do que nos estratos médios. A *guitarrada* de Vieira nos mostra um *popular* mais heterogêneo e amplo do que algumas interpretações simplistas poderiam supor. Na categoria *popular* participam agora elementos (a guitarra) que poderiam ser considerados impuros ou estranhos ameaçando a autenticidade e pureza da “música popular brasileira” (MESQUITA, 2009:119).

Blacking (2007, p. 201), afirma que a música não é apenas reflexiva, mas também gerativa, tanto como sistema cultural quanto como capacidade humana. Para Seeger (2008, p. 248), a compreensão de um sistema musical requer um conhecimento intensivo do mesmo. A etnografia da música demandando o conhecimento em primeira mão e em profundidade da tradição musical e da sociedade da qual tal tradição é uma parte.

Neste aspecto, da interferência de outras culturas no fazer musical de Vieira, diante da representação e construção histórica do gênero “guitarrada”, algumas características são de suma importância para uma análise mais profunda da forma de compor e de tocar guitarra. Alguns desses aspectos são referentes aos conceitos gerais de harmonia, teoria musical e técnicas de execução como será verificado a seguir.

2. Sobre a análise musical

No ano de 2015, Mestre Vieira lança seu último trabalho: “Guitarreiro do Mundo”, título também da primeira faixa do disco para a qual direcionamos nossa atenção. Para ajudar a análise foi realizada a transcrição da obra para a partitura musical, considerando que há raríssimas partituras desse gênero musical e que:

As fontes de informações mais acessíveis sobre a natureza da “música” são encontradas, em primeiro lugar, na variedade de sistemas, estilos ou gêneros musicais que são atualmente realizados no mundo. Segundo, nas gravações históricas de partituras escritas, na iconografia e nas descrições de performances. E, em terceiro lugar, nas diferentes percepções que as pessoas têm da música e da experiência musical, nas diferentes maneiras pelas quais as pessoas produzem sentido dos símbolos “musicais” (BLACKING, 2007:202).

A análise realizada considerou a função dos acordes – harmonia funcional – na qual a:

Função é uma grandeza susceptível de variar, cujo valor depende do valor de uma outra. Na harmonia, entende-se por função a propriedade de um determinado acorde, cujo valor expressivo depende da relação com os demais acordes da estrutura harmônica. Esta é determinada pela relação de todos os acordes com um centro tonal, a tônica. A relação dos acordes com a tônica é chamada de tonalidade. Esta é definida pelo conjunto de tônica, subdominante e dominante, funções cujos acordes são vizinhos de quinta, isto é, suas fundamentais encontram-se a distância de um intervalo de quinta superior (a da dominante) e de quinta inferior (a da subdominante) com relação à tônica (KOELLREUTTER, 1986:13).

Veremos que estas relações funcionais entre os acordes são muito bem estruturados na música “Guitarreiro do Mundo”, de Mestre Vieira.

A música foi composta em compasso quaternário (4/4). Quanto à forma, apresenta introdução, partes A, B e C que se intercalam em reexposições temáticas, sendo possível verificarmos mudanças na interpretação desses temas no que se refere a técnicas como ligaduras de expressão e mudanças de células rítmicas. Estas reexposições ainda são marcadas por técnicas peculiares aplicadas à guitarra elétrica, como *palm mute*³⁴ e *slides*³⁵.

A tonalidade escolhida é ré menor, que pode ser observado na armadura de clave e na condução harmônica da obra. Segundo Schoenberg (2001, p. 156), nosso atual modo menor é o antigo modo eólio, cuja escala de lá menor é: lá-si-dó-ré-mi-fá-sol.

³⁴ *Palm Mute* é a técnica de tocar com a mão que aciona a palheta sobre as cordas do instrumento dando o efeito de abafamento do som.

³⁵ *Slide* é a técnica de deslizar os dedos sobre as cordas do instrumento.

Ocasionalmente, quando o sétimo som devia passar ao oitavo, transformava-se este sétimo num *som sensível* [Leitton]: em vez de sol, sol#.

O modo eólio com o sétimo grau alterado, ou aumentado em um semitom, ou melhor, modo eólio com a sétima maior é na verdade a escala menor harmônica. Neste caso, adaptando o conceito de Schoenberg para a tonalidade de Ré menor, temos a seguinte escala: Ré-Mí-Fá-Sol-Lá-Sib-Dó#-Ré.

Na figura 1, a introdução é marcada pela tonalidade de Dó maior nos dois primeiros compassos, cadência II – I, sem qualquer característica que denote outra tonalidade. No terceiro compasso podemos observar os acordes de Lá maior e Sol maior, cadência IV – V, sugerindo a tonalidade de Ré maior. O tema da parte A inicia de forma anacrústica, com melodia sobre o acorde de Ré menor.

Schoenberg (2001, p. 223) diz que se pode admitir [*annehmen*] que a tonalidade seja uma função do som fundamental: tudo o que a integra procede da fundamental e a ela se refere. E ainda:

Na modulação de Dó-Maior para Ré-menor será necessário, primeiramente, afastar o dó, som obrigatório, antes que venham os acordes que contenham do#. Adaptam-se a esta finalidade os graus IV, II e VI de Ré-menor. Estes já são acordes modulantes, e depois deles poder-se-ia imediatamente a cadência (SCHOENBERG, 2001:247).

No trecho da transcrição a seguir podemos verificar que não há um afastamento extenso de dó, pois se trata de uma introdução curta, porém, como sugere Schoenberg, os graus IV, II e VI tem a finalidade de modular, logo, no compasso três, teremos Sol maior (G), IV grau, e Lá maior (A,) V grau de Ré, neste caso, temos um “breve sabor” da tonalidade de Ré maior.

GUITARREIRO DO MUNDO

1

Transcrição
XXXXXX

Mestre Vieira

Introdução

Fig.1: Guitarreiro do Mundo – compassos 1 a 6.

Pode-se observar, na figura anterior, a sequência harmônica que conduz a melodia, tonalidade de Ré menor, a partir do quarto compasso: Ré menor (Dm) é I grau (tonalidade), Sol menor (Gm) é o IV grau e Lá maior (A) é a dominante V.

A partir do compasso sete, na figura 2, observamos a reexposição do tema, porém em forma de dueto, onde uma segunda guitarra faz a melodia em terças. Esse tipo de recurso é muito utilizado em outros gêneros musicais como o jazz e o rock, e surge como uma das características do trabalho de Vieira.

No compasso de número 10, observando a figura 2, temos um empréstimo modal: um acorde de ré maior com sétima menor (D7). Segundo Schoenberg (2001, p. 136) um acorde de sétima é composto de três terças organizadas sobre uma fundamental, ou seja: fundamental, terça, quinta e sétima.

Schoenberg (2001, p. 261), diz ainda que nos modos antigos estes acordes ocorriam como dominantes sobre os V graus, mas, em nossas tonalidades, estão sobre graus secundários, nós os chamamos *dominantes secundárias* [*Nebendominaten*].

Para Koellreutter (1986, p. 28) todos os acordes da estrutura harmônica podem ser confirmados ou valorizados por uma dominante ou uma subdominante própria.

Neste sentido, este acorde é uma dominante secundária: V grau do IV grau, sugerindo uma nova tonalidade, Sol menor (Gm), porém, se resume em um empréstimo apenas. Esta preparação anuncia a parte B da música.

Em relação à natureza dos acordes e de sua relação com o som fundamental, Schoenberg (2001, p. 226) usa a seguinte taxonomia:

1. Os desvios da tônica e o seu procedimento são tais que, apesar de todas as novas formações de sons secundários que sejam empregadas, ainda as mais distantes, a tonalidade vence no final. Por conseguinte, ela seria uma espécie de cadência ampliada, a qual no fundo, serve de projeto harmônico a toda composição musical, por mais extensa que seja. 2. Os desvios levam à consecução de uma nova tonalidade. Este é o caso presente no decurso de cada peça musical; contudo, é algo apenas aparente, pois esta nova tonalidade não possui significação autônoma dentro da unidade de uma obra, sendo tão-somente uma forma mais elaborada das tendências dos sons secundários; estes, no todo de uma peça tonal, permanecem sempre sons secundários.

Pode-se verificar que de fato o acorde de D7 é apenas uma preparação mais acentuada para o IV. Neste compasso se pode ver algo muito utilizado em gêneros como a guitarrada, carimbó, jazz e bossa nova: o arpejo de uma tríade diminuta sobre um acorde dominante. Na verdade é apenas o arpejo de uma das tríades sobrepostas a qualquer acorde dominante.

Ainda na figura 2, no compasso de número 11, a melodia composta sobre o acorde de Sol menor gera o que chamamos na música popular de intenção modal. Neste caso a intenção é dórica, já que os intervalos gerados sobre o acorde em questão são característicos do modo dórico, ou seja, o II grau de Fá maior: T – 2ªM – 3ªm – 4ªJ – 5ªJ – 6ªM – 7ªm.

Para Alves, a escala dórica (ou modo dórico) é usada na categoria dos acordes menores que não possuem alterações (b5, #5, #9, etc.). Pode ser analisada como uma escala jônica começando da segunda nota. Vejamos a figura a seguir.

The musical score for 'Guitarreiro do Mundo' measures 7 to 12 is presented in G minor. The melody and bass line are shown on a grand staff. Above the staff, chords are indicated: Dm, Gm, Dm, Gm, Dm, A. Below the staff, intervallic analysis is provided for measures 10, 11, and 12. Measure 10 analysis: I Dm, V/IV D7, B Gm. Measure 11 analysis: T 9²M T 7²M 7²m 5²J 4²D T 3²m T 7²m 6²M 7²m 6²M 9²M. Measure 12 analysis: 5²J 3²m 9²M 3²m T 4²J.

Fig. 2: Guitarreiro do Mundo, compassos 7 a 12..

Pode-se verificar no trecho da transcrição anterior os seguintes intervalos sobre o acorde de Sol menor (Gm): 3ªm (intervalo que caracteriza o acorde menor), Tônica, 7ª

menor, 6ªM (o intervalo característico para o modo dórico) e 9ªM. A parte B encerra no compasso de número 18, quando há a reexposição da parte A:

Fig.3: Guitarreiro do Mundo, compasso 13 a 18.

A parte C da música inicia com características bem peculiares no gênero “guitarrada”: mudança para a sua tonalidade homônima: Ré maior (D). Outro detalhe é a sequência de arpejos sobre os acordes e, mais uma vez, há a segunda guitarra fazendo dueto com a voz principal. A figura a seguir mostra melhor estes detalhes. Para Schoenberg (2001, p. 227), a cadência era o meio de consolidar a tonalidade. A modulação tem por fim abandoná-la. É justamente isso que verificamos na parte C da música. Uma ruptura que apesar de teoricamente parecer abrupta, musicalmente é de uma sutileza extasiante.

Fig.4: Guitarreiro do Mundo, compassos 34 a 42.

Tomamos o cuidado de não mudar a armadura de clave para a nova tonalidade com o objetivo de identificar na melodia a nova tonalidade: Ré maior. A harmonia é muito clara neste aspecto: Ré maior D (I) – Sol Maior G (IV) – Ré maior D (I) – Lá maior A (V).

O compasso 42, analisando a figura 4, é muito importante para a retomada da tonalidade principal da música, pois há novamente a entrada da dominante secundária (D7) para o IV grau (Gm).

Logo a música retorna para a parte B. Posteriormente ela faz um novo ciclo, onde há uma nova sucessão das partes que compõe a música, sem nenhuma parte adicional ou qualquer outra novidade, a não ser pela forma de tocar de Mestre Vieira, a questão interpretativa, fortemente relacionada ao processo de improvisação. A música retorna à parte A e, em seguida, conclui.

Considerações finais

Aqui apresentamos um breve relato sobre o gênero musical “guitarrada” e seu principal representante - Mestre Vieira, abordando o tempo, espaço e contextos que circundam a origem da guitarrada através da trajetória musical desse guitarreiro do mundo.

No que se refere à análise musical, a obra selecionada tem grande relevância, sendo a música título do último trabalho gravado por Vieira. Através dela observam-se novos elementos inseridos na forma de compor, bem como características que se mantiveram ao longo de sua história. A transcrição da música para a partitura foi muito importante para a proposta dessa pesquisa, no sentido que as questões abordadas tornaram-se mais visíveis. Foi possível ainda sinalizar características peculiares na forma de compor guitarradas. As intenções modais são características da música instrumental de maneira geral como o Jazz, chorinho e Fusion e os arpejos se fazem presentes na obra de Vieira como um todo.

As estruturas harmônicas seguem a mesma analogia com encadeamentos interessantes, neste caso específico do “Guitarreiro do Mundo”, em tonalidade menor, onde se verifica empréstimos modais no que se refere aos dominantes secundários. Nesta música também foi possível observar uma mudança de tonalidade, algo muito relevante e perspicaz onde o compositor sugere outra ambiência e concepção estética.

Levando em consideração que Vieira não se aprofundou nos estudos de música, em especial no que se refere à complexidade do estudo de harmonia e de condução de vozes, se acredita que esta proximidade se dá por meio da vivência musical, experiência e empirismo criador de Vieira. Mestre Vieira faleceu em 2 de fevereiro de 2017, deixando um grande legado e um grande patrimônio histórico, cultural e musical para o Brasil.

Referências

- ALVES, Luciano. **Escalas para improvisação**: em todos os tons para diversos instrumentos. São Paulo: Irmãos Vitale, 1997.
- BLACKING, John. **Música, Cultura e experiência**. Tradução André-Kees de Moraes Schouten. Cadernos de São Paulo, São Paulo, n.16, p.201-218, 2007.
- KOELLREUTTER, h. j.. **Harmonia Funcional**: introdução à teoria das funções harmônicas. 3ª edição. Ricordi Brasileira S.A. São Paulo, 1986.
- MESQUITA, Bernardo Thiago Paiva. **A Guitarra de Mestre Vieira**: a presença da música afro-latino-caribenha em Belém do Pará. Bahia, 2009. [205f]. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Bahia, 2009.
- SCHOENBERG, Arnold. **Harmonia**. Introdução, tradução e notas de Marden Maluf – São Paulo: Editora UNESP, 2001.
- SEEGER, Anthony. **CADERNOS DE CAMPO**: revista dos alunos de pós-graduação em Antropologia Social da USP / [Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Antropologia. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social]. – Vol. 1, n.1 (1991). São Paulo: Departamento de Antropologia/FFLCH/USP, 1991-[2008], pp. 237-260.

Dejacir Magno - um crooner da lambada no Pará.

Saulo Christ Caraveo

Universidade Federal do Pará – saulocaraveo@gmail.com

Sônia Chada

Universidade Federal do Pará – sonchada@gmail.com

Resumo: Este artigo aborda a “lambada” no Estado do Pará, gênero musical fortemente relacionado ao processo de modernização da Amazônia, nos anos de 1950 e 1960, diante da atuação de Dejacir Magno. A lambada é considerada um gênero musical de natureza híbrida, atualmente conhecida como “guitarrada”, patrimônio cultural de natureza imaterial do Estado do Pará. Investigar o percurso de Dejacir Magno diante do movimento da lambada no Estado do Pará foi o objetivo principal desta pesquisa, considerando os contextos e o movimento das lambadas no Estado. O período de abrangência da pesquisa são os anos de 1950 e 2018. Para tanto foi realizada a revisão da literatura existente sobre o assunto e entrevistas semi-estruturadas com Dejacir Magno, no ano de 2018. Dejacir Magno foi um dos primeiros cantores do gênero musical em apreço, sendo de grande importância para o cenário da música popular paraense.

Palavras-chave: Lambada. Dejacir Magno. Música Popular Paraense.

Dejacir Magno – a crooner of lambada in Pará.

Abstract: This article discusses the "lambada" in the State of Pará, a musical genre strongly related to the process of modernization of the Amazon, in the 1950s and 1960s, before the performance of Dejacir Magno. Lambda is considered a musical genre of hybrid nature, currently known as "guitarrada", a cultural patrimony of immaterial nature in the state of Pará. Investigating the path of Dejacir Magno in the face of the lambada movement in the State of Pará was the main objective of this research, considering the contexts and the movement of lambadas in the State. The research period covered the years of 1950 and 2018. For this purpose a review of the existing literature on the subject and semi-structured interviews with Dejacir Magno in the year of 2018 was made. Dejacir Magno was one of the first singers of the musical genre in question, being great relevance for the scenario of the popular music Paraense of Pará.

Keywords: Lambada. Dejacir Magno. Popular Music from Pará.

Introdução

Nascido em 29 de outubro de 1934, em Barcarena, cidade pertencente à mesorregião do Estado do Pará, Joaquim de Lima Vieira, considerado o criador da lambada/guitarrada inicia seu percurso musical ainda criança, período de grandes transformações na Região Amazônica, nos anos de 1950 e 1960.

Mesquita (2009) revela a interferência da música afro-latino-caribenha na construção da identidade da Música Popular Paraense (MPP) moderna, causada por fatores históricos já conhecidos, entre eles as rádios, principal veículo de comunicação deste período no Brasil, e as rádios consideradas “clandestinas”, oriundas de regiões logins do Caribe, a rota de contrabando e a intensa atividade cultural das sedes e gafieiras em Belém. Esta atmosfera resultante do processo de globalização e de seus desdobramentos seria responsável por contextos gerativos de fazeres musicais intrinsecamente locais, nos quais é possível verificar o surgimento e expansão de diversos gêneros e movimentos musicais no Brasil e no Mundo - o jazz e o blues estadunidense, o rock europeu, no Brasil a Jovem Guarda e a Música Popular Brasileira (MPB) e, em Belém, o brega, a modernização do carimbó e a origem da lambada, hoje conhecida como guitarrada, atribuída a Mestre Vieira.

Segundo Lobato (2001), Mesquita (2009) e Lamen (2011), em sua fase inicial, o movimento da lambada esteve fortemente ligado à música caribenha e às festas dançantes em Belém e interiores. Além do caráter instrumental marcante no repertório musical, a formação dos grupos de lambada tem relação relevante com as orquestras ou grupos de jazz. Em Belém e em outras cidades do Brasil estes grupos foram chamados de “jazze” ou “jazzi”, onde um cantor liderava boa parte desse repertório. Este cantor de orquestra recebia uma demoninação específica - crooner.

O disco *Lambadas das Quebradas*, Vol. 1, lançado por Mestre Vieira, no ano de 1978, demarca o primeiro trabalho gravado referente ao gênero musical. O disco apresenta repertório totalmente autoral, parte com temas instrumentais onde a guitarra elétrica tece seu protagonismo pelas mãos de Mestre Vieira e, por outro lado, um repertório no qual a voz traz letras instigantes no que se refere ao cotidiano ribeirinho amazônico e barcareno. Neste segundo caso, encontramos Dejacir Martins Magno, cantor, integrante do conjunto que gravou os primeiros discos de lambada de Vieira. Dejacir ganha destaque na música popular paraense e no Brasil por ser um dos primeiros cantores ou crooners do conjunto musical de Vieira.

Diante disto, as questões que nortearam esta pesquisa foram: em que contextos se desenvolve o gênero lambada no estado do Pará? Qual a trajetória de Dejacir Magno junto à este desenvolvimento?

Sobre a metodologia foi realizada revisão da bibliografia existente sobre o assunto e entrevistas com Mestre Vieira e Dejacir Magno.

O texto conta ainda com considerações finais onde analisamos as informações

obtidas na pesquisa e apresentamos algumas interpretações referentes aos objetivos do trabalho.

1. Sobre a lambada/guitarrada

Sob interferência da música afro-latino-caribenha, a lambada instrumental, como também ficou conhecida, é marcada por características musicais particulares. Segundo Mesquita (2009, p.8-9), para compreender que tipo de influências musicais “caribenhas” se fazem presentes na música de Mestre Vieira, o desafio é entender qual era, em linhas gerais, o ambiente cultural e musical no qual o disco Lambadas das Quebradas foi concebido.

Nas décadas que antecedem a gravação do referido LP, as rádios exerceram grande interferência na vida social e musical local. Não somente as rádios brasileiras, consideradas o principal veículo de comunicação a partir dos anos de 1920, mas as rádios ditas clandestinas, de Amplitude Modulada (AM), que chegavam à região litorânea do Pará:

Quando as primeiras emissoras de rádio brasileira começaram a funcionar em meados da década de 20, passaram a representar o grande veículo de difusão da música popular gravada em disco e, a partir da década de 30, também da música popular apresentada ao vivo em estúdios e auditórios (LOBATO, 2001, p. 19).

O tipo de programação veiculada nas rádios assumiria o protagonismo para desdobramentos importantes no que se refere à construção da identidade musical no Pará. A este respeito destacamos que:

Ainda hoje se podem encontrar traços da presença rítmica caribenha na produção musical paraense (como veremos mais adiante nas guitarradas). A audição das estações caribenhas estimulou o contato de Belém com vários ritmos nascidos em regiões fronteiriças à Amazônia. O merengue conseguiu grande penetração na cultura local, não somente através do rádio, mas também de levadas de discos que chegavam aqui pela via fronteira, tendo influenciado o surgimento da lambada (LOBATO, 2001, p. 21).

Estas levadas de disco mencionadas por Pio Lobato podem ser explicadas pela intensa atividade na zona portuária e pela rota de contrabando da qual Belém fazia parte nos anos de 1950 e 1960:

Pode-se afirmar que nas décadas de 50, 60 e talvez até meados de 70, a cidade de Belém fizesse parte de uma rota de contrabando de dimensão internacional. Durante este período, batizada como a capital brasileira do contrabando, a cidade

*das mangueiras*³⁶ foi palco de uma das atividades ilegais mais combatidas na época (MESQUITA, 2009, p. 15).

O intenso trânsito comercial tanto das rádios quanto da zona portuária e contrabando trouxe grandes interferências nas atividades culturais locais e, conseqüentemente, gera uma nova atmosfera para a produção artística na região. Estes novos ambientes musicais locais refletem o movimento sócio-político de natureza global que implica em novas perspectivas trazidas pelos deslocamentos de identidades culturais impulsionado pelo fenômeno da globalização. Para Hall (2006, p. 14) outro aspecto desta questão da identidade está relacionado ao caráter de mudança na modernidade tardia; em particular, ao processo de mudança conhecido como “globalização” e seu impacto sobre a identidade cultural.

Diante destes contextos e desdobramentos sociais e culturais emergem novas perspectivas para as práticas musicais gerativas. Podemos dizer que é justamente neste ambiente que surge a lambada.

Mestre Vieira inicia seu percurso musical pessoal a partir dos cinco anos de idade demonstrando grande aptidão musical para instrumentos de cordas dedilhadas e pelhetadas como o banjo, violão, cavaquinho e o bandolim:

Aí eu passei, quatorze anos de idade, eu aprendi a tocar bandolim, fui tocar o bandolim. Aí no bandolim eu fiquei... tocando choro. Aí com quatorze anos eu fui convidado pra um programa de calouros do, da Rádio Clube, que era uma rádio que faziam movimento de calouros, pra descobrir o melhor solista do Pará. Eu fui e ganhei³⁷.

Considerado um dos grandes “guitarreiros” do Pará, como são conhecidos os guitarristas tocadores de guitarrada, Vieira lançaria ainda o LP *Lambadas das Quebradas*, Vol. 2, trabalho com o qual obteve maior projeção em nível nacional e internacional. Entre 1978 e meados dos anos 1980, segundo relatos em entrevista, quando recebeu o título de melhor guitarrista do mundo atribuído pelos escoceses, Vieira teve grande atividade artística. Os anos de 1990 trouxeram um período de silenciamento diante da ascensão de Beto Barbosa³⁸, que lança seu primeiro trabalho, segundo Guerreiro do Amaral et al. (2015, p.361) no ano de 1985 e Banda Kaoma³⁹. No início dos anos de 2000 a lambada de Mestre Vieira reaparece como objeto de pesquisa no trabalho pioneiro de Pio Lobato (2001) –

³⁶ Este apelido carinhoso surgiu em função da grande quantidade de mangueiras na cidade.

³⁷ Entrevista realizada no dia 26 de agosto de 2017, na cidade de Barcarena no Pará.

³⁸ Raimundo Roberto Morhy Barbosa nasceu em 27 de fevereiro de 1955, em Belém do Pará, músico, compositor, considerado o Rei da Lambada.

³⁹ Grupo musical brasileiro criado em 1989.

“Guitarrada – um gênero do Pará”. Já com nova nomenclatura – Guitarrada, esta pesquisa teve desdobramentos importantes no que se refere à prática da guitarra elétrica na Amazônia. Nasce o projeto “Mestres da Guitarrada”, produzido por Pio Lobato e Kelci Albuquerque, no ano de 2003.

Vieira ascenderia ao cenário musical paraense, nacional e internacional nas décadas seguintes. Foi contemplado com a medalha Mérito Cabano do Estado do Pará, com o Título Nacional ao Mérito Cultural e, a guitarrada foi reconhecida como Patrimônio Cultural de natureza imaterial do Estado do Pará, desdobramentos alcançados diante de seu percurso e obra. Joaquim de Lima Vieira falece no dia 2 de fevereiro de 2018 em sua cidade natal, Barcarena.

Retomando o LP Lambadas das Quebradas, Vol. 1, considerado o primeiro disco dedicado à lambada no mercado nacional, podemos encontrar informações relevantes para a construção da identidade do gênero musical.



Figura 1: Capa e contracapa do disco Lambadas das Quebradas lançado no ano de 1978 pela gravadora Continental.

Analizando a ficha técnica do disco, lançado ainda em formato de vinil, alguns dados sugerem pistas importantes sobre nossa temática. Na formação do conjunto que gravou o primeiro LP de Vieira encontramos o nome Quiabão, este seria um apelido carinhoso escolhido por brincadeira pela banda, segundo, Dejacir Martins Magno, o cantor.

2. Sobre Dejacir Magno

Na história da música popular paraense verifica-se grande disposição à formação de grupos, orquestras ou conjuntos musicais, até nos dias de hoje. Este movimento foi muito

forte no período que marcou algumas identidades musicais na Região Amazônica.

Na formação desses conjuntos verifica-se a presença de instrumentos de cordas, sopro e percussão. Com influência das big bands estadunidenses de jazz, no Brasil adotou-se algumas estruturas semelhantes e a pronúncia da palavra jazz sofre adaptações:

Definindo o que seriam esses grupos musicais, faço uso do conceito relativo à origem etimológica da palavra, trazido por Moura (2009) segundo quem, o nome “jaze”, expressão familiar, na segunda metade do século XX, na cidade de Salvador, é uma aliteração do termo estadunidense “jazz”, usado para designar orquestras com instrumentos correspondentes aos de uma orquestra de jazz tradicional, ou seja, instrumentos da família dos sopros, violão, violoncelo, percussão e bateria. Estes grupos musicais exerciam suas atividades em várias cidades do país (SILVA, 2013, p. 13).

Estas orquestras ou grupos musicais possuíam também um cantor, que recebia nomenclatura específica - crooner⁴⁰. Diante destes contextos envolvendo a formação de grupos musicais localizamos Dejacir Martins Magno, cantor que gravou o emblemático Lambadas das Quebradas Vol.1 de Mestre Vieira.

Nascido na Ilha das Onças em 23 de abril de 1952, Dejacir Martins Magno chega à cidade de Barcarena por volta de 1966, na altura de seus 14 anos de idade e nos releva percursos importantes de sua vida e de como passou a integrar o conjunto de Vieira.

Sobre sua adolescência, Dejacir releva que trabalhou como operador de bomba no fornecimento de água em Barcarena, mas que sempre esteve muito ligado a música por interferência de sua família, como podemos verificar neste depoimento:

Sempre eu tive tendência pra música, sempre eu gostei da música, não, não estudei música, nada, mas sempre veio àquela vocação né? Já vem, já vinha de família, da família dos meus pais né? Aí foi nos anos... Com 19 anos pra 20 anos foi que eu comecei a minha história com o Mestre Vieira, hoje já em memória né⁴¹?

Dejacir revela ainda que Mestre Vieira tinha outras atividades além do fazer musical. Conserto de relógio e rádios era algumas. Quanto a seu ingresso e participação no conjunto de Vieira, Dejacir ainda que:

Olha, vou te contar rapidinho uma história. O Vieira tava formando, o Vieira, naquela época os Dinâmicos, né? Só que não tinha nome classificado pra banda. E aí, houve um concurso de calouros aqui, lá no salão paroquial. Sempre o Vieira

⁴⁰ Crooner é um epíteto americano dado principalmente aos cantores masculinos de padrões de jazz, principalmente do *Great American Songbook*, apoiado por uma orquestra completa, uma big band ou um piano. Originalmente era um termo irônico denotando um estilo de canto sentimental tornado possível pelo uso de microfones. Disponível em: <<https://en.wikipedia.org/wiki/Crooner>>. Acesso em: 4.10.2018.

⁴¹ Todas as referências relativas à Dejacir Martins Magno são referentes à entrevista realizada em 30 de maio de 2018 na cidade de Barcarena.

foi ligado à igreja, essas coisas assim né? Tinha aquele apoio, né? Tinha um padre que dava muito apoio pra ele também, né? E aí, ele foi fazer... Montaram esse concurso lá... Eram trinta candidatos parece... Escolheram aqueles que cantavam um pouquinho e fomos pra lá. A pessoa que fosse o primeiro colocado naquele momento, naquele concurso que eles tavam fazendo, tinha um corpo de jurados lá, né? Era o que iria ficar como crooner do grupo que ele queria montar, né? Crooner, que era como se chamava naquela época, né? Aí, todo mundo cantou, quando foi na hora da pontuação final, eu consegui a maior nota, só que eu não queria no começo assumir, aí, é, ganhei.

Organizado por um grupo de jovens da Diocese de Abaetetuba – Paróquia de São Francisco Xavier e com o apoio de Vieira e o Pe. Augusto Cardin, o concurso contou com aproximadamente trinta concorrentes e aconteceu por volta de 1970 quando inicia seu percurso musical junto a Mestre Vieira.

Sobre a atmosfera musical vivenciado na época, Dejacir revela que:

Olha, naquele... Naquela época existia, como você falou, os ritmos caribenhos, tinha o merengue, que rodava muito na época os merengues, né? Depois veio os bregas, aí entrou aquela fase da Jovem Guarda. Então a gente traçava todo aquele tipo de coisa. Era assim que funcionava naquela época.

Estas informações confirmam a presença da música caribenha já mencionada por muitos autores e gêneros nacionais e locais como a Jovem Guarda e o Brega, respectivamente. Estas misturas no repertório das rádios e consequentemente do conjunto integrado por Dejacir, dariam o sotaque para a forma de compor de Mestre Vieira e de cantar e interpretar do cantor.

Dejacir revela a má qualidade e dificuldades na audição dessas emissoras:

Não totalmente, porque, a gente naquele tempo só possuía, é... a, a... Não existia as rádios FM nera? Era amplitude modulada que tinha, nera? As rádios AM. Era uma qualidade ruim, mas dava pra gente escutar alguma coisa e aprender e depois tinha as aparelhagens da época, os som que tocavam aquelas músicas, né? Era sucesso naquela época aqui pra nós isso aí.

As rádios exerceram grande interferência no gosto musical na região amazônica, desencadeando um relevante consumo desse tipo de música em muitas cidades como Barcarena e Belém.

Na imagem a seguir, Dejacir Magno mostra como direcionava o repertório da banda, curiosamente com tiras de papelão onde escrevia o nome e a tonalidade das músicas.



Figura 1: Dejacir Magno demonstrando a forma como direcionava o repertório durante os shows. Fotos do autor.

Dejacir revela ainda que o conjunto não tocava apenas as músicas que compunham o disco, mas também outros sucessos da época. Acreditamos que estas tiras de papelão além de demarcar este repertório nos revelam lugares de memória e um importante material para a salvaguarda destas memórias. Dejacir tem este cuidado e as mantém até hoje em ser arquivo pessoal.

No que se refere à memória, Candau (2012, p.15) nos diz que ela nos dá a ilusão de que o que passou não está definitivamente inacessível, pois é possível fazê-lo reviver graças à lembrança. Neste sentido, as lembranças tanto de Vieira quanto de Dejacir, relevam fatos que podem contribuir para a construção de identidades intrínsecas aos contextos culturais e novos desdobramentos no que se refere às práticas musicais no Pará.

Diante do exposto até aqui, levando consideração história, memória, cultura e música, podemos dizer que Dejacir Martins Magno ganha destaque no sentido de podermos considerá-lo um dos primeiros cantores de lambada da música popular paraense e brasileira.

Considerações Finais

A lambada é um gênero musical desenvolvido a partir de contextos intrinsecamente paraenses. Ao que tudo indica, a cidade de Barcarena ganha destaque, no sentido que Joaquim de Lima Vieira é considerado o seu criador. Pudemos veridicar a relevância das rádios oriundas de regiões caribenhas que exerceram grande interferência na vida social e musical em Barcarena e Belém do Pará, mas, também, a da zona portuária e a rota de contrabando da qual a capital paraense fazia parte. Esta intensa atividade comercial proporcinou o intercâmbio de diversos tipos de mercadorias incluindo material fonográfico

de grande variedade de gêneros musicais pertencentes a centros culturais como Estados Unidos, Europa e Região Caribenha.

A lambada foi constituída em uma perspectiva de grupo musical ou orquestra por apropriação do estilo das bandas de jazz estadunidenses, aqui chamadas de grupo de “Jaze” ou “Jazzi”. Em seus repertórios, estas orquestras apresentavam músicas com temas instrumentais e músicas cantadas onde esses cantores recebiam uma denominação específica: o crooner. Nesta direção pudemos localizar Dejacir Martins Magno, o primeiro crooner do conjunto de Mestre Vieira, revelando fatos importantes referentes à construção da identidade musical da lambada. Vale destacar que a forma de cantar de Dejacir reafirma a forte interferência da música caribenha e da música regional local na produção da lambada.

O emblemático LP Lambadas das Quebradas, Vol.1, gravado pelo conjunto de Vieira e lançado em 1978 pela gravadora Continental, demarca o início de uma intensa produção fonográfica envolvendo o gênero musical. Entretanto, pudemos verificar que o surgimento da lambada antecede o seu lançamento. Considerando que Dejacir Magno passa a integrar o conjunto de Vieira entre 1970 e 1971, podemos dizer que o cantor modelaria a forma de cantar lambada a partir da produção artística diante da obra de Mestre Vieira, tornando-se um dos primeiros cantores do referido gênero musical no Brasil.

Referências

CANDAU, Joel. **Memória e identidade**. Tradução de Maria Leticia Ferreira. São Paulo: Contexto, 2012.

GUERREIRO DO AMATAL, P. M. ET AL. Memória e esquecimento: pressupostos para a construção da trajetória individual artística de Beto Barbosa, o “rei da lambada”. In: Anais do VII Encontro Nacional da Associação de Etnomusicologia. Florianópolis, 2015.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade** / Stuart Hall: tradução Tomas Tadeu da Silva. Guarareia Lopez Lauro. 11 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

LOBATO, Boanerges Nunes (Pio). **Guitarrada** - Um gênero do Pará. Monografia (Trabalho de conclusão de curso de Graduação em Educação Artística, Habilitação em Música). Licenciatura Plena em Música, Universidade Federal do Pará, 2001.

MESQUITA, Bernardo Thiago Paiva. **A guitarra de Mestre Vieira: a presença da música afro-latino-caribenha em Belém do Pará**. Bahia, 2009. [205f]. Dissertação (Mestrado em

Música). Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Bahia, 2009.

SILVA, Laurisabel Maria de Ana da. **Os jazes na Salvador dos anos 50**: uma análise social, cultural e histórica. [196f]. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Bahia, 2013.

Cosmopolitismo e tribalidade contemporânea: o mercado da música regional em Belém/PA

Frank Sagica

UFPA – franksagica@hotmail.com

Sonia Chada

UFPA – sonchada@gmail.com

Resumo: O presente artigo – fruto da minha tese de doutorado em andamento - propõe apresentar reflexões introdutórias sobre a *cena* da música regional em Belém, a qual objetiva investigar a construção do valor artístico da música regional paraense nas representações político-sociais na contemporaneidade. Aponto a criação de uma nova tipologia conceitual que venho desenvolvendo, chamada de *cena neotribal* para discorrer sobre esta regionalidade presente nos espaços noturnos destinados ao consumo da música. Aciono o conceito de *cena musical* de Will Straw (1991) para elucidar os entremeios dinâmicos das práticas musicais e suas diversas representações nas noites belenenses.

Palavras-chave: Cena Musical. Cosmopolitismo. Música e Mercado.

Cosmopolitanism and Contemporary Tribalismo: the Regional Music Market in Belém/PA

Abstract: This article - the fruit of my PhD thesis in progress - proposes to present introductory reflections on the regional music scene in Belém, which aims investigate the construction of the artistic value of the regional music of Pará in socio-political representations in contemporary times. Aim the creation of a new conceptual typology that I have developed, called "neotribal scene" to write about this regionality present nocturnal spaces intended for the consumption of music. Start the concept of "music scene" by Will Straw (1991) to elucidate the dynamic musical practices inset and its various representations on belenenses.

Keywords: Musical scene. Cosmopolitanism. Music and Market.

1. Introdução

Sendo a Amazônia um locus de diversidade, no sentido mais amplo da palavra, vislumbra-se, na vida musical noturna em Belém, um profuso cancionário de mixagens sonoras. Esta liquidez promovida pelas práticas contemporâneas que envolvem público, músicos, empresários, etc, não apenas promovem negócios e entretenimento, como também, moldam territórios, opiniões, gostos, códigos, valores, identidades e outras formas de configurações massivas de agrupamentos.

Naturalmente, todas as particularidades que circunscrevem esses territórios em torno das práticas musicais em Belém são elementos fundantes das novas estruturas de agenciamentos sociais e interações e trocas simbólicas que se originam a partir da diversidade dos conteúdos que são experienciados em um mesmo âmbito. Considerando a música regional paraense em sua plenitude, fetichizada aos moldes amazônicos, como a exemplo do carimbó e da guitarrada, qual valor artístico agregado a este imaginário se refletem nesta contemporaneidade belenense? Como ela se estabelece nos principais nichos mercadológicos musicais da cidade? Quais implicações político-sociais se originam a partir da inserção desta regionalidade nos espaços noturnos destinados ao consumo da música?

Observa-se que embora o regionalismo seja um fator geracional de valores e tradições difundidos Brasil a fora, as programações de música em Belém sempre acompanharam a contínua e regular mudança ditada pelo mercado midiático, cujas mudanças mais significativas neste contexto (casas de show, bares e restaurantes, especificamente) foram implementadas e notadamente mais consistentes por gêneros não necessariamente regionais, por assim dizer. Podemos perceber como esta atmosfera cosmopolita sempre esteve arraigada inclusive nos seios de produção musical paraense a partir das ramificações geradas pela permuta entre uma sonoridade reconhecidamente nativa com outras de esfera global. Esta alteridade confluyente pode ser muito bem identificada no *tecnobrega*, gênero musical popular local que ganhou visibilidade a partir dos anos 2000, em Belém do Pará, que consiste na combinação do gênero *brega* com elementos da música *tecno*, utilizando técnicas de gravações com *softwares* específicos de edição de áudio, como *loops*, *samples*, *auto-tune*, entre outros, para a construção de ritmos, timbres, melodias e harmonias que caracterizam o estilo.

Esta transitoriedade da dinâmica cultural contemporânea, fluída e glocal, apontam para uma desconstrução da estereotipização atribuída a identidades fixadas em modelos referenciais. O revivalismo dos grupos que se integram socialmente em tribos multifacetadas nestes circuitos indica uma ruptura dos padrões de signos representativos de distinção estética e comportamental, os quais eram, há uma década, invioláveis. Os efeitos desta tribalidade urbana podem ser constatados no cansaço singularizante de expressar uma autenticidade inflexível decorrente de novos paradigmas construídos em razão de que as leis de mercado que regem as tendências seja ela de demarcação corporal que compõe um visual (indumentária, adornos) ou ideológico, são transitórios e intencionalmente híbridos.

As linhas que separam fronteiras não são divididas por estilos, e sim por camadas afetuais.

Nesta “mediação cultural” entre local e global, vislumbra-se a efervescência de cores afetivas de sociabilidade urbana que são desenhadas entre “espécies” diferentes. Timothy D. Taylor atribui o termo “glocalização” para evidenciar a inseparabilidade entre os dois níveis, para o autor:

A Glocalização enfatiza à medida que, o local e o global não são mais distintos - na verdade, nunca foram -, mas são intrinsecamente interligados, com um se infiltrando e implicando o outro. As formas e problemas mais antigos das globalizações continuam, mas são cada vez mais comprometidos, desafiados e aumentados por esse fenômeno mais recente de glocalização⁴². (TAYLOR, 2003: 67)

Deste modo, ao estabelecer uma relação dialética utilizando glocalização e cosmopolitismo como conceitos analíticos sob o prisma da Etnomusicologia e Antropologia, possibilitará visualizar um panorama de imaginários representativos das diferenças e peculiaridades do corpo de estudo, como também uma maior compreensão sobre diversidade cultural que constituem esta pesquisa. Nesta perspectiva, a noção de *cena* parece-me um conceito chave para elucidar os entre-meios de todo este processo.

Ao longo dos anos, diversos autores utilizaram diferentes tipos de categorias para perquirir o terreno sobre o qual se assenta os debates que envolvem a análise de territorialidade⁴³ (HAESBAERT, 2004), ora no sentido de circulação de indivíduos, circundados por uma lógica mercantil na circunjunção de uma produção cultural; ora como sociabilidades, símbolos e significados gerados a partir destes espaços.

O conceito de *cena* foi introduzido a partir da década de 90, por Will Straw⁴⁴, fundamentando-se na perspectiva de *cena* com enfoque na trama de fios que costuravam as relações convergentes e in consonantes entre os jovens que formavam a *cena* do *rock alternativo* e *dance music* do Canadá (Montreal, Toronto), Estados Unidos (Detroit, Los Angeles) e Inglaterra (Londres). Ele a define como:

⁴² Emphasizes the extent to which the local and the global are no longer distinct - indeed, never were - but are intricably interwind, with one infiltrating and implicating the other. Older forms and problems of globalizations continue but are increasingly compromised, challenged, and augmented by this newer phenomenon of glocalization.

⁴³ - Rogério Haesbaert compreende *território* tanto em seu sentido propriamente tangível, do domínio atrelado ao poder exercido sobre um espaço, como também, no sentido simbólico, de produzir significados. “desdobra-se ao longo de um *continuum* que vai da dominação político-econômica mais ‘concreta’ e ‘funcional’ à apropriação mais subjetiva e/ou ‘cultural-simbólica’” (Haesbaert, 2004:95-96).

⁴⁴ Ph.D. e Professor-associado do Departamento de História da Arte e Estudos pela Universidade McGill, do Canadá.

Espaço cultural no qual uma série de práticas musicais coexiste, interagindo uns com os outros dentro de uma variedade de processos de diferenciação, e de acordo com trajetórias amplamente variáveis de mudança e fertilização cruzada⁴⁵. (STRAW, 1991: 373)

2. Problematisações da pesquisa

Para extrair a essência das representações de produção cultural formadas nos nichos musicais em Belém, parto da premissa de que é necessário ir um pouco mais fundo, problematizar como se dá esta estruturação e projeção da música regional em consonâncias e dissonâncias com outros gêneros musicais que preenchem uma parcela significativa deste mercado. Embora estejamos imersos em uma das representações culturais em forma de música mais rica do mundo, este imaginário esteticamente idealizado, adornado, ribeirinho e dançante, suscita uma visão menos romântica de outras expressões que não necessariamente transpira esse ar edênico e benfazejo.

A cooptação do padrão do que se é entendido como “essencialmente paraense” pode enturvar as linhas de produções de outros gêneros musicais que ensejam sonoridades abordadas em suas composições como é o caso da banda de *rock Stress*, considerada a pioneira do *heavy metal* nacional, gravou há mais de quatro décadas o que foi o primeiro registro fonográfico de *metal* em território brasileiro, tendo reconhecimento mundial por tal feito. No entanto, os músicos da banda alegam dificuldade para receber apoio de órgãos competentes, empresas e afins para manutenção de sua arte por meio de políticas públicas na área da cultura, a exemplo das leis de incentivo. Acrescenta ainda que existem bandas de *rock*, principalmente as *covers*, as quais “carregam o mercado musical da cidade semanalmente nas costas” e que, em Belém, para fazer sucesso, deve-se seguir o padrão: açaí e tacacá nas letras, com sonoridade predominantemente regional. Nesse quadro, é mister indagar: Até que nível pode-se atestar a veracidade da informação? Como pode ser provada tal assertiva?

Não desejo, em absoluto, que este trabalho seja a defesa irrestrita de um segmento em detrimento de outro, mas potencializar as discussões - utilizando o espaço acadêmico como lugar vital e criativo – sobre a diversidade cultural existente nos conglomerados sonoros espalhados pela urbe, principalmente, os que se cristalizam nas festividades

⁴⁵ A musical scene in contrast, is that cultural space in which a range of musical practices coexist, interacting with each other within a variety of processes of differentiation, and according to widely varying trajectory of change and cross-fertilization.

noturna da cidade, sob o prisma político, econômico e social das relações estabelecidas nesta trama de fios que costuram o fazer artístico musical da capital paraense.

Apontar outro olhar sobre o evento sonoro em sua totalidade de maneira mais incisiva, anteposta e menos inclinada a predileções, trará a esta pesquisa contribuições para além da compreensão estética da música e dos seus atores, como também sobre a diversidade cultural, do reconhecimento da multiplicidade de contextos sociais, políticos e econômicos no qual a música se insere.

Sob esta perspectiva, vê-se como pertinente inserir o exame da práxis musical e sonora de indivíduos, grupos sociais e instituições como afeitos a uma teoria política em sentido amplo (ver Bobbio 2000), que compreenda uma delimitação mais abrangente do “político”, tomado não apenas como campo de disputas em torno do controle do Estado, mas também envolvendo lutas ou micro-políticas que se desdobram em modalidades de ação humana, como a música e as artes em geral, em torno das quais foram construídas, e legitimadas, ideias de neutralidade política ou desinteresse prático. (ARAÚJO, 2013: 8 e 9)

A hipótese de fundo da pesquisa é que não há em nenhum aspecto o estado do intocável, sagrado, incontestável. A subversão que proponho é de sair dos padrões e aprofundar questões entendidas como “delicadas” por boa parte dos músicos, e principalmente, dos pesquisadores.

3. Percurso metodológico

Para elaboração e desenvolvimento deste projeto, que tem como objetivo investigar a construção do valor artístico da música regional paraense nas representações político-sociais na contemporaneidade, utilizarei uma abordagem qualitativa, tendo como procedimento metodológico a etnografia, sendo este centrado em valorizar as perspectivas dos entrevistados, rica em dados descritivos, baseadas nas raízes fenomenológicas que dão ênfase na subjetividade do comportamento humano.

Ao contrário da antropologia, que lida com perspectivas teóricas em relação às coletividades humanas, a etnografia interpela uma abordagem descritiva da música, além da mera transcrição dos eventos sonoros, com os aspectos comportamentais em sociedade dos seus participantes.

O olhar etnomusicológico fundamentará toda a investigação para compreender aspectos ligados ao contexto cultural pelo qual a música está inserida em determinado grupo. A perspectiva interdisciplinar que lhe peculiar é uma característica essencial para decifrar os processos de confluência entre formas de sociabilidade, consumo e o fazer

musical que ora se delineiam.

Estruturar questionamentos, problematizações em sintonia com os desafios da contemporaneidade, desenvolver capacidade de leitura social, política, ética das performances culturais que medeiam o cotidiano de sujeitos globalizados, resume algumas das principais preocupações atuais dos estudos desenvolvidos no âmbito da Etnomusicologia em diálogo com a Antropologia. Vale lembrar que o mote fundamental da Etnomusicologia ao longo do século XX foi o de constituir-se como espaço de problematização da categoria música, desnaturalizando as crenças de sua abrangência universal, pelo trabalho de campo intensivo em diferentes regiões do mundo. (LUCAS, 2013:11)

Referente ao desenvolvimento da pesquisa, esta fase compreenderá duas instâncias: a primeira será feita a fundamentação teórica, coleta de dados e pesquisa documental, valendo-se de todo o acervo presente em bibliotecas públicas de Belém (PPGARTES, UFPA, UEPA), ambientes virtuais (bibliotecas digitais, sites especializados) e acervo pessoal do colaborador.

A segunda, para a etapa de pesquisa em campo, será necessário o uso das seguintes técnicas de coletas de dados: observação participante, que possibilitará conhecer, registrar e compreender as atividades musicais em diferentes ambientes; entrevista semiestruturada constituída de questionamentos básicos para recolher dados descritivos sobre o perfil sociocultural do entrevistado bem como os aspectos mais específicos sobre suas vivências e experiências musicais; utilizando para registros o diário de campo e a gravação em áudio e vídeo. Utilizarei especificamente para os registros das entrevistas, uma câmera de filmagem juntamente com um microfone de lapela, para potencializar e atestar a veracidade das informações prestadas.

Para fazer o recorte etnográfico, selecionei três artistas:

1) **Félix Robatto:** difusor da guitarrada moderna nas principais casas de show da cidade. Possui uma carreira expressiva, desde 2004 atua como músico nas noites de Belém. Já acompanhou músicos consagrados como: Mestre Vieira, Gaby Amarantos, Chimbinha etc.



Figura 1: Félix Robatto. **Fonte:** Acervo pessoal.

2) **Wanderley Andrade:** ícone do brega pop no final dos anos 90, possui mais de dez CD's gravados e se mantém ativo nos principais circuitos musicais da cidade com mais de trinta anos de carreira. Excêntrico em suas indumentárias e com carisma singular, Wanderley expõe em suas letras questões de ordem sociais, como tráfico, violência e agruras do cotidiano de forma caricatural e bem humorada.



Figura 2: Wanderley Andrade. **Fonte:** Acervo pessoal.

3) Dona Onete: Compositora, poetisa e cantora, é considerada a “Diva do carimbó chamegado”. Em sua jornada, criou vários grupos de dança e música regional como o “Canarana”, no município de Igarapé-Miri. Figura-se como umas das grandes revelações nos últimos anos do carimbó contemporâneo, tendo participado de grupos folclóricos, como: “Raízes do Cafezal” e “Coletivo Rádio Cipó”; sendo destaque na Europa, estampando a capa da revista *Songlines*, maior revista de *World Music* do mundo.



Figura 3: Dona Onete. **Fonte:** Acervo pessoal.

Ainda na pesquisa em campo, o local inicialmente escolhido foi a casa de show *Lamusique*, localizado na Municipalidade, Bairro do Centro, em Belém/PA. É o espaço onde acontece a *Lambateria*, evento idealizado pelo guitarrista Félix Robatto, toda quinta-feira, sempre conta com participações de grandes personalidades da música paraense. O fato do local comportar todos os artistas desta investigação, foi motivo decisivo para escolha do referido local.

Como matriz norteadora, proponho uma nova tipologia conceitual que venho desenvolvendo, a *cena musical neotribal* será empregada como sistema próprio de análise, matriz de orientação, inclusive, para decifrar meu lugar epistemológico frente ao fenômeno estudado.

Defino a *cena musical neotribal* como uma sobreposição de vários gêneros musicais em uma mesma programação, então, a permanência de um artista nestes circuitos depende das estratégias que são adotadas para ele se manter no mercado. Isso envolve repertório, indumentária, em alguns casos, ideologias, enfim, uma infinidade de estratégias que são

criadas para sobreviver nestes circuitos.

Compele-se examinar – considerando, neste caso, a *cena musical neotribal* sendo um corpo na totalidade de sua similitude e interconexões, do seu itinerário geográfico humano de dimensões lacunares e fluídas - quais são os valimentos que sojornam o agrupamento de indivíduos no mesmo espaço, compartilhando fruições das mais diversas.

O conceito de *cena musical neotribal* objetiva, ao curso desta investigação, ressaltar a importância deste fazer musical para o fortalecimento sociocultural e econômico da cidade e como estas práticas se situam no dinamismo do mercado musical e na vida contemporânea na capital paraense.

4. Considerações finais

Iniciei a minha carreira como músico profissional - ou como alguns dizem, músico da noite - há exatos treze anos. No decorrer deste trajeto, foram incontáveis vezes em que me deparei com o intermitente conflito entre músicos regionais *versus* globais, ouvia seus murmúrios das famosas “panelinhas” e favorecimentos no âmbito político de algumas classes em decorrência de sua influência sobre uma parcela significativa do mercado musical. Alçar uma investigação sobre toda a minha vivência como artista, das experiências com pessoas, lugares e acontecimentos sob outro ponto de vista neste contexto revelará não somente os resultados almejados nos objetivos traçados, mas a reconstrução de um passado incartografável, desconhecido e ao mesmo tempo instituidor das relações mercadológicas que se configuraram nas noites na capital paraense, atestando a este projeto um trabalho único, dada a relativa falta de pesquisa sobre o tema e/ou corpo de estudo.

É pertinente mencionar como são frutíferas as construções epistemológicas perspectivadas a partir das noções de *cena* no campo da música, embora existam outros lócus onde uma *cena* pode se cristalizar, é na prática musical onde são mais notáveis os aspectos processuais das articulações econômicas e afetivas em todas as suas fases, desde a emissão do produto sonoro, a avulsão e reprodução simbólica deste produto pelos seus participantes e as relações que são geradas na dependência de todo este processo. Neste sentido, parece viável inferir que uma saída para a limitada sistematização metodológica do termo pode residir em substituir a acepção descritiva do evento sonoro para um entendimento mais próximo dos atores sociais e suas relações de sociabilidades nos fenômenos urbanos, trazendo a ótica da simples análise funcional de unidades culturais para arrendamentos no campo ético/estético.

A alta demanda da música cosmopolita e a suposta ausência da música regional nos principais espaços musicais de Belém gera um paradoxo interessante acerca das práticas musicais e mercado local, bem como a validade do como é esteticamente idealizada e vendida a música paraense, da imagética de “identidade amazônica” – por meio da cooptação da cultura pelos *veículos midiáticos*, importante sublinhar – em nível nacional e mundial e onde de fato ela circunscreve-se. Diante do exposto, parto da premissa que necessita desenvolver caminhos transdisciplinares que permitam um contato maior com estas problemáticas presentes neste tipo de modalidade musical, fornecendo subsídios para a construção de novas políticas públicas que contemplem toda a diversidade cultura em Belém, e elucidar todos os pequenos sinais de infração que estão relacionados ao setor da música, possibilitando outros olhares e dimensões.

Referências

ARAÚJO, S. *Entre muros, grades e veículos blindados: trabalho acústico e práxis sonora na sociedade pós-industrial*. El Oído pensante, Buenos Aires, Ano 1, n.1, 2013.

HAESBAERT, Rogério. O mito da desterritorialização: do “fim dos territórios” à multi - territorialidade. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.

LUCAS, M.E. *Mixagens em campo: etnomusicologia, performance e diversidade musical*. 1. ed. Porto Alegre: Marca Visual, 2013. v. 1. 304p

STRAW, Will. *Systems of Articulation, Logics of Change: Scenes and Communication in Popular Music*. Cultural Studies, v. 5, n. 3, p. 368-388, Oct. 1991

TAYLOR, T. *A Riddle Wrapped in a Mystery: Transnational Music Sampling and Enigma's 'Return to Innocence'*. In: LYSLOFF, R. & GAY, L. (Org.). *Music na Technoculture*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 2003. p. 64-92.

Práticas musicais no Pará: uma proposta de salvaguarda das letras autorais no gênero do carimbó de mestre “Neco” do município de Bujaru/PA

Lucian José de Souza Costa e Costa
UFPA – luciancosta51@yahoo.com.br

Resumo: Este trabalho aborda o gênero do Carimbó na figura de mestre “NECO” do município de Bujaru/PA por meio da história oral, onde narra suas composições refletindo na sua prática musical. Tem como objetivo geral: Descrever os processos de criação das composições do mestre “Neco” e suas influências para o contexto local. Além de trazer uma proposta de salvaguarda das letras autorais no gênero do carimbó de mestre “Neco”. A metodologia deu-se por meio da pesquisa em campo com o recurso de entrevistas semiestruturadas utilizando as narrativas orais como processo de reconstrução da memória do Mestre “NECO”. O método da história oral é aqui adotado para recompor o cenário de suas raízes e influências com sua atuação no Carimbó. O estudo fundamenta-se na Etnomusicologia tendo como principais teóricos: BLACKING, HALL, OLIVEIRA e outros autores que compõem os estudos desta área de conhecimento. Considera-se relevante a influência do contexto local e raízes culturais dentro da construção de narrativas orais para se conhecer e preservar a memória do mestre “Neco” colaborando com seu município a respeito de cultura e ao gênero do carimbó em sua prática musical, sendo assim, a música não apenas extrai sonoridades, mas remonta história e constrói novos olhares dentro de uma sociedade.

Palavras-chave: Memória. Preservação. Mestre “Neco”

Musical Practices In Pará: A Proposal For The Preservation Of Copyright In The Genus Of The "Neco" Master Carimbó Of The Municipality Of Bujaru/PA

Abstract: This work approaches the genre of Carimbó in the figure of master "NECO" of the municipality of Bujaru / PA through oral history, where he narrates his compositions reflecting in his musical practice. Its general objective is: Describe the processes of creation of the master compositions "Neco" and its influences to the local context. In addition to bringing a proposal to safeguard the copyright in the genre of the master carimbo "Neco". The methodology was based on field research with the use of semi-structured interviews using oral narratives as a process to reconstruct the memory of the Master "NECO". The method of oral history is here adopted to recompose the scenario of its roots and influences with its performance in Carimbó. The study is based on ethnomusicology having as main theorists: BLACKING, HALL, OLIVEIRA and other authors that compose the studies of this area of knowledge. It is considered relevant the influence of local context and cultural roots within the construction of oral narratives to know and preserve the memory of master "Neco" collaborating with his municipality regarding culture and the genus of carimbó in his musical practice, being thus , music not only extracts sounds, but traces back history and builds new looks within a society.

Keywords: Memory. Preservation. Master "Neco"

1. Introdução

Dentro do Estado do Pará existe uma diversidade de gêneros musicais como o Carimbó que traz um ambiente agradável do cenário Amazônico, do caboclo, e de uma história contada por meio de letras vivenciadas por artistas regionais. Dessa forma percebem-se a influência desse gênero no contexto paraense e de pessoas envolvidas nesse “processo cultural”, vale ressaltar que o Mestre pesquisado no trabalho, tem característica negra, possivelmente carrega em sua tradição e cultura uma influência cabocla que traz consigo noções de ritmo e percussão no gênero do carimbó.

Apesar de existirem poucos registros sobre a formação do carimbó, ele apresenta uma grande riqueza de históricos, podendo ser encontrado em vários municípios como Salinas, Bragança, na Ilha do Marajó, Marapanim, Algodual, Vigia de Nazaré entre muitos outros municípios da Região Norte. (DURÃO et. al. 2016).

Quando mencionamos a palavra Mestre, significa não possuir um diploma acadêmico, mas alguém que possui raízes e influências de outra geração, e dentro de seu convívio social torna-se um condutor de conhecimentos para seu contexto local, ensinando sua comunidade o que aprendeu em gerações passadas. Então neste caso, o significado de mestre pode ser entendido como:

“... máximo representante dos paradigmas civilizatórios dos quais é oriundo, encontra interpretações diferentes, conforme a cultura que o conceitua: em quéchua, por exemplo, amawta pode ser traduzido como “aquele que ensina”, enquanto yachay significa “aquele que sabe”, bem como “aquele que cria o saber” (INCT, 2015, p. 11).

Com isso percebemos uma riqueza cultural que traz consigo diversas contribuições para o nosso contexto local paraense na valorização de cultivar e continuar a pesquisa por esse gênero musical. Sendo assim, podendo ser difundido entre outros segmentos como é o caso das escolas regulares ou especializadas onde alunos possam conhecer à respeito da cultura da região norte.

O contexto amazônico traz consigo paisagens e cenários que lembram uma agradável fonte de sabedoria. Neste sentido, o Pará, encontra-se na região norte do Brasil, tem riquezas em diversos sentidos, um deles encontra-se nos gêneros musicais locais, a saber, o Carimbó. Este gênero tem em suas letras grande fontes de histórias da cultura local onde desdobram-se memórias individuais e coletivas, bem como histórias.

2. Mestre “Neco”: identidade, influências e inspiração.

Ao longo da história do carimbó em Bujarú, vários mestres surgiram ao longo do tempo sendo quatro mestres conhecidos na comunidade local, entre eles mestre “Neco”: cantor e compositor de Bujarú, seu nome é Bruno Santos. Desta forma, criou-se uma identidade partir de seu nome, sendo um homem que gosta do fazer musical, bem como o gênero do carimbó.



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

Em sua fala discorre sobre a criação do nome “Neco”, onde deriva seu nome artístico:

...e Neco eu acredito que a gente no interior aqui no Pará a gente dá vários nomes pra certos objetos né, e Neco pode ser de um caneco sei lá, alguma coisa assim... Eu acho que Neco pode ser que nem um boneco querido que a pessoa ama alguma coisa assim né... Eu vou até procurar saber porquê de Neco... papai, meus pais que surgiam com esse apelido de Neco... e ai hoje pro meu conhecimento pra música, foi até feito assim um balanço... “compadre Neco que nome a gente botar no seu CD, Compadre Neco, Mestre Neco, Seu Neco”. Seu Neco consegue ficar um nome artístico. (MESTRE NECO, 2017).

Sua identidade cultural no fazer musical dentro do seu contexto local levou-o a ser considerado mestre no município de Bujaru no Estado do Pará. Conquistou um título de Mestre cedido pela prefeitura, onde fica documentado e registrado seu Nome. Em uma das entrevistas, o mestre fala a respeito:

já tenho um Documento de Mestre dado pela prefeitura de Bujarú, está escrito – Mestre Neco – Feito de Bronze tá lá casa tá tudo bonitinho. A prefeitura

promoveu um evento para Mestres, porque aqui em Bujarú nós somos 04 mestres é eu, seu Ângelo, seu Isolando e Mestre Moreno; um mora na ilha Mocajuba, seu Zé mora ali, outro na Conceição. E até hoje eu fico fazendo música, incentivando os jovens, os próprios adultos eu também incentivo querem música eu vou lá, “Mestre Neco uma música!” (MESTRE NECO, 2017).

Suas inspirações e influências partiram de sua escolha musical para se ter uma identidade própria. Em uma de suas falas o mestre discorre afirmando que ouvia seresta, forró “pé de serra”, entre outros gêneros que vigorava na época. Até então não se tinha uma característica própria de que era o mestre “Neco”, até que em um determinado momento começou a pensar no assunto e seguir compondo e fazendo suas músicas de cunho autoral, algumas no gênero do carimbó e outras de caráter religioso:

E uma vez um amigo meu que faz até parte do meu grupo disse “Compadre Neco tá faltando uma coisa para o Senhor, Senhor ainda não escolheu o que o Senhor quer... o Senhor tem que decidir uma coisa ou Senhor vai seguir Carimbó, Brega, Samba... até eu mesmo estava voando, fiquei imaginando, será que é uma realidade mesmo? Porque olha o Pinduca escolheu o Carimbó, Verequete o Carimbó, Reginaldo Rossi rei do brega, então cada cara tem que ter o mesmo estilo de música, aí quando eu fui gravar o primeiro CD estavam esperando que iria chegar o Carimbó, e o que eu gravei? Só um Carimbó, aí veio Xote, Brega, Seresta... E aí eu ainda não escolhi porque eu tenho mais queda por Carimbó (MESTRE NECO, 2017).

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



(Fig.2) Mestre “Neco” – cantor e compositor do município de Bujaru.
Acervo pessoal do autor (foto com autorização para divulgação).

Segundo Mestre “Neco”, ele veio de uma família onde seu pai nasceu em Jutai – Mirí (Concórdia do Pará) era músico, assim como seus avós, ou seja, suas raízes o influenciaram de maneira representativa para que ele se tornasse um grande e versátil compositor de estilos como Carimbó, Samba, Xote, Brega, Bolero para ser tocado em festas de seresta, Forró para festa de quadra junina. O folclore está presente no perpassar de tradições, usos e costumes, mitos e lendas, ritos e crenças, nas raízes de festas, músicas e danças populares, no tesouro da linguagem e da arte que brota do povo (OLIVEIRA, 2000, p.45).

Neste caso podemos entender que

Música é uma síntese dos processos cognitivos que estão presentes na cultura e no corpo humano: a forma que assume e os efeitos que produz nas pessoas são gerados a partir de experiências sociais das pessoas em diferentes contextos culturais. Por ser a música, som humanamente organizado, expressa aspectos da experiência dos indivíduos na sociedade (BLACKING, 2000, p.89).

Pode-se dizer que o percurso de sua vida influenciou em sua prática musical. Sendo autodidata, não teve um ensinamento musical em escolas especializadas, mas o contexto social colaborou para sua atuação no gênero do carimbó. Seu gosto pela música foi tão progressivo que chegou a compor canções no gênero com letras que abordavam o cenário do município de Bujaru.

4. Memórias, composições e contribuições para a cultura local.

No presente trabalho por meio de entrevistas, obteve-se a coleta de informações na fala do Mestre “Neco”, sua fala trouxe momentos de seu passado e influências para sua prática musical, nesse caso, a história oral teve a função de trazer de volta um cenário acolhedor e memorável de sua vivência em sociedade local. Mestre “NECO” afirma: “Eu sempre tive a ideia de fazer música, mas nunca imaginei um dia que alguma coisa que eu fosse fazer ia repercutir alguma história”.

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

A memória é necessária, pois vai ser constitutiva da identidade, tanto individual quanto coletiva, extremamente importante para o sentido de continuidade de si e do grupo (POLLAK, 1992).

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

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

5. Proposta de salvaguarda por meio das composições musicais do mestre “Neco” no gênero do Carimbó.

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

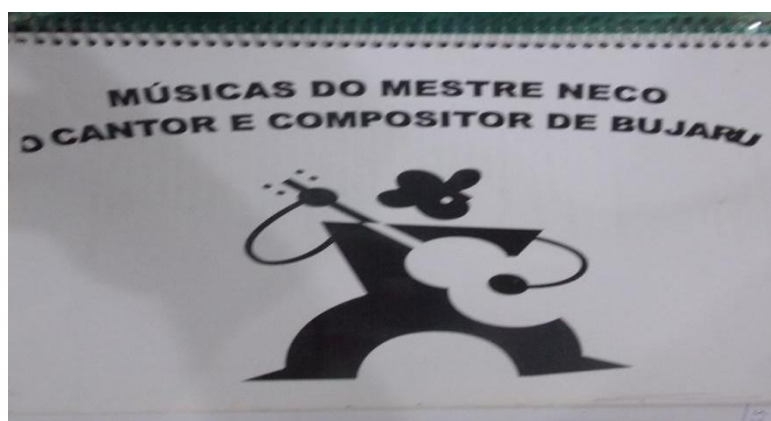
Ao invés de tomar a identidade por um fato que, uma vez consumado, passa, em seguida, a ser representado pelas novas práticas culturais, deveríamos pensá-la, talvez, como uma “produção” que nunca se completa, que está sempre em processo e é sempre constituída interna e não externamente à representação. Esta visão problematiza a própria autoridade e a autenticidade que a expressão “identidade cultural” reivindica como sua” (HALL, 1996, p. 68).

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

Tem suas histórias – e as histórias, por sua vez, têm seus efeitos reais, materiais e simbólicos. O passado continua a nos falar. (...) As identidades culturais são pontos de identificação, os pontos instáveis de identificação ou sutura, feitos no interior do discursos da cultura e da história. Não uma essência, mas um posicionamento” (HALL, 1996, p. 70).

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

Pensando na salvaguarda dessa memória do futuro, pela preservação do patrimônio histórico e cultural fomentado por Mestre “Neco” e sua Composições, vislumbramos a organização de seu acervo para a construção de um memorial. Neste sentido vale destacar que uma história parte do resgate de uma lembrança que traz para o presente, memórias do passado.



Figuras (fig. 3) Caderno de Composições do Mestre Neco, contém mais de 100 páginas com canções autorais escritas desde 1982 até 2015

Segundo Halbwachs (2006, p.37), a memória está ligada ao tempo e espaço de um grupo social, sujeito a descontinuidade e ao esquecimento e que esquecer um período da vida é perder o contato com os que então nos rodeavam. Nesta direção podemos encontrar o caminho para a criação de um memorial Mestre “Neco” onde seu acervo possa ser preservado e visitado por esta e outras gerações.

Podemos destacar ainda algumas conclusões referentes ao I Colóquio Brasileiro de Arquivologia e Edição Musical (I CBAEM) que ocorreu na cidade de Mariana em julho de 2003. A pesar de este evento ter ocorrido há quase quinze anos, algumas recomendações continuam muito pertinentes para a atualidade.

Analisemos os itens de N. 5, N. 16 e N. 28 dessas recomendações:

5. É fundamental incentivar o diálogo entre os diversos setores envolvidos com a

memória musical brasileira, objetivando-se o estabelecimento de padrões éticos e responsáveis, no que se refere à consulta, tratamento e administração de acervos musicais comunitários (institucionais públicos, eclesiásticos ou privados) e mesmo individuais (coleções particulares). (p.1-2).

6. A interação entre acervo e pesquisador é a base para a disponibilização dos itens desse acervo e, conseqüentemente, a difusão do repertório, das informações e dos estudos sobre o mesmo. Essa base será tanto mais sólida e segura, na medida em que forem utilizados critérios democráticos, claros e rigorosos para tal interação.

16. É importante considerar os acervos musicais em sua totalidade, incluindo, nas iniciativas de tratamento, catalogação e disponibilização, todas fontes documentais existentes, sejam elas manuscritas, impressas, bibliográficas, virtuais, sonoras, iconográficas, organológicas, etc; (p.3)

28. É importante estabelecer um diálogo entre a arquivologia e a musicologia, atentando-se para as necessidades particulares de descrição musical, tanto as de caráter musicológico quanto as de caráter funcional. (p.4).

Nesta direção, de acordo com as conclusões e recomendações supracitadas, para as quais podemos direcionar novos olhares no sentido de entender como justificativas de grande relevância para a construção de um memorial de Mestre “Neco”. Este memorial poderia ser concebido na cidade de Bujarú, cidade natal de mestre “Neco”.

6. Considerações finais

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

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

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

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

bujaruense.

Deste modo, a partir desse contexto apresentado anteriormente, faz-se necessário uma proposta de salvaguarda para as músicas de mestre “Neco”, onde suas letras e até mesmo áudios de suas composições possam ser registrados e conservados dentro de seu município para ser apreciados pela comunidade local e fazer conhecido seu trabalho dentro do âmbito musical.

Referências

- BLACKING, John. **How musical is man?** 6a ed. Seattle: University of Washington, 2000.
- COSTA, Lucian; SANTOS, Roger. **Entrevista de Bruno Santos (Mestre Neco)**, em 24 de Setembro de 2017, Bujaru. Registro audiovisual. Belém, PA.
- CONCLUSÕES E RECOMENDAÇÕES DO I CBAEM. I colóquio brasileiro de arquivologia e edição musical. Mariana, 18 a 20 de julho de 2003.
- DURÃO, Daniel. Et al. **O grupo Sacari do bairro da pedreira: carimbó do interior para a capital do Pará**. Revista Tucunduba n. 5, 2016.
- HALBWACHS, Maurice. A memória coletiva. Tradução de Beatriz Sidou – São Paulo: Centauro, 2006.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- INCT. **Seminário encontro de saberes nas universidades: bases para um diálogo intepistêmico**. Brasília, 16 e 17 de Junho de 2015. P.11-14.
- OLIVEIRA, Alfredo. **Ritmos e cantares**. Belém: SECULT, 2000.
- LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Tradução Bernardo Leitão. São Paulo: Campinas, editora da Unicamp, 3º Ed. 2003.
- POLLAK, Michael. **Memória e Identidade Social**. In: Estudos Históricos. Rio de Janeiro, vol. 05, nº 10, 1992, p. 200-212.

Arrastão do Círio: cortejo-espetáculo de mirití

Tainá Maria Magalhães Façanha

UFPA – tainafacanha@ufpa.br

Resumo: Este artigo consiste em uma pesquisa de campo, utilizando abordagem da antropologia visual, na qual se objetivou construir uma narrativa descritiva e visual do Arrastão do Círio do Instituto Arraial do Pavulagem – lócus de pesquisa da tese de doutoramento da autora –, buscando compreender como se constrói a espetacularidade dessa prática musical dentro de uma das tradições religiosas de maior expressividade no Brasil, o Círio de Nossa Senhora de Nazaré. Para tanto, foi realizada observação de campo durante o período de realização das oficinas, dos ensaios preparativos e do traslado do cortejo-espetáculo. Pôde-se observar um cortejo que foi incorporado a uma tradição maior que é o Círio de Nossa Senhora de Nazaré, sendo atualmente uma tradição dentro da tradição. Apesar de muito significativo à grande parcela da população paraense, ainda não é incorporado ao calendário oficial do Círio de Nazaré, realidade que acontece com outras tradições populares da cidade. Talvez devido ao fato de seu cunho mais voltado às práticas populares e interlações que tece com outras matrizes religiosas que precedem as músicas diversas que constituem o contexto desta prática musical. Além dos aspectos descritivos do acontecimento deste Arrastão, foi pontuado como as políticas de financiamento redelineiam a construção do espetáculo e são fundamentais para a construção visual e do que seria o não espetacular para os membros organizadores dessa prática, que enfaticamente expressaram esta distinção durante os ensaios do grupo.

Palavras-chave: Instituto Arraial do Pavulagem. Arrastão do Círio. Círio de Nossa Senhora de Nazaré.

Mirití procession-spectacle in Círio

Abstract: This article consists of a field research in which, using visual anthropology approach, the objective was to construct a descriptive and visual narrative of Arrastão do Círio of the Arraial do Pavulagem Institute - research locus of the author's doctoral thesis -, trying to understand how the spectacularity of this musical practice is constructed within one of the most expressive religious traditions in Brazil, the Círio de Nossa Senhora de Nazaré. For this purpose, field observation was carried out during the period of the workshops, the preparatory tests and of the parade. One could observe a procession that was incorporated into a greater tradition that is the Círio of Our Lady of Nazaré, being at the moment a tradition within the tradition. Although very significant to the large portion of the population of Pará, it is not yet incorporated into the official calendar of the Círio de Nazaré, a relationship that happens with other popular traditions of the city. Perhaps due to the fact that it's more directed to the popular practices and interlacings that it weaves with other religious matrices that precede the diverse songs that constitute the context of this musical practice. In addition to the descriptive aspects of the event, it was pointed out how the financing policies redefined the construction of the spectacle and are fundamental for the visual construction and what would or not be spectacular for the organizing members of this practice, who emphatically expressed the problem during the rehearsals of the group.

Keywords: Arraial do Pavulagem Institute. Procession-spectacle in Círio. Círio de Nazaré Feast.

Introdução

Este artigo localiza sua construção no contexto do Arraial do Pavulagem, especificamente no Arrastão do Círio, que acontece dentro da programação de uma manifestação religiosa da cidade de Belém do Pará, chamada Círio de Nossa Senhora de

Nazaré. Este “Arrastão” é conhecido e chamado sinonimamente de “Cortejo”, durante o decorrer desta escrita estes devem ser entendidos nesse viés de definição.

O texto é organizado em cinco partes, sendo esta introdução o primeiro tópico aonde é descrito o que consiste o Círio de Nazaré e, por conseguinte, o Arrastão do Círio; no segundo tópico consta a explicação de como se dá a montagem do cortejo-espetáculo, descrevendo como são organizados as oficinas e os ensaios que precedem a saída do arrastão às ruas; o terceiro tópico consta de uma descrição do espetáculo que se dá em dois tipos narrativos, um de gênero narrativo descritivo e outro narrativo visual.

Nesse sentido fundamenta-se aqui a construção na perspectiva da antropologia visual, que “constitui-se como amplo campo interdisciplinar entre as ciências sociais e as artes, as ciências e as tecnologias da comunicação. Institui-se como processo simultâneo ou complementar de investigação e produção escrita, audiovisual, multimídia, hipermídia.” (RIBEIRO, 2005, p. 638).

O olhar e o registro das fotografias contidas na construção da narrativa visual foram realizados pela pesquisadora, com equipamento específico (Canon T5i, lentes 55-80 mm e 55 -250 mm) e edição posterior, que teve a intenção de um discurso poético visual. Foi realizado no ano de 2018, entre meados do mês de setembro e início do mês outubro, aproximadamente 20 dias somando as oficinas, ensaios e realização do cortejo.

O objetivo deste trabalho é, inicialmente, descrever o contexto de como acontece o cortejo-espetáculo do Arrastão do Círio dentro de uma festividade maior. Podemos defini-la aqui como uma tradição dentro da tradição. Apesar de tê-la como independente, esta não existira sem o precedente da tradição religiosa na qual esta foi criada.

Cabe ressaltar, nesse sentido, que o Instituto Arraial do Pavulagem existe a 31 anos, tendo como atividade de origem os Arrastões Juninos. Dentro desse período, a manifestação aqui descrita acontece há 18 anos e foi incorporada ao calendário religioso mais significativo da cidade de Belém, quicá do Estado do Pará.

Ressalta-se, por fim, que aqui não se objetivou traçar grandes análises teóricas e metodológicas, mas realizar uma descrição “ponta pé” inicial de percepção da significação deste elemento cultural como tradição e permanência simbólica e identitária, na interação social local, nas delimitações e expectativa que as políticas públicas delineiam nesses contextos performativos-musicais-culturais.

Entende-se a necessidade de uma descrição densa para interpretar as entrelinhas das teias de significação que tecem este contexto sonoro; entretanto, assume-se aqui a

impossibilidade dessa desensidade por entender que um olhar muito pontual e curto sobre o fenômeno não permite a compreensão profunda de elementos que não se encontram na superfície. (GEERTZ, 2008)

1. Arrastão do Círio

O Círio de Nossa Senhora de Nazaré acontece há mais de 200 anos na cidade de Belém, capital paraense. A cidade, rodeada de águas, traz em sua composição uma diversidade de vozes e cores, povos de diversas origens que deságuam neste lugar durante o mês de outubro. Belém reúne nesse período o seu povo e agrega no coração dessa grande mãe pessoas de diferentes lugares do Brasil e do Mundo. Segundo o dossiê do IPHAN,

o Círio de Nazaré é um acontecimento que envolve, direta ou indiretamente, toda a população paraense, estendendo sua influência para além dos limites do estado do Pará. Apesar da existência de Círios de Nazaré em outros municípios do Pará e mesmo em outros estados do Brasil, nenhum deles possui a amplitude que o Círio de Nazaré alcança em Belém, configurando-o como um dos fenômenos religiosos mais importantes do Brasil. Assim, o Círio de Nossa Senhora de Nazaré, em Belém do Pará, é muito mais do que um mero fenômeno religioso, podendo ser observado e compreendido sob diversos pontos de vista: religioso, estético, turístico, cultural, sociológico, antropológico etc. (IPHAN, 2004, p. 13)

O Círio demarca a vida dos paraenses. Independente da vertente religiosa, as pessoas são afetadas pela fé e pelo clima de devoção que emana da cidade nesse período. Principalmente na semana que antecede o círio, a cidade para, as casas são ornamentadas, as instituições enfeitam suas fachada em sua homenagem, o trânsito fica lento e interditado para que todos possam ver a passagem da imagem da santa.

Fogos são ouvidos a todo momento, os parentes dos interiores chegam, as casa exalam o cheiro da maniva em preparação da maniçoba – comida mais representativa da festividade, logo seguida pelo pato no tucupi -, as famílias se reúnem em grande festejo pela data importante. Nesse cenário de fé, se constrói o que muitos chamam de Natal dos paraenses!

Diz a lenda que a devoção a Nossa Senhora de Nazaré iniciou-se em Vigia, cidade próxima à capital Belém. A imagem original foi achada pelo caboclo Plácido José dos Santos às margens do igarapé Murucutu. Por volta de 1793 foi oficializada pela Igreja Católica a devoção à Santa.

Atualmente o círio conta com 12 procissões oficiais (1- Traslado para Ananindeua; 2- Romaria Rodoviária; 3- Círio Fluvial; 4- Moto Romaria; 5- Trasladação; 6- Círio de

Nazaré; 7- Ciclo Romaria; 8- Romaria da Juventude; 9- Romaria das Crianças; 10- Romaria dos Corredores; 11- Procissão da festa e 12- Recírio). Além das procissões oficiais, a festividade religiosa conta com programações culturais que ocorrem durante o calendário oficial do círio, como as tradicionais: Feira do Mirití, o Auto do Círio, a Festa da Chiquita, o Arrastão do Círio – no qual se localiza a escrita desse artigo, etc.

Inicialmente os cortejos do Instituto do Arraial do Pavulagem se originaram no período junino em comemoração aos Santos homenageados nesse período e com o intuito, por parte dos idealizadores, de valorização da cultura popular local. Hobsbawn (2015) observa que

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

Esta tradição inventada, como caracteriza o autor na definição do termo, se construiu com importante significado nos calendários da cultura popular belenense. Os Arrastões Juninos são as principais e mais antigas do Instituto, iniciados em 1997. Entretanto outros cortejos foram incorporados às atividades, sendo estes os Arrastões do Peixe-boi e os Arrastões do Círio.

O Arrastão do Círio surgiu nos anos 2000 com intuito de celebrar a devoção a Nossa Senhora de Nazaré, sendo este um cortejo que tem como principais elementos a figura do brinquedo de mirití, inicialmente sendo representado pela figura da cobra e, posteriormente, substituído pelo Barquinho de Mirití intitulado “Rainha das Águas”.

Este Arrastão ocorre logo após o círio fluvial, a 3ª procissão oficial do círio, a chegada da Imagem da Santa à Estação das Docas. Logo em seguida a imagem é colocada na Berlinda e segue com a Moto Romaria. Nesse instante os instrumentos começam a soar sob as bênçãos da padroeira da cidade, rumando à Praça do Carmo, localizada na Cidade Velha.

2. Como navegar: ensaios de um cortejo-espetáculo

O processo de preparação dos Arrastões é iniciado bem antes da semana que precede a sua realização. Estes preparativos consistem em oficinas e ensaios. Um dos únicos arrastões em que acontecem as oficinas são os arrastões juninos, por haver uma necessidade de mais preparo, por serem quatro cortejos. Entretanto, neste ano foi diferente.

Por ausência de financiamento os arrastões juninos não promoveram oficinas, somente participaram os brincantes antigos que compõem o batalhão da estrela⁴⁶.

Contudo, o Arrastão do Círio promoveu estas oficinas, sendo um diferencial significativo no cortejo deste ano. Em parceria com uma empresa, o instituto conseguiu promover o que foi denominado por um de seus fundadores um espetáculo e não somente um cortejo.

As oficinas promovidas foram as mesmas que são promovidas nos arrastões juninos, de percussão, de danças, de perna-de-pau e de canto, que é comum a todos. No ato de inscrição os participantes escolhem a oficina de sua preferência e fazem por volta de duas semanas de oficinas.

Logo após as oficinas, os ensaios são iniciados e os participantes “antigos” se unem aos novatos para os ensaios conjuntos. Neste momento são ajustados os repertórios de bois, carimbós, mazurca e banguê que serão tocados no arrastão.

Nesse período é preparado também um momento que se converge em um simbolismo muito especial que é uma roda na qual o batalhão se organiza na Praça do Carmo. Nesse momento são cantadas duas músicas indígenas de um compositor paraense, seguidas do rodar dos roc-rocs, que são brinquedos/instrumento sonoro tocados por todo o batalhão, produzindo uma sonoridade única.

Este ano, com o auxílio do patrocínio captado, foi possível realizar algumas inovações. Durante os ensaios dos cantos, que são comuns a todos os brincantes, foi ensaiado um momento que remetesse à paisagem sonora da floresta, com cantos de pássaros, sons de chuva e outros elementos sonoros.

Segundo orientações dos fundadores do instituto, esse momento seria uma hora simbólica de conexão com a natureza e conscientização da sua importância para construção do imaginário da cultura local. Assim como, e de fundamental importância, um apelo a sua preservação.

Além disso, outros elementos foram inseridos nesse cortejo que ajudaram na construção além de visual sonora do arrastão. Os costumeiros brinquedos de Mirití, em

⁴⁶ O Batalhão da Estrela é uma comunidade crescente de pessoas que participam de forma ativa dos processos de construção e realização dos cortejos, atuando como músicos, dançarinos, artistas circenses e brincantes que dão vida aos elementos ligados à concepção dos Arrastões. O grupo foi criado e se consolida a partir dos processos de formação de brincantes durante as oficinas realizadas pelo Instituto Arraial do Pavulagem e recebeu o nome de “Batalhão da Estrela de São João”, em homenagem à estrela azul de São João Batista, que brilha no céu junino. “Batalhão” é a denominação clássica da reunião de brincantes dos grupos tradicionais de boi bumbá, e é a partir desta simbologia que os integrantes do nosso “Batalhão” compartilham o sentimento de pertencimento e compreensão do sentido da manifestação. Disponível em <https://pavulagem.org/arrastaodocirio2018/>. Acesso em 09 de out. de 2018.

formato de barquinhos que todos os tamanhos foram acompanhados por um figurino de pássaros vestidos pelos pernas-de-pau, assim como instrumentos musicais alternativos que remetiam o som da chuva e os chocalhos de canela, tradicionalmente usados por alguns povo indígenas.

Os Pernas-de-pau quase sempre são caracterizados visualmente com a ludicidade da maquiagem dos palhaços. Nesse cortejo de 2018, isso foi diferente, foram ornamentados representando as figuras de pássaros característicos da região, assim como figuras míticas que compõem o imaginário local.

3. O Navegar da Rainha das Águas

O Círio fluvial começa e navega as águas da Baía do Guajará; traz consigo barcos, canoas, pô pô pô⁴⁷ e navios carregados de Fiéis em devoção à santa. À espera de sua chegada já estão outras pessoas ansiosas no início da avenida Presidente Vargas, onde a Santa toma o seu lugar na Berlinda que a aguarda vazia.



Fotografia 01: Berlinda vazia, no aguardo da chegada da Imagem da Nossa Senhora de Nazaré.

Do lado esquerdo espera a motoromaria que a levará pelas ruas da cidade até o colégio Gentil Bitencourt e do lado direito o Batalhão da Esrela do Arraial do Pavulagem.

⁴⁷ Embarcações de pequeno porte, que recebem este nome alusivo ao sons dos motores que fazem esse barulho.



Fotografia 02: Brincante do Batalhão da Estrela esperando ansiosa a chegada da Imagem da Santa.

Na chegada da Santa, homenagens são realizadas, o batalhão da estrela inicia o toque dos tambores ao som da música “Lírio Mimoso”, enquanto todos os adereços enfeitam de colorido as ruas da cidade, com os pássaros representados pelos pernas-de-pau. Na caminhada da santa do barco à berlinda lágrimas são derramadas, preces são enviadas e homenagens são realizadas. O Batalhão da Estrela toca para a passagem da santa. E, logo em seguida, segue em direção à Praça do Carmo.



Fotografia 03: A Santa na Berlinda.



Fotografia 04: A devoção do batalhão na chegada da Santa.



Fotografia 05: A devoção do batalhão na chegada da Santa.



Fotografia 06: A devoção do batalhão na chegada da Santa.

As músicas que compõem a sonoridade desse cortejo são os tradicionais: boi-bumbá, carimbó, mazurca e banguê. O Batalhão da Estrela é organizado da seguinte forma: inicialmente os dançarinos, seguidos de uma espécie de orquestra de percussão, acompanhada melodicamente de um grupo de instrumentos de metais e madeiras (trombone, trompete e saxofone), seguidos dos Pernas-de-pau.



Fotografia 07: O navegar das fitas e barquinhos de miriti, o som de arrebatar e negociar trocas simbólicas com a audiência.

O que antes era um navegar nas águas se converte em um navegar de pessoas nas ruas da cidade, o cortejo arrasta um colorido de diversidade de cores, músicas, pessoas e sentimentos nas ruas de Belém.



Fotografia 08: O barco “rainha das águas” em contemplação ao Mercado de Ferro do Ver-o-Peso.

O cortejo percorre e contempla os principais pontos turísticos do Círio de Nazaré, caminha pelo Ver-o-peso ao som dos ritmos do boi-bumbá. Chegando ao ver-o-peso os sons do batuque do carimbo, chamando “Vereque”⁴⁸, ecoam nos imaginários da cidade. Passando pela Catedral da Sé e adentrando as ruas da cidade velha o arraial não tarda em chegar.

⁴⁸ Mestre de carimbo da cultura paraense.



Fotografia 09: Chegada do batalhão da Estrela ao complexo Feliz Lusitânia.

Após o ecoar dos tambores e os coloridos dos jogos cênicos, o cortejo chega à Praça do Carmo, para a construção da paisagem sonora que remete aos sons da natureza, dos pássaros, das figuras míticas amazônicas, dos cantos indígenas, que são incorporados singularmente nesse cortejo.



Fotografia 10: Roda ancestral na Praça do Carmo.



Fotografia 11: A barca “rainha das águas” navegando o imaginário da paisagem sonora da floresta.



Fotografia 12: O girar do roc-roc, um instrumento sonoro que caracteriza e abrilhanta os últimos momentos do cortejo junino.



Fotografia 13: O adeus, o guardar dos instrumentos e a partida para outras romarias.

Considerações: análises iniciais

Percebe-se o espaço do Instituto Arraial do Pavulagem como um espaço de negociações e trocas culturais. Essa rede de interação interpessoal que é construída ao longo das oficinas e dos ensaios possibilita o entrelaçar de pessoas de diferentes credos e culturas, um diálogo intercultural que possibilita pensar em estruturas do campo social. Mais que isso, nos faz indagar quais são as subjetividades que permeiam estas construções? Nós, como sociedade, como estudantes, pesquisadores e professores odemos assimilar esta relação tecida entre a dinâmica do fazer musical e a prática social?

De fato, apenas uma imersão profunda para poder compreender esse fato. Nesse sentido, como construir utopias para que acreditemos nas possíveis redes de interação social dentro destes contextos quando não se têm minimamente políticas públicas para o funcionamento desses projetos?

Com este breve olhar, em comparação com o cortejo ocorrido em junho, pode-se entender a diferença entre um simples cortejos e um cortejo-espetáculo, subtítulo deste escrito, mas também evidenciado por um dos idealizadores do instituto nos ensaios. A movimentação financeira permite repensar novas formas de expressividades ornamentais, mas também a construção de novos ideais que provocam – em uma dinâmica mais ou menos acelerada – as mudanças musicais nessa cultura que, por criação, já foi parte de um ideal posto por seus idealizadores, construindo ações de valorização da cultura paraense.

(NETTL, 2015)

Na atual conjuntura das políticas nacionais, a cultura tem sido levada aos submundos da invisibilidade, mas isto não é novidade! Muitos contextos têm existido da maneira que podem, saem às ruas e fazem ecoar as tradições em suas vozes, cores e gestos. Continuar existindo já é um ato de resistência.

Referências:

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

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

IPHAN. *Dossiê do Círio*. Ministério da Cultura, 2004.

NETTL, Bruno. *O estudo comparativo da mudança musical: Estudos de caso de quatro culturas*. Antropológicas 17/1. 2005. Disponível em: <<http://www.ufpe.br/revistaanthropologicas/internas/ultimo-volume.php>> Acessado em agosto de 2015.

RIBEIRO, José da Silva. *Antropologia Visual*. Revista de Antropologia, São Paulo, USP, 2005, V. 48 Nº 2.

<https://pavulagem.org/arrastaodocirio2018/>- Acesso em 15 de out. de 2018.

Identidade pessoal: a escrita da identidade pessoal da professora, pianista e compositora Luiza Camargo através de seu arquivo de cadernos de anotações

Luis Carlos Santos da Costa

PIBIC-CNPq/Universidade do Estado do Pará

luisjazzband1000@gmail.com

Resumo: Este artigo apresenta resultados parciais de uma pesquisa sobre Luiza Camargo nos seus arquivos de cadernos de anotações na busca da construção de uma identidade pessoal. Luiza Camargo faleceu no começo de 2017 e deixou um acervo com documentos pessoais e cadernos de anotações, nesses arquivos fizemos a catalogação e descrição para escrever sua memória e identidade, tirar a ideia de o porquê Luiza guardava seus cadernos de anotações. Inventariamos seus arquivos de cadernos de anotações e desdobramos a questão dos traços transcritos na escrita da identidade.

Palavras-chave: Identidade. Cadernos de anotações. Luiza Camargo.

Abstract: This article presents partial results of a research about Luiza Camargo in her notebooks archives in the search of the construction of a personal identity. Luiza Camargo died in early 2017 and left a collection of personal documents and notebooks, in these files we did the cataloging and description to write her memory and identity, to get the idea of why Luiza kept her notebooks. We inventoried his notebooks and unfolded the question of the traits transcribed in the writing of identity.

Keywords: Identity. Notebooks. Luiza Camargo.

Introdução

Esse trabalho apresenta um dos resultados da pesquisa intitulada “Memória musical paraense: Luiza Camargo.

Maria Luiza da Silva Vaz de Camargo foi uma pianista, professora e compositora que viveu na metade do século XX e no começo do século XXI. Desde sua infância Luiza estudou piano. Luiza frequentou o Instituto Estadual Carlos Gomes, onde se formou em Piano e em Canto (CAMARGO, 2013).

Luiza atou como professora na Escola de Música da Universidade Federal do Pará na Escola Superior de Educação Física da Universidade do Estado do Pará. Escreveu várias composições para piano reunidas na obra “Pequenas peças para piano” (SALLES, 2016).

A escolha do trabalho em buscar a identidade de Luiza Camargo se justifica pela contribuição à memória musical Paraense, proporcionando a compreensão de sua memória-identidade por meio de seus cadernos de anotações.

O arquivo de Luiza...

Começamos pela catalogação do conjunto de arquivos de Luiza Camargo, organizamos em planilhas as informações de seu conjunto e armazenamos em caixas modelo Lacerda para um melhor acondicionamento. Fizemos a organização em numeração em cada gênero do conjunto.

Luiza teve um número de anotações bem razoável em seus cadernos, uma boa parcela de suas anotações foram para fins didáticos, vejamos:

- 5 cadernos normais sobre gravações
- 15 cadernos normais para fins didáticos
- 10 cadernos normais com anotações sobre livros
- 4 cadernos normais outros
- 5 cadernos de música com composições
- 2 cadernos de música com composições de outros

Nos cadernos normais sobre gravações de Luiza Camargo vimos que ela anotava muito suas gravações de CDs. Em uma de suas anotações coloca nomes dos compositores e das obras que gravou em um programa na TV Cultura, em outro caderno faz uma lista de todos os seus programas gravados. Em seus cadernos normais para fins didáticos vimos muito anotações sobre exercícios rítmicos que ela passava suas aulas, observamos também rascunhos desses exercícios, percebemos algumas anotações de técnicas pianísticas do livro Czerny-Germer que ela fazia observações de algumas lições. Em seus cadernos normais com anotações sobre livros vimos a organização de livros anotados em seu caderno. Em alguns cadernos, Luiza anotava sua lista de livros organizados nas prateleiras, seu livro de teoria musical e outros livros sobre música, tudo organizado e anotado em seu caderno.

Em seus cadernos de música com composições vimos muitos rascunhos em cadernos e folhas avulsas com anotações de ideias musicais, algumas composições de solfejo para os grupos da Igreja de São Jorge. Em seu caderno com composições de outros vimos algumas anotações litúrgicas, letras de cantos de missas à Nossa Senhora e o hino do centenário dos Agostinianos Recoletos no Brasil. Em seu cadernos normais outros percebemos anotações de sua lista telefônica, listas de músicas e anotações pessoais, anotações de seu Curriculum Vitae e de seu livro “Pequenas peças para Piano”.

Assim fizemos a organização das informações do conjunto de arquivos de Luiza Camargo possibilitando uma melhor escrita de sua identidade.

A escrita na construção da identidade

A escrita pode facilitar a construção de uma identidade, os traços feitos através da grafia na escrita possibilita a apuração de uma compreensão de identidade. Podemos escrever uma identidade, ter uma interpretação dela através da escrita, escrever o passado através dos traços transcritos.

Auxiliar de uma memória forte, a escrita pode, ao mesmo tempo, reforçar o sentimento de pertencimento a um grupo, a uma cultura, e reforçar a metamemória. Assim, o escritor local, aquele que tem o poder de registrar os traços do passado, oferece ao grupo a possibilidade de reapropriar-se desse passado através dos traços transcritos. (CANDAU, 2018, p. 109)

Além de facilitar na construção da identidade, a escrita firma essa identidade possibilitando que essa memória não venha ser perdida, ela fixa a identidade por meio da grafia pautada, propondo assim uma memória-identidade registrada concretamente. Podemos citar as sociedades europeias que “para dominar sua inquietação, eles fixaram, por meio da escrita, os traços do passado, a lembrança dos mortos ou a glória dos vivos e todos os textos que não deveriam desaparecer” (CHARTIER, 2007, p. 9).

Na escrita da identidade vemos também vários meios que podem facilitar a construção de uma identidade. Nos arquivos de cadernos vemos certa flexibilidade que possibilita essa escrita da identidade, eles fornecem uma base para a transmissão propondo informações que pautam características de uma identidade. Na interpretação do passado com ênfase na construção da identidade os arquivos de cadernos são o meio de uma transmissão profusa que indicam traços do objeto. Philippe Artières exemplifica esse ato nos arquivos de Janaina Turek:

Ela se chama Janaina Turek e é Polonesa, nasceu no início dos anos 1920. De 1940 até a morte, anotou em cadernos, com o maior cuidado, mesmo as mais insignificantes de suas atividades. [...] Turuk acrescentou a esses conjuntos de listas uma coleção de livros, cartões-postais, fotografias e até CDs. (ARTIÈRES, 2013, p. 46)

Pensando nessa temática da escrita na construção da identidade escrevemos sobre a professora Luiza Camargo baseado na sua escrita (grafia pautada), observamos em seu arquivo de cadernos de anotações a sua escrita, suas anotações gráficas e construímos sua identidade. Essas grafias feitas por Luiza também nos remete ao real, seus traços transcritos nos favorece uma realidade sua.

Seus traços transcritos para os cadernos são a pauta de sua memória-identidade que se fixam nos documentos. Há uma importância nesses documentos escritos de Luiza pois são a prova de sua memória, são testemunho de sua identidade. “os registros, sob qualquer forma, nos oferecem, em primeiro lugar, testemunhos de nossas interações com os outros [...] são provas de “nossa existência, de nossas atividades e experiências.” (McKemmish, 2013, p. 24).

Considerações finais

Luiza Camargo, como vimos em seu arquivo, gostava de anotar suas informações em seus cadernos. Podemos analisar que ela anotava para não esquecer de suas informações. Ela sendo professora, pianista e compositora tinha muitos compromissos profissionais na sua vida cotidiana, se ela não anotasse essas informações poderia vir o esquecimento delas, sua memória poderia não propor o armazenamento dessas informações vindo assim o esquecimento. Podemos dizer então que Luiza anotava suas informações com medo que viesse o esquecimento⁴⁹.

Vemos também que ela anotava por organização, suas anotações para fins didáticos, de composições, e outros, sempre ordenadamente e esteticamente organizados.

Assim sendo, conseguimos coletar sua identidade: uma professora, pianista e compositora que se preocupava em anotar suas informações com o fim de não cair no esquecimento e de organização em suas atividades profissionais.

Referências

- ARTIÈRES, Philippe. Arquivo-se: a propósito de certas práticas de autoarquivamento. In: CAMARGO, Luiza. *Pequenas peças para piano*. 2. ed. rev. e ampl. Belém: EDUFPA, 2013.
- HEYMANN, Luciana; ROUCHOU, Joëlle; TRAVANCAS, Isabel (Org.). *Arquivos pessoais: reflexões multidisciplinares e experiências de pesquisa*. Rio de Janeiro: FGV, 2010. p 46.
- CANDAU, Joël. *Memória e identidade*. 4ª reimpressão. São Paulo: Contexto, 2018.
- CHARTIER, Roger. *Inscrever e apagar: cultura escrita e literária*. São Paulo: UNESP, 2007.

⁴⁹ Joël Candau em seu livro “*Memória e Identidade*” mostra em um tópico essa questão do medo da perda, muitas memórias são pautadas e muitas vezes petrificadas por causa do medo de perdê-las.

MCKEMMISH, Sue. Provas de mim... novas considerações. In: HEYMANN, Luciana; ROUCHOU, Joëlle; TRAVANCAS, Isabel (Org.). *Arquivos pessoais: reflexões multidisciplinares e experiências de pesquisa*. Rio de Janeiro: FGV, 2010. p. 24.

SALLES, Vicente. *Música e músicos do Pará*. 3. ed. rev. Belém: FCP, 2016.

Estilos musicais dialogantes e as contribuições da musicalidade dos migrantes gaúchos por meio do CTG Nova Querência em Boa Vista – RR

Marcos Vinícius Ferreira da Silva
UFRR – marcosvinicius.ufr@gmail.com

Leila Adriana Baptaglin
UFRR – leila.baptaglin@ufr.br

Resumo: Esse trabalho investigou o período do processo migratório para Roraima, compreendendo a Era do Rádio, o garimpo e o Projeto Rondon, período que as pessoas escutavam músicas nas rádios AM's, além das festividades juninas realizadas pelos governos municipal e estadual. Objetivamos *compreender como a cultura gaúcha, a partir do CTG Nova Querência, se fez e /ou se faz presente na construção da musicalidade em Boa Vista – RR*. Realizamos pesquisa bibliográfica, entrevistas com dois artistas gaúchos e com dois intelectuais roraimenses acerca da influência do rádio, bem como do contato com outras culturas. Analisamos essa possibilidade híbrida da manifestação musical e identitária mediada pelo CTG, e a presença das festividades durante o século XX. Além das entrevistas, observamos *in loco* as atividades juninas e, as atividades no Centro de Tradições Gaúchas Novas Querência de Boa Vista – RR. Concluímos apontando traços da musicalidade gaúcha presente em Boa Vista – RR por meio do hibridismo, identificado nos estilos musicais dialogantes.

Palavras-chave: Musicalidade gaúcha. Hibridismo cultural. Estilos musicais dialogantes.

Dialogical musical styles and the contributions in the music of the migrants that came from the south of Brazil through CTG Nova Querência in Boa Vista – RR

Abstract: This work has investigated the period of the migration process to *Roraima*, which covers the Radio Era (or Age of Radio), the garimpo and the *Rondon* Project, a period that people use to listen to music on AM's radios, in addition to the June festivities held by the municipal and state governments. We aim to understand *how the music of the migrants that came from the south of Brazil culture, based on CTG Nova Querência, was made and / or made present in the construction of musicality in Boa Vista – RR*. We realize bibliographical review, interviews with two musicians of that context, and two intellectuals of Roraima about the influence of radio, as well as contact with other cultures. We analyze this hybrid possibility of the musical and identity manifestation mediated by the CTG, and the presence of festivities during the the 20th century. In addition to the interviews, we observed, June activities *in loco*, and activities at the *Centro de Tradições Gaúchas Nova Querência* in *Boa Vista – RR*. We concluded pointing out traces of the musicality of *Rio Grande do Sul* presents in *Boa Vista – RR* through the hybridism, identified in the dialogical musical styles.

Keywords: Rio Grande do Sul brazilian musicality. Cultural hybridism. Dialogical musical styles.

1. Introdução

O Estado de Roraima está situado em uma tríplice fronteira (Brasil-Venezuela-Guiana), e com os Estados do Pará e do Amazonas. É uma das Unidades Federativas criadas com a Constituição de 1988, juntamente com Acre, Tocantins e Mato Grosso do Sul. Com sua criação, o Estado atraiu interesses de migrantes, oriundos das mais diversas regiões do Brasil e até do exterior, em busca de melhores condições de vida e das riquezas, como a da exploração mineral.

Os gaúchos, no intuito de preservar suas tradições e cultura estabelecem os Centros de Tradições Gaúchas (CTG), que disseminou a cultura arraigada de suas origens, não sendo diferente em Boa Vista – RR com o CTG criado ao fim dos anos de 1970.

A partir da presença dos gaúchos em Roraima, oriundos da região Sul do Brasil, focamos nossa pesquisa que objetivou *compreender como a cultura gaúcha, a partir do CTG Nova Querência, se fez e /ou se faz presente na construção da musicalidade em Boa Vista – RR.*

Neste sentido, pontuamos acerca da estruturação composta por uma delimitação do tema; um referencial que dialoga com os teóricos dos Estudos Culturais que abarcou o contexto social contemporâneo, além dos procedimentos metodológicos projetados para o desenvolvimento da presente pesquisa. Concluímos apresentando os apontamentos convergentes, divergentes e consensuais acerca da subjetividade gaúcha nas múltiplas identidades da musicalidade boavistense.

2. Trajetória dos estilos musicais para o cenário boavistense

Para compreender a trajetória dos estilos musicais à região boavistense, delimitamos aos principais eventos históricos, que abarcou um hiato entre a colonização das demais regiões brasileiras e a boavistense. Barbosa (1993) afirmou sobre a predominância do domínio dos portugueses que,

[...] mesmo com o maior nível de atividades a partir do final do século XVII por militares, religiosos e civis, somente na segunda metade do século XVIII que os portugueses conseguiram um efetivo domínio desta região. Um conflito com os espanhóis no início de 1770 deu origem a uma maior abrangência portuguesa (BARBOSA, 1993: p. 125).

Nesse sentido, anteriormente a consolidação portuguesa na região boavistense, devemos considerar as contribuições dos espanhóis, que no processo de colonização na

América do Sul, tinham rotas obrigatórias de paradas em Havana (Cuba) e na Isla de Margarita (Venezuela). Foi a ponte entre as músicas e danças na Europa, da cultura até então exótica desse novo mundo que estava sendo explorado. Havana foi ponto de convergência de navios da frota comercial entre a Europa e América Latina, conforme a figura 01, que sistematizou as rotas de navegação da colonização das Américas, em especial, a colonização dos ibéricos.

Havana possuía salões e casas de bailes frequentados pelos viajantes. Logo, a bordo dos navios, o canto e a dança chegou à Europa, principalmente na Espanha, onde foi identificado o estilo (ou gênero) musical *habanera*. A *habanera* foi a primeira música genuinamente afro-latino-americana, que foi levada de Cuba para salões europeus por volta do século XVII. Foi sofrendo alterações em sua estrutura básica devido aos arranjos que lhe deram os músicos da Europa e assim, alterada, voltou às Américas através dos imigrantes portugueses e espanhóis por volta de 1866 (LOPES et al., 2013: s/p).



Fig. 01 – Rota da colonização Ibérica nas Américas.
Fonte: Elaborado pelo autor (2017)

O gênero ou estilo musical quadrilha, veio da Europa para o Brasil junto com a *polka*, o *schottisch* e a *écossaise*. Com o apogeu da Era do Rádio, tivemos um hibridismo

desses, com outros estilos musicais latino-americanos como o: “tango, lundu ou landu são as composições musicais, que juntamente às polcas, valsas e quadrilhas fazem parte dos nossos divertimentos familiares” (MELLO apud BENETTI, 2015: p. 359).

A quadrilha influenciou as festas juninas no Brasil e até transformar-se no nosso xote, o *schottisch* passou pelo processo híbrido com a mescla de estilos musicais, conforme o Instituto Moreira Salles (2012), “abrasileirou-se a tal ponto que, no Nordeste brasileiro, executado por sanfonas em bailes populares, mudou o nome para *xótis*” (INSTITUTO MOREIRA SALLES, 2012: s/p).

Outro estilo musical que era comumente executado no Sul do Brasil, oriundo de Havana, a *habanera*, com o tempo transformou-se na vanera, dos sulistas, sendo executada principalmente nos bailes gaúchos.

Não é somente o ritmo que constitui o caráter das músicas nacionais, e se o fosse, ainda assim a modinha, o lundu e a tirana seriam nacionais, pois que as suas formas, pertencendo ao domínio do ritmo, são exclusivamente brasileiras. Que importa que os espanhóis tenham copiado de nossos lundus o ritmo de suas habaneras, desde quando estas sejam oriundas dos espanhóis da América e não dos espanhóis da Espanha? (MELLO, 1908: p. 135).

Nesse processo dos estilos musicais dialogantes, não podemos esquecer que no início do século XX, predominava no Brasil o estilo musical das senzalas, o lundu, que com o tempo passou por esse hibridismo ao mesclar com a *polka*, depois o maxixe e eclodiu em estilos musicais que hoje conhecemos como baião, samba, forró, arrocha, e em Roraima, dialogam com “um ritmo batizado como ‘makunaimeira’, sendo esta a fusão de distintos ritmos e instrumentos amazônicos e latinos” (OLIVEIRA; WANKLER; SOUZA, 2009: p. 29).

Esse estilo musical foi utilizado em algumas composições do Trio Roraimeira e artistas locais. Fomos influenciados pela cultura europeia, mas apesar dessa forte influência sociocultural e musical, nos sobressaímos ao criar características próprias. As variações das modinhas nos levaram a base de outros estilos musicais como o tango brasileiro (maxixe) samba e choro, principalmente pelas frases sincopadas, do staccato da viola de arame. Essas duas características citadas formam um elo muito grande da modinha.

Mello (1908) relacionou as habaneras e o lundu como um produto híbrido de origem africana, mesmo que o primeiro possua uma nomenclatura espanhola, falta-lhe a energia e o calor brasileiro. Entretanto no caso do lundu, o autor considera “a dança e música do tango sendo a mesma que a do lundu, demonstrando mais a sua identificação do que mesmo a sua

origem” (MELLO, 1908: p. 32).

Concernente à chegada dos colonizadores à hoje região boavistense, Freitas (2010) no documentário *Breve relato sobre a história de Boa Vista*, coloca que “[...], os primeiros não índios que chegaram aqui, chegaram 250 anos depois do Brasil ser descoberto. A nossa história é mais nova do que a de Santa Catarina, São Paulo, Rio de Janeiro, etc.” (FREITAS, 2010: s/p).

Após a proclamação da República na virada do século XX, o Estado brasileiro foi reorganizado, e a região de Boa Vista do Rio Branco, foi elevada à categoria de município em 09/07/1890 por meio do decreto nº 49 do governo do Estado do Amazonas e, posteriormente de acordo com Barbosa (1993), a Vila de Boa Vista do Rio Branco passou à categoria de cidade em 1926.

Roraima foi elevado à categoria de Estado no ano de 1988, conforme Oliveira e Duarte (2007: p. 360) “em 1943, era denominada de Boa Vista, capital do Território Federal do Rio Branco, que em 1962 foi mudado para Território Federal de Roraima”. Temos assim, que a atual cidade de Boa Vista – RR apresenta uma população indígena e de migrantes brasileiros, compondo um hibridismo cultural. Cada migrante contribui e passa por esse hibridismo, independente das suas origens e das diferenças, pois o hibridismo é contínuo.

Para compreendermos o dialogismo musical aqui apresentado, temos que entender o processo de hibridismo existente na composição social de Boa Vista – RR, considerando que a presença do migrante produziu uma nova, e/ou novas identidades. Sobre o exposto, Hall (2006) considerou as misturas identitárias que acarretaram movimentos complexos, contraditórios e desestabilizadores entre a tradição e a tradução que atuaram na “produção de novas identidades” em condições diaspóricas.

Acentuou a migração de venezuelanos, que estão fugindo da crise em seu país e, encontram-se presentes os haitianos, guyanenses, cubanos, africanos, dentre outros, que buscam oportunidades em realizar estudos e pesquisas na UFRR, ou outras instituições.

3. Hibridismo entre a musicalidade roraimense e a musicalidade gaúcha

Inseridos nesse contexto musical, Silva (2017) entrevistou 2 roraimenses e dois gaúchos roraimados⁵⁰, em sua dissertação, e eles apontaram que escutavam o rádio, que disseminou diversas culturas, principalmente durante o período de migração.

Reginaldo Oliveira (1991) discorreu em sua dissertação de mestrado acerca da importância do rádio em Roraima, [pois] “o Rádio exerceu grande importância na região” (OLIVEIRA, 1991: p. 34).

Surgiu um interstício dessa subjetividade da musicalidade gaúcha, que, primeiramente foi difundida na Era do Rádio por Pedro Raymundo, o gaúcho alegre do rádio e posteriormente com a chegada dos migrantes, se evidenciou a presença das múltiplas identidades na música boavistense, passando por esse “entre-lugar”, pois:

O trabalho fronteiriço da cultura exige um encontro com "o novo" que não seja parte do *continuum* de passado e presente. Ele cria uma ideia do novo como ato insurgente de tradução cultural. Essa arte não apenas retoma o passado como causa social ou precedente estético; ela renova o passado, refigurando-o como um "entre-lugar" contingente, que inova e interrompe a atuação do presente. O "passado-presente" torna-se parte da necessidade, e não da nostalgia, de viver (BHABHA, 1998: p. 27).

Nesse sentido, esse processo do contato com outra(s) cultura(s) e, da existência do sujeito híbrido, evidencia que o hibridismo não é um estado, mas sim um processo, sempre em construção. E as “culturas são construções e as tradições, invenções, e que, quando em contato, criam novas construções desterritorializadas” (SOUZA, 2004: p. 126).

Voltamos ao trabalho apontado por Silva (2017), que indagou *acerca do fluxo migracional dos migrantes, gaúchos e o contato com a cultura gaúcha*. Todos pontuaram à importância do CTGNQ na realização das atividades culturais e, acolhimento por meio dos eventos, pois, no auge do garimpo “o aeroporto de Boa Vista chegou a ser o mais movimentado do Brasil” (WANKLER; SOUZA, 2013: p. 216).

Outra constatação por Silva (2017) foi acerca do *conhecimento e/ou contato com manifestações culturais longevas em Boa Vista – RR*. Os entrevistados apontaram que as festividades como as festas juninas e julinas, começaram a ter relevância em Boa Vista, a partir de 2000, ficando assim, desde a sua fundação, o CTG Nova Querência (CTGNQ) como uma instituição fomentadora e aberta para realizações culturais. Inclui um

⁵⁰ A expressão “roraimados” remete-se às pessoas que nasceram em outros estados, e posteriormente, estabeleceram domicílio em Roraima (SILVA, 2017: p. 50).

cearense, Antônio Leocádio Vasconcelos Filho, é o atual patrão do CTG, e também exerceu a função de patrão durante 2007 a 2009 e, retornou como patrão em dezembro de 2017.

Outro entrevistado por Silva (2017) percebeu essa aproximação entre as culturas, ao apontar para as esposas dos militares, que eram professoras e lecionaram no Projeto Rondon. Os roraimenses apontaram que aconteceu um processo de hibridismo e que sem perceber, estamos em constante mutação. Eis um exemplo:

Se tivesse nascido no Congo ao invés de uma Saxônia, não poderia Bach ter composto nem mesmo um fragmento de coral ou sonata, se bem que possamos confiar igualmente em que ele teria eclipsado os seus compatriotas em alguma espécie de música (LARAIA, 2001: p. 44-45).

Esse sujeito híbrido é moldado pelo ambiente no qual está inserido, como o hipotético exemplo de Bach nascido no Congo. O CTGNQ passou a ser protagonista no cenário cultural boavistense, como se lê no livro “Gaúchos em Roraima [...]”, Souza (2006) mencionou a apresentação de grupos de forrós no CTGNQ, no período anterior ao mandato do Leocádio de Vasconcelos e, mostrou a convergência que o CTGNQ estava realizando um hibridismo cultural musical, isso é, sem perceber.

Podemos evidenciar que, desde os anos 1970, os movimentos que se enraizaram entre a cultura local e que permanecem firmes, até o presente momento são os do CTG e o Roraimeira. Houve por exemplo, tentativas de criação de festas juninas e julinas no interior de Roraima, da massificação do carnaval, porém os gaúchos por meio do CTG fizeram esse primeiro contato da cultura gaúcha com a roraimense. E essa cultura permanece firme desde meados dos anos 1970 e, posteriormente nos anos 1980 surgiu o Roraimeira.

3.1 Constatações do hibridismo presente em Boa Vista – RR por meio do sujeito híbrido

Exemplificamos esse hibridismo que acontece aqui em Roraima, presente na poesia da música *Mukunaimando* (Zeca Preto e Neuber Uchôa), gravada no estilo musical makunaimeira, que dialoga com a *habanera* que é a base da vaneira dos gaúchos.

O entrevistado por Silva (2017) o gaúcho João Ângelo Thomazi, se considera roraimado e, personificou o “sujeito híbrido” faz a mescla da poesia alusiva ao Movimento Roraimeira, exemplificado em sua composição *Terra de Makunaima*. Nas poesias *Makunaimando* e *Terra de Macunaima*, podemos perceber que, a estética literária presente nas composições, apresenta um escopo lexical que evidencia o processo de endoculturação,

que culminou com o hibridismo do gaúcho Thomazi, pois ao estar inserido em outra cultura, sem perceber, ele passou a integrar e a beber dessa fonte, latente em Boa Vista – RR, que é o Roraimeira.

Essa fusão, eu acho que é a vontade de querer resgatar aquilo que você falou, vontade de querer resgatar uma cultura, manter, fazer com que essa cultura não morra, que se mantenha viva na sociedade, no meio da juventude, agradar um colega e a gente mesmo. A gente se sentir bem com aquilo que faz (THOMAZI apud SILVA, 2017: p. 125).

Todavia, o fato de João Angelo Thomazi compor utilizando as letras com a musicalidade gaúcha, evidencia esse novo “sujeito híbrido”, apontado por Hall (2000 e 2003), transita nesse “entre-lugar”, que Babha (1998) inferiu.

Segundo Alvares (2007) um dos primeiros ritmos da América do Sul foram o *yaravi* e o triste. O estilo musical hispano-peruano *yaravi* miscigenou com a guarânia e polca paraguaia ao chegar ao Paraguai, e, ao entrar em contato com a Argentina e o Brasil, mesclou-se com o chamamé. Nos pampas eclodiu o chamamé e, chegou a Roraima com os gaúchos, principalmente por meio do CTGNQ.

No esquema comparativo que segue na Figura 02, ponderamos que, se analisar criticamente as células rítmicas do *yaravi*, precursor do chamamé (transcrito em compasso ternário), com o gênero musical makunaimeira, que dialogam com a *habanera* e maxixe (esses em compasso binário); perceberemos certa simetria com as células rítmicas presentes nos padrões rítmicos. A presença de células rítmicas com colcheia pontuada e semicolcheia no primeiro tempo e duas colcheias no segundo tempo, demonstrou que os padrões rítmicos e harmônicos característicos da *habanera*, makunaimeira e vaneira utilizados na música *Makunaimando* são simétricos ao do *yaravi*, que também contém células rítmicas com colcheia pontuada e semicolcheia no primeiro tempo e duas colcheias no segundo tempo. Porém, agrega um terceiro tempo repetindo as duas colcheias do segundo tempo.

Yaravi - Makunaimeira e Chamamé

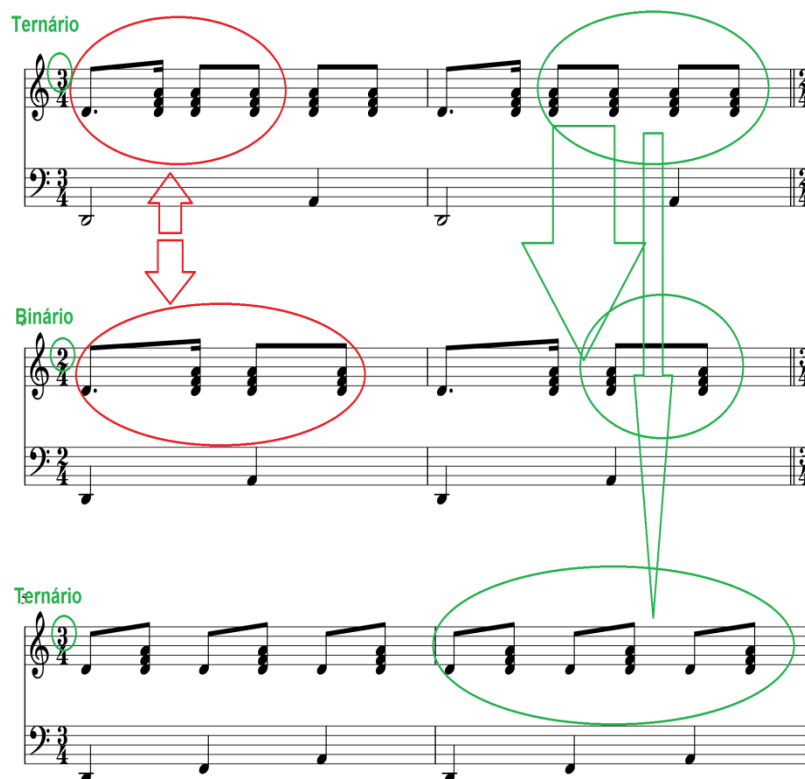


Fig. 02 – Esquema comparativo dos padrões rítmicos
Fonte: Elaborado pelo autor (2017)

O *yaravi* foi a base do *chamamé*, que é utilizado na música *Terra de Macunaima*, que utiliza as células rítmicas com seis colcheias em sua estrutura, demonstrando o hibridismo do *yaravi*, que dialogam com a *habanera*, *makunaimeira* e *vaneira*.

Nesse sentido, afirmamos que a afinidade da musicalidade do CTGNQ com as manifestações boavistenses é notória, pois ao comparar gravações de discos, apresentações do Trio Roraimeira, bem como da musicalidade que é apresentada dentro do CTGNQ e as composições do gaúcho João Ângelo Thomazi; chegamos as possíveis raízes da musicalidade dos migrantes europeus, que hibridizou os estilos musicais em evidência no cenário boavistense.

4. Considerações finais

O CTGNQ estabeleceu e consolidou relações com a realidade cultural da Amazônia Caribenha, e por meio dos estilos musicais presentes nessa região, encontramos as raízes

estilísticas da vaneira dos gaúchos, no caso a habanera que dialoga com o estilo musical makunaimeira, fazendo uma ponte entre as culturas.

As composições Terra de Macunaima de João Ângelo Thomazi e, Makunaimando de Zeca Preto e Neuber Uchôa, são exemplos que elucidaram esses elementos do hibridismo e apontaram à importância do CTGNQ, que estreitou o vínculo entre a musicalidade gaúcha com a musicalidade presente em Boa Vista. Outra constatação foi a afinidade da musicalidade do CTGNQ com as manifestações boavistenses, que utilizam em suas apresentações estilos musicais como o xote, a marcha, o forró, e o chamamé, conforme verificado nas apresentações dos Arraiais promovidos pelo Governo Municipal e Estadual. O Trio Roraimeira utiliza além do estilo musical makunaimeira, o xote, que foi utilizado na composição *Neto do Nordeste* (Eliakin Rufino).

Não podemos esquecer que o estilo musical Makunaimeira está em transformação contínua até o presente momento. Esse estilo musical foi utilizado em algumas composições do Trio Roraimeira e artistas regionais. Por meio das amplitudes moduladas do rádio e por estarem inseridos na região da Amazônia Caribenha, os boavistenses absorveram o estilo musical *habanera*, que também é base da vaneira dos gaúchos. A *habanera* ao hibridizar com os estilos musicais lundu e *polka*, produziram outros estilos e gêneros, como o maxixe, samba, vaneirão, coco, baião, forró, cateretê, cururu, carimbo e, em Roraima, o makunaimeira.

Todavia a musicalidade do compositor gaúcho e roraimado João Ângelo Thomazi, frequentador o CTGNQ foi influenciada pela poesia apresentada pelo Movimento Roraimeira, assim, mesclou estilos musicais que dialogam em Boa Vista – RR, e ao incluir em suas composições, infere traços do hibridismo que investigamos nessa pesquisa.

Referências:

ALVARES, Felipe Batistella. *Milonga, chamamé, chimarrita e vaneira: origens, inserção no Rio Grande do Sul e os princípios de execução ao contrabaixo*. Santa Maria, 2007. 34 f. Monografia (Licenciatura em música). Centro de Artes e Letras, Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2007.

BARBOSA, Reinaldo Imbrozio. *Ocupação humana em Roraima I: do histórico colonial ao início do assentamento dirigido*. Boletim Museu Paraense Emílio Goeldi, v. 9, 1993. p. 123-144. Disponível em: https://www.researchgate.net/profile/Reinaldo_Barbosa/publication/228108857_Ocupacao_humana_em_Roraima_I_Do_historico_colonial_ao_inicio_do_assentamento_dirigido/links/0c96051ca3dc674a38000000.pdf. Acesso em: 09 jun. 2015.

BENETTI, Gustavo Frosi. *Guilherme de Mello revisitado: Uma análise da obra A Música no Brasil*. 2015. 677 f. Tese (Doutorado em música) - Curso de Música, Programa de Pós-graduação em Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2015.

BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Reis, Gláucia Gonçalves. Belo Horizonte: UFMG, 1998. 395 p.

FREITAS, Luiz Aimberê Soares de. Documentário: Breve relato sobre a história de Boa Vista. 2010. In *Pro infantil*. BOCCHINO, Lallo, et al. (org.). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=kystpoysVy8>>. Acesso em: 02 jun. 2010.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006. 102 p.

_____. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Tradução: Adelaine La Guardia Resende et al. SOVIK, Liv (org.). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003. 434 p.

_____. Quem precisa da identidade? In: SILVA, Tomaz Tadeu. *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Vozes, 2000. p. 103-133.

INSTITUTO MOREIRA SALLES. *Ernesto Nazareth: 150 anos*. 2012. Disponível em: <<http://www.ernestonazareth150anos.com.br/>>. Acesso em: 17 dez. 2016.

LARAIA, Roque de Barros. *Cultura: um conceito antropológico*. 14. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001. 117 p.

LOPES, Ataliba de Lima et al. *Galpão, Pátria e poesia: a história da vanera*. 2013. Disponível em: <<http://galpaopatriaepoesia.blogspot.com.br/2013/02/a-historia-da-vanera-origem-davanera.html>>. Acesso em: 17 set. 2017.

MELLO, Guilherme Theodoro Pereira de. *A música no Brasil: desde os tempos coloniais até o primeiro decênio da República*. Bahia: Typographia de S. Joaquim, 1908.

OLIVEIRA, Reginaldo Gomes de. *Roraima, Amazônia de Makunaima e o ensino de Música*. 1991. 197 f. Dissertação (Mestrado) Curso de Música, Centro de Pós-graduação, Pesquisa e Extensão, Conservatório Brasileiro de Música, Rio de Janeiro, 1991.

OLIVEIRA, Reginaldo Gomes de; DUARTE, Rosângela (Org.). *Música e Educação em Roraima*. In: OLIVEIRA, Regina Cajazeira; ALDA. *Educação Musical no Brasil*. Salvador: P&A, 2007. p. 359-364.

OLIVEIRA, Rafael da Silva; WANKLER, Cátia; SOUZA, Carla Monteiro de. Identidade e poesia musicada: panorama do movimento roraimeira a partir da cidade de Boa Vista como uma das fontes de inspiração. *Revista Acta Geográfica*, Boa Vista, v. 3, n. 6, p. 27-37, jul./dez. 2009. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.5654/actageo2009.0306.0003>>. Acesso em: 17 dez. 2016.

SILVA, Marcos Vinicius Ferreira da. *CTG Nova Querência: Contribuições na construção da musicalidade em Boa Vista – RR*. 2017. 152 f. Dissertação (Mestrado em letras) - Curso de Letras, Programa de Pós-graduação em Letras, Universidade Federal de Roraima, Boa

Vista, 2017.

SOUZA, Carla Monteiro de. Considerações sobre a inserção social de migrantes gaúchos em Roraima. *Revista da Associação Brasileira de História Oral*, Rio de Janeiro: Editora do Boletim da ABHO, v. 9, n. 1, p. 30-47, jan./jun. 2006.

_____. Gaúchos em Roraima: memória, regionalismo e identidade. *Estudos Ibero-americanos*, Porto Alegre, v. 32, n. 1, p. 199-207, jun. 2006. Disponível em: <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=134626423014>>. Acesso em: 15 set. 2015.

_____. *História, memória e migração: processos de territorialização e estratégias de inserção entre migrantes gaúchos radicados em Roraima*. Porto Alegre, 2004. (sic). Tese (Doutorado em História). Instituto de Filosofia de Ciências Humanas, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2004.

WANKLER, Cátia Monteiro; SOUZA, Carla Monteiro. Topofilia à beira do rio: Boa Vista em Beiral, de Zeca Preto. In: SILVA, Francisco Bento da; NASCIMENTO, Luciana Marino do. *Cartografias Urbanas: Olhares, narrativas e representações*. Rio de Janeiro: Letra Capital, 2013. p. 210-224.

Ecologia da escuta e a produção de presença: problematizando experiência estética e análise musical no contexto de pesquisa

Ednésio Canto

ednesio.composicao@gmail.com

Resumo: O texto se ocupa de levantar questões sobre análise musical e sobre experiência estética, a partir da perspectiva de Hans Gumbrecht, a fim de provocar uma desconstrução de pensamento sobre o desenvolvimento de pesquisa teórica que relaciona cultura e sistematização formal de conteúdo sonoro. Tal problematização tem desenvolvimento direto dentro da minha atual pesquisa que trata de discutir elementos de intertextualidade entre dois repertórios musicais japoneses que se relacionam, mas também se excluem, por vias de espaços geográficos, de diferenciações conceituais, etc. Operando pela via de uma musecológica, busca tratar do discurso poético polifônico decorrente de uma transversalização desses dois repertórios tendo o intuito de questionar principalmente lugares comuns e pré-conceitos relegados a essas práticas musicais pouco ou quase nada estudadas no ocidente.

Palavras-chave: Análise musical. Experiência estética. Ecologia da escuta.

Listening Ecology And Presence Production: Problematizing Aesthetic Experience And Musical Analysis In The Context Of Research

Abstract: The text deals with questions about musical analysis and aesthetic experience, from Hans Gumbrecht's perspective, in order to provoke a deconstruction of thought about the development of theoretical research that relates culture and formal systematization of sound content. Such problematization has a direct development within my current research that tries to discuss elements of intertextuality between two Japanese musical repertoires that relate, but also are excluded, by means of geographical spaces, of conceptual differentiations, etc. Working through a musecological, he tries to deal with the polyphonic poetic discourse resulting from a transversalization of these two repertoires, with the aim of questioning mainly common places and preconceptions relegated to these musical practices little or almost nothing studied in western music in Brazil.

Keywords: Musical analysis. Aesthetic experience. Ecology of listening.

O presente texto apresenta caráter provocativo e se desenvolve de modo especulativo visando saturar alguns aspectos problematizados dentro da minha atual pesquisa: Ecologia de um Sukiya Sonoro. Dentro desta é desenvolvida a ideia de Musecológica, que é constituída como uma prática de pesquisa que se caracteriza pelo viés prático, em que o pesquisador se coloca não em campo, mas como agente daquela prática, na qual aprende e pratica, recebe os ensinamentos, é iniciado em determinada prática musical e a partir daí é almejado que se tenha uma dupla visão, do dentro e do fora, pois afinal a grande questão que se coloca nesse tipo de pesquisa é que não comunicamos a pesquisa para aqueles que constituem tal prática de pesquisa (afinal, eles não precisam

“aprender” o que já fazem... que ilógico seria tentar ensinar à alguém sobre sua própria prática), comunicamos para aqueles que estão fora dela, para aqueles que não tem uma inserção. Nesse sentido o pensamento seria semelhante ao de realizar uma tradução – não é necessário traduzir a um japonês o que tal termo no idioma japonês significa, a tradução é feita para aqueles que não falam o idioma. A museológica então obtém sua essência nesse modo de agir e busca ter êxito na construção e comunicação de conhecimento sensível que vá além de uma visão distanciada do objeto. Ela é a compreensão íntima da prática musical que é tomada enquanto objeto.

1. Compreendendo experiência estética

A abordagem compartilhada aqui utiliza como fonte principal os pensamentos de Hans Ulrich Gumbrecht, filósofo de origem Alemã, aposentado pela Universidade de Stanford onde ocupou a cadeira Albert Guerard de literatura comparada desde 1989. Grande parte do que é exposto aqui, mais especificamente na primeira parte do texto, configura conteúdo apresentado em palestra ministrada pelo próprio no dia 28 de setembro de 2018 no Centro de Pesquisa e Formação do Sesc-SP.

Dessa forma introduzirei três noções preliminares já postas em textos anteriores por Gumbrecht e que servem de base para desenvolver experiência estética nos termos que o mesmo coloca.

A primeira noção a ser elucidada é talvez a noção condicional para se iniciar uma discussão nos termos de experiência estética (tendo em vista que o autor discute experiência estética nesses termos), e diz respeito ao que Gumbrecht chama de *Presente Amplo*. Podemos entender como uma perspectiva em que considera o próprio conhecimento humano e o modo atual do ser no mundo de existir na dimensão cotidiana. Uma perspectiva em que o ser humano se vê como agente de transformação e de confrontação com o mundo. Já não carregamos, aqui, mais uma perspectiva do ser humano histórico. No nível cotidiano há a predominância do agora, numa perspectiva alargada, com todas as confluências também que as novas tecnologias causam e formas que essas vêm alterando o modo de interação e de existir no mundo. Há, como diz Gumbrecht, uma emergência de contingência.

Como segundo pré-requisito temos a noção de produção de presença trabalhada em textos anteriores pelo autor. Podemos afirmar que a produção de Presença é elemento chave para caracterizar a ocorrência de uma experiência estética. O que seria então produzir

Presença? Seria buscar esse lugar alheio a produção de conhecimento, alheio a racionalização. Costumo dizer que produzir presença estabelece relação direta com o conhecimento sensível. Ele assim o é em processo. Tem afinidade com o que podemos tratar por analogia a *sistematizar* conhecimento sensível através da experiência estética, sendo sua única forma de produção.

E em relação ao contexto geral especificamente da fala que se segue, temos a noção de *Presente Amplo* que implica diretamente uma mudança de paradigma inerente ao dado cotidiano relativo a modernidade. Faz referência direta com um posicionamento anterior em que o ser se via como parte integrante do mundo, e não exatamente diante do mundo. Esse detalhe aparenta ser pouco relevante quando tratado em termos tão genéricos como os aqui expostos, mas se configura a base primordial de um pensamento que desenvolve a questão paradigmática da experiência estética na contemporaneidade.

Gumbrecht lança um preceito essencial que é entendido como elemento chave para o fenômeno da experiência estética se desenvolver dentro do presente amplo. Esse preceito é de que toda experiência estética pressupõe um baixo teor de *tensão de atenção*. Isso significa dizer que, segundo outros termos postos pelo autor, este é o lugar donde ocorre a produção de presença, espaço alheio e divergente da produção de conhecimento racionalizado.

Agora então podemos adentrar nas noções indispensáveis e necessárias para entender experiência estética, dentro das quais apresentarei sete (das nove nomeadas por Gumbrecht) entendidas como essenciais para a discussão. São elas: Jogo, Ritmo, Imaginação, Stimming, Corpo místico, Bliss e Intensidade.

Jogo: relaciona a experiência estética como elemento divergente da experiência cotidiana. Um tempo-espaco em que existem regras e particularidades que se dão naquela “dimensão” e que não necessariamente estão contidas na dimensão cotidiana;

Ritmo: nessa perspectiva a noção de ritmo se refere a um tipo de unidade formal delimitada no tempo. A percepção em um sentido formal sobre a experiência estética em relação temporal – percepção temporal da experiência estética;

Imaginação: lugar da operação por geração de imagens – enquanto construção abstrata, sem forma. Imagem-ideia. Opera pela virtualidade e pela não produção de conhecimento racionalizado, ou seja, opera pelos mecanismos do conhecimento sensível.

Stimming: essa noção se refere a como um efeito externo age em ação ao corpo, ou seja, tem uma relação direta com as noções de recepção do fenômeno estético;

Corpo místico: carrega uma dimensão do coletivo e de como os aspectos de experiência corpo-presentificadas podem ser modificadas através desses agentes, de mudança de experiências baseadas em constituir um corpo coletivo ou um corpo individual;

Bliss: tem relação direta com a noção de ritmo, vez que prioriza justamente a unidade formal da experiência estética que se delimita no tempo, porém carrega uma dimensão espacial que se refere a criar uma experiência atemporal, no sentido da percepção. Um deslocamento virtual, provocado única e exclusivamente pela experiência estética;

Intensidade: para entender melhor essa noção podemos acionar o termo extensividade utilizado por Deleuze e Guattari. O termo extensividade pode ser entendido como a produção de conhecimento racionalizável através de um fato. No caso a intensidade se configura elemento oposto: é a produção de presença, de conhecimento sentível. É adentrar num vórtice, numa entropia que é a experiência estética que se encerra nela mesma, que gera seu próprio *continuum*.

Algumas das noções apresentadas por Gumbrecht são um tanto quanto ambíguas, e ainda se relacionam de maneira incisiva (como Ritmo e Bliss, Imaginação e Intensidade). Porém, a variedade de noções é posta pelo mesmo tendo em vista variados casos de experiências estéticas (que podem ocorrer não só em relação à um objeto artístico. O próprio pensador tem diversos estudos sobre experiência estética e esporte, por exemplo). As noções são importantes para criar um vocabulário de eficaz utilização para compreender os mais variados casos e para garantir uma compreensão e delimitação de certos fenômenos.

2. Questões sobre análise musical articulada a contextos

Luciano Berio, no texto “*poetics of analysis*” contido no livro *Remembering the future* (2006), traça relações ou possíveis relações entre esses dois termos que compõem o título mesmo do texto do autor: Poética e Análise. Tal ato relacional também tendendo, em paralelo, a buscar uma independência entre o ato criativo e os níveis e práticas analíticas em música. Inicia o texto visando estabelecer um distanciamento da ideia de crítica musical, o que num primeiro momento a alusão a esses dois termos pode evocar, além de relacioná-la negativamente com o termo “análise da poética”. O que seria o exato oposto do que o texto trata.

Nessa perspectiva poderíamos delimitar uma linha que coloca a crítica musical como uma abordagem em que a questão subjetiva e impositiva de valores pessoais sobre

uma obra se configura como predominante perante a construção de material referencial à uma obra. Esse tipo de modus de se relacionar com uma obra musical tem pouco em comum com a análise musical, e nada em comum com a questão da poética musical.

Prossegue o texto esclarecendo o estado atual do uso do termo “poética” como algo abstrato associado a uma figura (ou figuras) musicais – *personas* e seus nomes e sobrenomes. Mas em essência, o termo se refere a uma visão do fazer musical (como dado historicamente construído) e um critério para sua compreensão.

Não é um critério que se enquadre dentro de um foco analítico, ou seja, análise musical não objetiva estudar a poética musical de uma obra, compositor ou mesmo de um determinado período histórico. A análise musical se caracteriza essencialmente em construir modelos de representação e síntese do dado musical, tendo em vista a compreensão de seus aspectos estruturais, relativos a forma e organização interna das obras. Analisar significa observar a obra fechada nela mesma (abarcando todo seu dinamismo contextual), como elemento coerente em si, tendo algum foco geral preestabelecido pela análise.

No senso comum análise e poética são sinônimos. Bério esclarece essa acertiva quando coloca que a poética é sempre algo distinto dos aspectos analisáveis. Nesse ponto o autor traça um paralelo interessante para a perspectiva musicológica ao afirmar que um texto é sempre uma multiplicidade de textos. Que grandes obras estão sempre se relacionando com um incalculável número de outras obras – ou elementos, fontes, etc.

Estabelecendo assim que a segmentação desse processo musical da análise para apropriação de características específicas da obra é necessária para estabelecer relações entre teoria geral, estabelecendo também relações entre uma gramática universal de análise. Nesse caso, quanto mais habilidoso o compositor, maior seu poder de análise. Nesse sentido Bério, mesmo não colcoando nesses termos, está a tratar a obra enquanto fonte para uma construção dessa multiplicidade de textos que compõe obras dentro de uma ou várias culturas específicas. Ainda refletindo sobre a análise musical levante uma questão crucial para toda a área disciplinar da análise:

Like all experiences which tend to produce value judgments, any form of analysis, if it is to play a musically significant role, must be capable of being reflected in a historical perspective – if for no other reason than that compositional techniques and the practice and instruments of music are historical variables (2006, p.126).

Esse segmento de texto pode ser entendido como um crítica a certa perspectiva de

análise científica-musical na qual a obra é vista como elemento descontextualizado da sua dimensão geo-histórica e ainda um apontamento, de como tal abordagem pode ser enriquecedora por abrir uma gama de possibilidades, ao mesmo tempo em que se configura como uma prática onde o analista parte sem pontos de referência para a análise.

Continua então discorrendo sobre a relação da criatividade analítica, onde esta se torna “aestética”, na medida em que a ferramenta acaba sendo um instrumento de teorização, que acaba por produzir informações que em nada ou pouco se relacionam com a poética do compositor analisada.

Ao chegar nesse ponto, a discussão se torna talvez menos interessante para os fins dessa pesquisa, mas ainda sim é uma questão relevante para se discutir como estabelecer os territórios da análise musical. Trata de análise enquanto desenvolvida a partir de uma teoria previamente elaborada, de forma que sua aplicação pode acarretar na tomada da própria análise como a construção de uma “paródia” do compositor (a comprovação e aplicação da ferramenta analítica se torna foco, algo mais importante que o objetivo de observar e compreender a obra em questão). Finaliza fazendo colocações importantes para uma boa condução analítica musical:

- Análise, assim como também a música, fazem sentido quando é confirmada em diálogo entre a escuta e a mente (sentido e razão, conhecimento estético e conhecimento racionalizado).

- Fala da substância do som e da substância da música, entre o som do sentido e o sentido do som (perspectiva relacional entre organização sonora e implicação cultural).

Análise não é apenas uma forma de prazer especulativo, ou um instrumento teórico para dar conceitos em música. Ela contribui para a construção de uma topologia para introdução e transformações de formas sonoras, a fim também, de realizar uma profunda e concreta contribuição para o processo criativo. E conclui com a seguinte declaração, na qual acredito ser indispensável para uma eficaz busca compreensiva musical: a forma vive em harmonia com razões/motivos/finalidades analíticas e poéticas.

3. Pensamento musecológico: Articulando questões

Vamos aqui retomar algumas concepções gerais a fim de esclarecer a problematização que será posta a diante:

- Estabelecemos assim a experiência estética como aquela relativa a produzir presença – domínio do conhecimento sensível –, algo diverso de produzir conhecimento

racionalizado;

- E a análise musical por sua vez está preocupada em racionalizar os aspectos organizáveis de uma obra musical – aspectos esses que podem ser entendidos tanto ao nível dos elementos estruturais quanto ao nível dos elementos sógnicos e socioculturais, entrando de modo geral no domínio do conhecimento racionalizado;

- O tempo e o espaço são aspectos inerentemente ontológicos de todas as formas de pensamento, sistematização e mesmo conhecimento sensível. Colocando em outras palavras: toda prática humana está posicionada numa determinada localização histórico-temporal e inserida em um determinado espaço-contextual (o que podemos entender enquanto cultura). Essa acertiva é primordial de qualquer projeto que se proponha a compreender conhecimento humano, e especificamente aqui, música. Negar esse fato, seja tanto no âmbito analítico musical, quanto no âmbito da experiência sensível no modo que desenvolvo nesse texto, seria cometer uma falha nos pressupostos gerais de todos os níveis da pesquisa, pois todos já estariam impregnados de um filtro preestabelecido que resultaria, no mínimo, em postulações equivocadas.

O estudioso do teatro *noh* e da música japonesa, Akira Tamba, expõe em seu livro “*la theorie et l’esthetique musicale japonaise*” algumas concepções teórico-musicais que apresentam aspectos inter-relacionais em diversos níveis com concepções morais e filosóficas que transversalizavam múltiplos domínios culturais japoneses. O que me interessa aqui então é levantar a questão de como pode ser possível problematizar e se aproximar de um *discurso poético polifônico* baseado em experiências estéticas que operam de maneira interrelacional em diversos níveis da cultura japonesa e buscar perceber especificamente seus dados musicais intertextualizados. A problemática parece buscar forma na dimensão da análise musical, que ao mesmo tempo fornece respostas, soluções, caminhos e levanta novas questões perante a música entendida em seu *continuum* (algo que ocorre e é intrínseco a uma localização tempo-espacial).

Akira Tamba afirma que na música japonesa existe o que podemos chamar de música determinada e a música indeterminada. Ambas existem (ou existiam, levando em conta problematizações da contemporaneidade que foram deixadas de fora desse texto) compartilhando esse mesmo universo e se configuram de modo a dispensar foco por ser algo já tão essencial no panorama geral da música japonesa (uma espécie de convenção na qual passa a ser um preceito base que ninguém se preocupa em afirma-la pelo simples fato da mesma ser uma questão ontológica que não necessita afirmação, justamente por

simplesmente já a ser). Porém, isso se configura como um equívoco para aqueles que se dedicam a estudar essa música e suas implicações teóricas e conceituais, normalmente caindo em afirmações generalizantes que não contemplam toda a diversidade presente na música japonesa.

O grande erro aqui, talvez, seja o receio de agir de modo precipitado e equivocado. O que acaba, justamente, por velar a especulação perante o estudo de determinada música. Podendo na maioria das vezes, por receio, não adentrar além da superfície e acabar se concretizando como um estudo precipitado, dúbio e que só reproduz aspectos parciais da realidade estudada.

Concluindo, a grande questão posta no texto é a de que é necessário buscar formas diferentes de abordar objetos de pesquisa que são únicos e que necessitam de uma aproximação extensiva e intensiva, simultaneamente. No meu atual contexto de pesquisa utilizo essas questões e problematizações que estão presentes no estudo de experiência estética e da análise musical enquanto forma de construir uma rede de pensamento de pesquisa que me dê suporte e sustente o risco de buscar uma compreensão profunda desse objeto. Toda pesquisa que contrói e dialóga conhecimento e cultura humana tende a parecer dúbio quando não é encarada com o risco e o dinamismo que é nato das práticas humanas.

Referências:

- GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Serenidade, presença e poesia*. Belo Horizonte, MG: Relicário edições, 2016.
- BÉRIO, Luciano. *Poetics of analysis*. In: *Remembering the future*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2006. p 122 – 141.
- TAMBA, Akira. *La Theorie et l'esthétique musicale japonaises: du 8^o à la fin du 19^e siècle*. Paris: Publications Orientalistes de France, 1988.

Três acordes de revolta e fúria: um olhar etnomusicológico sobre o anarco-punk

Jaddson Luiz Sousa Silva
UFPA – jaddson_luiz@yahoo.com.br

Joel Cardoso
UFPA - joelcardosos@uol.com.br

Resumo: Este artigo pretende investigar as interpretações que emanam do anarco-punk, no ato de definição do que é punk rock e hardcore. Nessa direção, os horizontes teóricos e metodológicos da antropologia e etnomusicologia têm orientado o percurso agora trilhado, permitindo chegar à ideia de que o punk rock e o hardcore cruzaram as fronteiras que os colocam como simples categorias musicais, bem como, revela uma importante faceta cultural quanto às suas definições, produções e manutenções.

Palavras-chave: Etnomusicologia. Punk rock. Hardcore.

The punk rock and the hardcore: Reflections from punk culture

Abstract: This article intends for an investigation about interpretations that emanates from anarco-punk, in the act of definition of what it is the punk rock and the hardcore. At this direction, the theoretical and methodological horizons of anthropology and ethnomusicology has been guide at the course now tracked, allowing to arrive to the idea that the punk rock and the hardcore crossed the borders that put them as simple musical categories, as well as, reveals a important cultural facet concerning to their definitions, productions and maintenances.

Keywords: Ethnomusicology. Punk rock. Hardcore.

1. Introdução

Desde o ano de 2007, venho me envolvendo com o anarco-punk, através da idealização e produção de bandas e músicas, e da confecção de fanzines (zines). Estes últimos, contudo, são os trabalhos que mais desenvolvi a partir do ano de 2009 até 2014. Os zines, comumente conhecidos por seu papel de mídia alternativa, apresentam resenhas de livros, visões de mundo e relatos de vivências, fato que permite o acesso à boa parte da produção simbólica desenvolvida para e sobre a cultura urbana produzida pelos anarco-punks. Tendo como ponto de partida o diálogo entre um zine e a visão de um adepto do anarco-punk, o presente trabalho objetiva investigar, com base na antropologia e na etnomusicologia, qual a visão do anarco-punk, sobre o que vem a ser o punk rock e o hardcore.

2. A visão anarco-punk sobre o que vem a ser o punk rock e o hardcore

Durante a pesquisa de doutorado que venho desenvolvendo sobre as produções poéticas de três artistas ligados ao cenário do rock em Belém do Pará (pesquisa empreendida no Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará – PPGArtes/UFPA), comecei a desenvolver uma postura um pouco diferente da que já vivenciava enquanto anarco-punk, no caso: a de um observador procurando respostas acerca do diálogo que Joker Índio (o anarco-punk por agora estudado) vem estabelecendo entre sua produção artística e sua vivência no Movimento Anarco-Punk (MAP). A partir do diálogo que passei a manter com este artista, que vivenciou o auge do MAP em Belém, pude conhecer bem mais, tanto sobre a postura de um anarco-punk, quanto acerca da história e das ideias produzidas, defendidas e propagadas culturalmente pelo movimento. A título de explicação, destaco que o conceito de cultura do qual estou lançando mão corresponde ao estabelecido por Geertz (1989), ou seja, o que entende a cultura como sendo “necessariamente semiótica”, pois, compreende os seres humanos como animais amarrados “a teias de significados” tecidas por eles mesmos, e, neste sentido, o autor entende a “cultura como sendo essas teias e a sua análise” (GEERTZ, 1989, p. 15). Contudo, destaca-se aqui que mesmo dentro de um grupo coeso, ainda assim pode haver divergências e contradições, e, portanto, pode acontecer de certos membros de uma determinada cultura desenvolverem visões conflitantes sobre determinados elementos e/ou práticas culturais. Devido a isso, o presente trabalho se debruçou apenas sobre as visões acerca do punk rock e do hardcore que são disseminadas por Joker Índio e as que constam em um zine anarco-punk que sintetizou bastante o assunto.

Em meio a muitos debates e entrevistas, as visões de Joker Índio eram levantadas acerca das noções que possuía sobre política, filosofia, sociedade, arte e música. Nestas entrevistas, contudo, sua visão sobre o punk rock e o hardcore se fazia presente. Sempre era enfatizado o receio para com as bandas que se intitulavam punks, ou que eram taxadas enquanto tal pela mídia, ou pelo grande público, afinal, na história do anarco-punk, existe um contingente significativo de bandas que levaram a risca o ideal de negação do mercado, além de se voltarem quase que exclusivamente para arte enquanto ativismo político. Para Joker Índio, comparar bandas que não tem a mesma vivência consiste em um desrespeito para com a história construída pelos anarco-punks.

De acordo com sua perspectiva sobre o assunto, algumas bandas que acabaram na grande mídia ou que se popularizaram com o passar do tempo, ou foram perdendo as características e se vendendo para grupos com ideologias absolutamente opostas aos ideais defendidos pelos adeptos do anarco-punk, ou, o que também é muito comum, nunca foram formadas por anarco-punks, mas sim, por pessoas que apenas gostavam do estilo punk rock.

Na direção oposta, para Joker Índio, tanto o punk rock, quanto a sua derivação mais crua e mais visceral, o hardcore, não são apenas estilos musicais feitos para divertir ou se popularizarem. Ao contrário, são atos políticos que, embora animem as gigs (festas organizadas de punks para punks), têm o intuito de intensificar a fúria contra as mazelas de nossa sociedade, bem como, de bradar contra os valores morais que castram, amortecem e corrompem os seres humanos, a saber: os valores religiosos.

Embora muitas das coisas ditas por Joker Índio já fossem de meu conhecimento, ainda assim é sempre importante ter a explicação de outra pessoa quando se quer compreender um determinado assunto, ainda mais quando se fala de produção simbólica referente a uma cultura. A produção de sentidos, contudo, é coletiva, e, portanto, passiva de modificações no decorrer dos anos.

Nesta direção, em se tratando de música, e da possibilidade de se pensar os elementos culturais de um determinado grupo, não há como passar por este tema sem deixar explícito que aqui, para todos os efeitos, não se está trabalhando com a ideia de que existe uma suposta pureza que impede o diálogo com outras culturas. O mesmo vale tanto para a noção de cultura propriamente dita, que não pode ser entendida como algo hermético e estático. Ou seja, toda cultural, inevitavelmente, é dinâmica.

Assim como a cultura punk, ao longo de sua história, sofreu rupturas que acabaram gerando novos grupos com interpretações diferentes sobre o que é ser punk e qual o papel do punk em sociedade, a compreensão sobre a música que emana desta cultura também sofreu algumas renovações acerca do que esta deveria ou não abordar, bem como, qual a sua “função social”. Sobre esta compreensão, pode-se destacar que

Só assim se pode formar uma ‘etnomusicologia’ nova, que estuda as mais diversas manifestações musicais sem deixa-se levar pelo conceito do puro. O puro não existe - mais - e talvez nunca tenha existido na realidade, apenas é uma expressão da vontade teórica dos cientistas e estudiosos. O assim chamado puro transformou-se num processo de transformação contínua em estilos musicais com elementos próprios mais ou menos acentuados (LÜHNING, 1991, p. 122-123).

Em aspecto geral, mas reconhecendo suas especificidades, trago agora duas

narrativas sobre o punk rock e o hardcore: uma contida na fala de Joker Índio, que ajudou, com a sua presença, ações e ideias, a construir a história do MAP na capital do estado; e a outra narrativa, por sua vez, consiste na narrativa exposta em um zine anarco-punk datado de 2001.

Joker Índio, surgiu no cenário do punk em 1992 e, segundo seus relatos, passou a construir, devido a isso, uma visão muito mais crítica sobre o mundo a partir dos zines que lia e dos debates com outros punks. Em uma entrevista cedida, foi bastante direto ao abordar sua visão a respeito do assunto aqui estudado e, com isso, enfatizou o quanto esta produção artística transcende a noção de gênero musical e se estende para uma dimensão cultural significativa. Perguntado sobre a relação do anarco-punk com o punk rock, assim foi sua fala:

A música faz parte da cultura Punk. No caso, o punk rock, hardcore. E é um meio de você passar a sua ideologia através da música. E no punk, ele boicota essa, Mainstream, ele boicota a questão mercadológica da música. E o punk tá para informar. Ela tá para combater o sistema, e não fazer parte do sistema. Por exemplo, não está coligado a gravadoras, ou então com partidos de esquerda, que certas bandas elas ficam coligadas com partido de esquerda, até levantando bandeiras de esquerda. E o Punk que vai contra isso. O punk é contra tudo isso. E além disso tem a questão do seu cotidiano. O que é o cotidiano? É tu viver, é tu não ser machista, tu não ser homofóbico, respeitar as diferenças de cor, diferenças de gênero, diferença de tudo. Então tem que ter uma postura. E essa postura ela se reflete na nossa cultura, na música, na literatura. E somos anti-consumistas. É lógico que uma banda pode vender seu trabalho para poder arcar com os custos que foram necessários para fazer um trabalho. Mas não pensando em lucro. Porque umas das nossas bandeiras, uma das nossas reivindicações, é contra o sistema capitalista, então o punk nunca pode estar associado ao lucro, ao mainstream da música (JOKER ÍNDIO, entrevista cedida em 01 de julho de 2018).

Para os anarco-punks, a música é uma ferramenta de luta que dispara uma contestação social, política e filosófica. Já no que tange a perspectiva levantada por Joker Índio, uma banda punk e uma música punk devem ser eivadas de uma vivência cultural profunda, mantendo um modelo de vida que nega o consumismo, a homofobia, o racismo e o machismo, além de se manter completamente avessa às investidas de partidos políticos, sejam eles de direita ou de esquerda.

Esta visão, embora tenha partido de Joker Índio, também pode ser lida em um zine de dezembro de 2001 intitulado “Punks Invaders”. Os zines, como já mencionado, configuram-se, para as anarco-punks, enquanto uma das principais mídias alternativas para a disseminação de suas ideias, ações, críticas e bandas. Dependendo da perspectiva, os zines podem ser para informar um público geral sobre o anarquismo, mas principalmente os

próprios punks; assim como, também, podem ser restritos aos próprios anarco-punks, divulgando bandas e/ou articulações políticas que o autor de cada zine queira manter apenas de punk para punk.

No campo musical, “Punks Invaders” faz uma reflexão relevante sobre o hardcore, e, com isso, traz as narrativas que apresentam este gênero musical para além de um simples fazer musical e o enquadra na experiência direta de um viver anarco-punk. O artigo “A força propulsora do hard core”, aborda as intenções dos anarco-punks em produzir este som, uma força pautada na negação dos valores morais e estéticos, e que intenciona, a partir da ferocidade da produção musical, extravazar uma visão de mundo construída pela vivência na cena punk.

Pouco se pode falar deste gesto, desta expressão direta da qual intitulamos Hard Core embora bem definido como som punk, transcende para ele mesmo este significado, pois o punk encontra nele toda a sua real essência e toda uma recusa aos moldes culturais e comportamentais, recusa estética e moral, porque ele mesmo, o Hard Core, abre uma dimensão expressiva baseada unicamente nos antagonismos humanos e na realidade do submundo.

Trata-se de uma forma expressiva contra a ignorância das massas, um violento ataque contra as verdades absolutas, e isso está longe de ser compreendido pelos intelectuais da música, ou pelos tutores da psicologia e da moda (PUNKS INVADERS, 2001, p. 6).

O hardcore surgiu do punk como uma alternativa contra as investidas do mercado fonográfico que, há tempos, vinha acediando o punk rock para transforma-lo em um produto vendável. Devido a isso, a principal característica do punk rock, que era a negação do mercado da música e o retorno da impulsividade e da força que o cenário do rock havia perdido com o advento do rock progressivo, estava enfraquecida mediante as intenções de um mercado em vias de se renovar.

Entretanto, com o tempo, mesmo o hardcore começou a sofrer investidas do mercado musical através da criação de bandas mais elaborada tecnicamente que se utilizavam deste som, sem ter a mesma vivência e o ideal anarco-punk. No fragmento acima, é destacado que muitos intelectuais que estudam a música, não levam em consideração que o hardcore, assim como o punk rock, não é uma expressão artística desconectada de uma vivência cultural e de uma visão de mundo anarquista. Assim sendo, na perspectiva do zine “Punks Invaders”, o hardcore consiste em uma rígida oposição aos conceitos de uma sociedade falida, possuidora de uma ideológica massificação cultural.

Esta força propulsora que é o Hard Core, trata-se de uma cultura de resistência dos guetos, a lógica do ódio suburbano, o limite do rancor periférico, um conceito de sobrevivência e sub-existência que está a margem da sociedade, e que não se

encontra nos dicionários, pois trata-se de uma tática anti-social e contra cultural, que resiste ao tempo em nome do próprio punk, portanto temos um aviso para aqueles que se aproveitam de nossa cultura para justificarem sua falta de escrúpulos e sua megalomania: tirem suas patas asquerosas da cultura punk, não precisamos de seu dinheiro, afastem suas gargantas para que não as alcancemos. Declaramos todo nosso ódio contra os pseudos-hard cores, fora “For funks” pseudos-punks. Foda-se o machismo, seu sexismo, e seu besteiro de três acordes. O Hard Core não é moda!!! Hard Core não é diversão!! Hard Core é postura!! Hard Core é ódio!! Hard Core é caos!! Uma Nova realidade que se ergue para destruí-los. E a nossa atitude é a nossa principal defesa!! (PUNKS INVADERS, 2001, p. 6).

Vale ressaltar que as nossas visões sobre uma dada cultura e as narrativas que dela emanam, não passam de interpretações que se chocam com outras interpretações, e, portanto, não são verdades incontestáveis. Geertz (1989), na obra “A interpretação das culturas”, problematiza o papel do antropólogo no desenvolvimento de um trabalho etnográfico, e, a partir desta reflexão, apresenta a ideia de que os textos produzidos por antropólogos são interpretações de segundas ou terceiras instâncias, afinal, as primeiras interpretações dos elementos, conceitos e práticas que emanam de cada cultura são de autoria dos agentes sociais que as compõem. Levando este fato em consideração, a visão sobre o hardcore e o punk rock evocada pelos próprios anarco-punks, consiste em uma primeira interpretação se vier de quem também atua musicalmente, ou em uma segunda interpretação se vier de anarco-punks que não produzem música, mas ainda assim são visões construídas pelos próprios produtores do que vem a ser o anarco-punk enquanto movimento cultural e, desta forma, mesmo passando pela interpretação do pesquisador, estas primeiras interpretações ainda mantêm sua validade e razão de existir.

3. Conclusão

O punk rock e o hardcore são produções musicais que emanam das práticas coletivas vivenciadas pelos anarco-punk, e, contudo, vem a ser através destes agentes culturais que estas produções musicais encontram as “teias de significados” que as definem e as legitimam. Na presente pesquisa, por intermédio da fala de Joker Índio e dos relatos contidos no zine “Punks Invadres”, compreendeu-se que os anarco-punks produziram, e ainda produzem, um fazer artístico próprio. Por este fato, tal fazer artístico não deve ser pensando somente por seus aspectos puramente técnicos, mas sim, devem ser considerados por seus aspectos culturais.

Referências:

GEERTZ, Clifford. *A Interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 1989.

LÜHNING, Angela. *Métodos de trabalho na etnomusicologia reflexões em volta de experiências pessoais*. In: Revista de C. Sociais, Fortaleza, V. XXII, N.ºs (1/2), 1991, pp. 105-126

PUNKS INVADERS. *A força propulsora do Hard Core*. In: Zine Punks Invaders, São Luis-MA, nº 08, dezembro de 2001.

A Insolência Pública grita na Amazônia: hibridismo cultural e crítica social na obra da primeira banda de punk rock em Belém do Pará

Keila Michelle Silva Monteiro
UFPA – keilamail@yahoo.com.br

Resumo: O texto faz uma análise sobre a obra musical da banda Insolência Pública, existente desde o ano de 1982 e que atua até hoje na capital paraense como referência do punk rock local, buscando identificar detalhes de um hibridismo cultural que une elementos que vêm com esse gênero musical estrangeiro e características peculiares da região amazônica e da cidade de Belém. Para a construção teórica deste texto, partiu-se para a abordagem de Nettl sobre o contexto social, cultural e identitário das canções, e de Béhague, no qual o processo de composição deve considerar como fatores motivadores da criação desde os elementos psicológicos e fisiológicos até os de caráter sociocultural. Para o acesso a esses elementos, foram realizadas entrevistas semi-estruturadas com os fundadores da banda, além do acesso a arquivos de áudio e audiovisuais, fotografias realizadas durante suas performances e pesquisa de campo em shows mais recentes. Com base nos resultados, foi observado que elementos de hibridização, como os que apontam García Canclini, apresentam-se tanto em suas letras críticas que tratam de temas globais e locais quanto no seu modo de fazer música.

Palavras-chave: Hibridismo cultural na Amazônia. Punk rock. Crítica social

The Public Insolence screams in the Amazon: cultural hybridity and social criticism in the work of the first punk rock band in Belém do Pará

Abstract: The text analyzes the musical work of the band Insolência Pública, which has been in existence since 1982 and that operates until today in the capital of Pará, as a reference for local punk rock, seeking to identify details of a cultural hybridism that unites elements that come with this a musical genre from abroad and peculiar characteristics of the Amazonian region and the city of Belém. For the theoretical construction of this text, we started with Nettl's approach to the social, cultural and identity context of the songs, and Béhague, in which the composition process must consider as motivating factors of creation from the psychological and physiological elements to those of a sociocultural character. In order to access these elements, semi-structured interviews were conducted with the band's founders, as well as access to audio and audiovisual files, photographs taken during their performances and field research in more recent shows. Based on the results, it was observed that elements of hybridization, such as those pointed out by García Canclini, are presented both in their critical lyrics that deal with global and local themes and in their way of making music.

Keywords: Cultural hybridization in the Amazon. Punk rock. Social criticism

Introdução

Esse trabalho trata da importância na cena musical amazônica da obra da banda Insolência Pública que surgiu no início dos anos 80 em Belém (PA). Considerada a primeira banda de punk rock local, atua hoje como referência do gênero na cidade. Pretende-se identificar aspectos de um processo de hibridização cultural a partir da união dos

elementos estrangeiros dessa música importada e características peculiares da Belém amazônica sob o tom da crítica social, conforme aponta García Canclini (2008) que, na América Latina, todas as artes se desenvolvem com relação às outras perdendo a relação exclusiva com seu território e se enriquecendo em comunicação e conhecimento; portanto, o processo de hibridação cultural chegou com o advento da modernidade, onde elementos locais/globais, tradicionais/modernos mesclam-se nas artes nesse continente e constroem processos de ressignificação identitária dos seus moradores.

Conforme Nettl (2005), devemos enxergar “a peça” ou “a canção” como uma unidade de pensamento musical numa cultura particular, portanto, faz-se necessário contextualizar e analisar socialmente e culturalmente a produção musical da banda para identificar as diversas identidades culturais e os saberes que compõem suas canções.

Para Béhague (1992), o processo de composição deve considerar como fatores motivadores da criação desde os elementos psicológicos e fisiológicos até os de caráter sociocultural.

Para contextualizar a produção da banda e obter esses elementos, ocorreram entrevistas semi-estruturadas com seus fundadores e um integrante do movimento punk, pesquisas de campo em shows, acessos a arquivos de áudio e audiovisuais disponíveis na internet e fotografias de suas performances. Com base nos resultados, observaram-se elementos de hibridação cultural na cena punk rock em Belém, principalmente, na produção musical da banda Insolência Pública, em suas letras críticas com temas globais/locais e no seu modo de atuação e de fazer música.

1. Punk híbrido no Brasil

O movimento punk surgiu em países como Inglaterra, Estados Unidos e Austrália, entre 1974 e 1977, como uma nova subcultura juvenil de estética inusitada, sendo musicalmente uma variante do rock. A música do chamado punk rock emergiu rejeitando erudições do rock progressivo e a discoteca, colocando o movimento como um conceito de contracultura. Seus maiores representantes na Inglaterra eram os grupos *The Damned*, *Sex Pistols* e *The Clash*; e nos EUA, *New York Dolls* e *Heart-Breakers*; e outros que mantinham os ideais do punk, como recusar convites de grandes gravadoras.

Conforme Gallo (2011), o movimento surgiu no Brasil por volta de 1977 em São Paulo, espalhando-se para Rio de Janeiro, Brasília, Salvador, Recife, Rio Grande do Sul, Paraná, onde jovens de classes trabalhadoras davam o seu ‘grito’, retomando a crítica social

e política em pleno ocaso da ditadura militar.

Brasília foi polo de recepção e disseminação do punk rock para o Brasil. O estilo musical que tinha por lema o *do it yourself* (faça você mesmo) não exigia grandes aparatos e virtuosismo, qualquer garoto poderia fazê-lo e seus primeiros grupos punks surgiram paralelamente aos ingleses, como Plebe Rude, Detrito Federal e Aborto Elétrico. Em Salvador, Porto Alegre, Rio de Janeiro e São Paulo, o fenômeno punk também acontecia e acrescento Belém neste cenário.

Segundo a autora, em 1978 surgiram em São Paulo bandas como Restos de Nada, Ratos de Porão, Cólera, Inocentes, entre outras, com um punk rock diferente do estilo original, com som de acento próprio, superacelerado, de curtíssima duração. As letras denunciavam a situação das classes trabalhadoras exploradas pelo sistema, dos jovens oprimidos pelo desemprego, miséria e repressão policial. Na sua estilística, usavam mais o tom preto com relação aos ingleses e, diferente destes, brasileiros não usavam cabelos coloridos apesar dos cortes semelhantes. Em 1982, o festival “O Começo do Fim do Mundo” gerou e propagou a cena punk rock paulista para o Brasil.

Em Belém, neste ano, a banda Stress foi a primeira, no Brasil, a lançar um LP na linha *heavy metal*⁵¹ no estádio Leônidas Sodré de Castro e convidou para abertura as bandas Chronos, Apocalipse e a The Podres, que viria a ser a primeira banda punk de Belém e talvez do Pará. Seu nome mudaria depois para Insolência Pública e esta daria a tônica para a cena punk local nos anos seguintes.

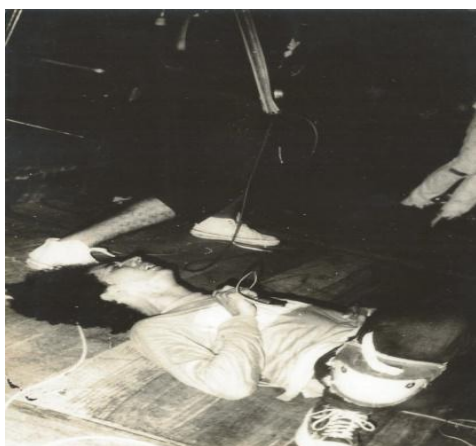
2. De Icoaraci para a capital

A banda pioneira, referência do punk rock local, iniciou carreira em 1982 com o nome “The Podres”, uma alusão ao sobrenome ‘Rotten’ do vocalista do *Sex Pistols*, numa fusão de palavras: da língua original do rock e da língua materna dos músicos; fato que revela o hibridismo não apenas no nome ou na música desta banda, mas no trabalho das bandas ao estilo ‘Jovem Guarda’, que havia na cidade, como The Kings, Os Orientais, Os Incas e outras.

Criada num conjunto habitacional popular (COHAB) em Icoaraci, distrito de Belém, pelos irmãos Roberto ‘Beto’ Rodrigues e Reginaldo ‘Regi’ Rodrigues, tem a formação clássica do punk rock: guitarra, contrabaixo e bateria com uma sonoridade forte e

⁵¹ Gênero do rock que se desenvolveu no final da década de 1960 e no início da década de 1970, em grande parte no Reino Unido e nos Estados Unidos, tendo como raízes o blues-rock e o rock psicodélico, com um som massivo e encorpado.

agressiva. Ambos, sem formação musical, tocavam por intuição, levando à risca o lema ‘faça você mesmo’. Os instrumentos, importados e caros, eram emprestados, até Regi (vocalista) receber uma indenização e comprar uma guitarra para o irmão, porém tinham dificuldade de arranjar baterista e baixista, pelo fato de Icoaraci ficar distante do centro, onde havia outros músicos e de o punk rock não proporcionar retorno financeiro.



Insolência Pública: Regi (vocal) e Beto (guitarra).
Foto: Mário Guerrero.

Eles ficaram conhecidos na abertura do show da banda Stress, com imprensa e público bastante numeroso, após uma performance inusitada:

Peguei mamão, tomate, banana, essas coisas estragadas que tem na fruteira e o Beto fez um monte de ratinhos de palha de aço e eu levei lixo [...] coloquei perto da bateria e quando começou a tocar o Beto já pegou rato, jogando rato na galera, fazendo a maior onda...quando ía terminando a música eu peguei o saco de lixo, fui lá pra beira do palco, meti a mão e comecei a jogar na galera, estava lotado, pegava na cara da galera e não tinha nem como sair, desviar, saco de lixo pra tudo que foi lado, banana na cara da galera...quando a gente viu, começou a voltar tudo isso que nós tínhamos jogado, junto com grama. (Regi, entrevista, janeiro de 2016).

A atitude dos irmãos, muito jovens naquela época, ratifica a ideologia punk importada, como explica um punk belenense: “De maneira metafórica, a sujeira sempre está presente no punk, seja a sujeira do próprio indivíduo como a sujeira também do sistema, do governo, da autoridade, das coisas que os punks vieram se levantar contra” (Matheus, entrevista, maio de 2018). Tal postura – conservada, posteriormente, por bandas punks que foram surgindo na cidade – tornou a performance da banda hibridizada ao mesclar-se com o que se tinha acesso: o costume de se moldar ratos com palha de aço e de se ter frutas deterioradas pelo clima local nas fruteiras.

Em 1986, o nome da banda mudou para Insolência Pública por conta de uma mistura entre culturas:

Beto comprou uma fita [K7] do The Clash, chamada Combat Rock, e o papai trabalhava vendendo café e levava o carro final de semana pra lá, tinha um som legal no carro [...], a gente pediu pra ficar escutando lá, aí eu estava escutando lá e começa a música ‘Know Your Rights’ e a fala ‘this is a public service announcement’ e eu entendi ‘public insolence’, eu entendi insolência pública. (Regi, entrevista, janeiro de 2016).

O nome se deu porque Regi ouviu a letra cantada em outra língua e fez uma transcrição fonética do trecho escolhido, sendo que isso resultou em sons que se aproximaram de uma escrita em língua portuguesa com outro significado.

3. Beirute está Morta: o ‘hino’ do punk rock em Belém

Segundo Merriam (1964), para entender o processo de composição é preciso se perguntar como novos cantos ou músicas são geradas dentro de uma perspectiva intercultural. Os integrantes ouviam rock em geral; achavam isso algo distante da realidade que estavam vivendo e decidiram: “Vamos cantar em português falando da nossa realidade” constatando que as pessoas precisavam entender o que se estava tocando.

A primeira canção da banda retratava o que viam ao seu redor no conjunto e no bairro onde viviam: vida simples, sem muita expectativa de melhoria na moradia, saneamento, no desenvolvimento dos indivíduos como cidadãos, sem poder aquisitivo para a educação e sucesso na vida profissional, dentre outras angústias. Então, gritaram sua própria realidade:

COHAB Zona Suja

*COHAB, zona suja
COHAB, infecto-imunda
Quero respirar onde tudo é igual
Pessoas vazias
Pessoas vazias
Só servem pra fazer o fucking geral.*

Apesar de cantada em português, observa-se a gíria em inglês como elemento da língua importada. Não se tem registro dessa canção, mas os autores afirmam que a banda surgiu com a intenção de fazer algo compreensível na dicção do canto, passaram por um período mais *hardcore* (músicas em andamento bastante acelerado) e depois voltaram ao estilo original que preservam até hoje.

Beto e Regi compuseram a canção principal de sua carreira ‘Beirute Está Morta’ permeada por elementos estrangeiros e com o conhecimento musical que tinham:

Eu treinava escala no violão com o Beto o dia todo, quando eu descobri a questão da harmonia [...] de noite eu fiquei sintonizando no rádio, tentando encontrar a BBC, pra ver se a gente escutava uma banda nova, aí eu sintonizei uma rádio árabe, aí disse “- Égua Beto, olha aqui essa rádio árabe, bora escutar como é o som...” até que rolou uma música [...] “- Beto, Já pensou se a gente pega esses elementos assim trazendo isso pro rock?” aí o Beto pegou a guitarra [...] e foi de primeira assim, aí ele começou...[solfeja C Eb Gb G A G Gb Eb C] eu perguntei qual foi o tom? “Escala menor!” não tinha o *riff* ainda, só tinha o solo, aí eu peguei o baixo e liguei e foi na hora [solfeja a linha de baixo com uma rítmica semelhante ao brega, gênero local] quando vi o Beto pegou já o *riff* [...] aí tinha a letra de Beirute [...] A gente pegou a letra e eu comecei a colocar a letra...engraçado que deu certinho, encaixou! Aí a gente fez a música! (Regi, entrevista, janeiro de 2016).

A letra traz informações sociopolíticas e econômicas da capital do Líbano – em guerra com o Iraque na época – que chegavam pelos noticiários na TV, cantadas com ‘sotaque paraense’:

Beirute Está Morta

De cidades pra campos de batalha
soldados, fuzis e sangue!
bombas explodem nas ruas
pessoas e famílias inteiras estão
mortas
em Beirute 3x

A insanidade de nazistas destruiu
Beirute!
Beirute está morta! 7x

Beirute está Morta. Letra Beto Insolente.

Fonte: <https://som13.com.br/gibbamones/beirute-esta-morta>

A música surgiu da intenção de imitar a escala oriental por meio da escala menor harmônica e se fundiu às informações musicais de compositores residentes na Amazônia, onde se tem acesso a informações de diversos lugares do mundo. Na gravação inseriram-se sons de metralhadora que materializam de certa forma o conteúdo da letra. Ao chegar às rádios de Belém, a canção ficou em primeiro lugar na programação de emissoras que tocavam rock e a banda começou a ser reconhecida de fato na capital.

O sucesso de uma canção que retratava a realidade de outro país, em outro continente talvez se deva ao sotaque musical da banda e pelo teor crítico, próprio do punk rock que era novidade na época. Foi criado um clipe para a música, filmado no Forte do

Castelo, local de resistência contra a invasão estrangeira no Pará, onde os músicos apareciam se arrastando por entre canhões. Então, a guerra em outro país foi cantada num local de guerra na Amazônia, paradoxos da Modernidade, semelhante à teoria de García Canclini (2008).

A banda continuou a acrescentar elementos de outros gêneros musicais em suas composições, porém sem perder a essência do punk rock. Uma característica peculiar é a clareza com que se ouve o vocal por mais que seja gritado, pois não vai para o gutural costumeiramente usado pelas bandas contemporâneas, e sua linha melódica menos linear, mais rica e ritmo dançante, diferente do *hardcore*, tocado pela maioria. Sobre hibridação musical, é importante lembrar que o rock é basicamente uma fusão entre o *rhythm-and-blues*⁵² e a *country and western*⁵³:

Caiafa chama a atenção para este caráter estrangeiro do rock, a partir de sua origem básica de mistura de diferentes referências, e que lhe dá a possibilidade de se acoplar às diversas linguagens e continuar sendo sempre rock. Em cada lugar em que chega, será a ‘mistura de um elemento de fora com um elemento de dentro’ [...] é este ‘estrangeirismo’ do rock que lhe permite ser adotado como uma linguagem internacional da juventude, estranha em uma sociedade pela sua condição etária. (ABRAMO, 1994, p. 96 – 97).

Conclusão

O rock se fundiu a várias outras informações e uma miríade de ritmos e inovações, sendo que o punk rock mantém seu teor crítico. A trajetória e o campo das composições da Insolência Pública revelam que esta, inserida no contexto latino-americano, absorve vários elementos culturais, um caráter híbrido presente no Brasil, e em especial na região amazônica. A obra da banda com seu teor crítico mescla informações locais e globais.

O ‘grito’ dos músicos, ao mesmo tempo em que adota a postura estrangeira *do it yourself* e elementos da sua língua, retrata a realidade local na letra ou na música, ou seja, cantam e tocam com certo sotaque da Amazônia. As canções da banda, seu processo de criação musical que considera fatores sociais, econômicos e culturais, revelam esse hibridismo cultural do contexto latino-americano, visto que a banda absorve várias identidades. Suas composições são um reflexo da sociedade em que vivem, cheia de outras informações culturais que chegam a toda hora e da sua própria cultura, em determinada

⁵² Gênero derivado do jazz que surgiu na década de 40, após a Segunda Guerra Mundial, com negros americanos.

⁵³ Criado entre 1930 e 1940, era um encontro entre o *blues* ‘negro’ e a música *country* ‘branca’ nos Estados Unidos.

época, após a chegada do punk rock no mundo e nas grandes capitais brasileiras e num contexto pós-ditadura, quando os jovens queriam expor suas ideias de qualquer forma.

Bandas punks de Belém merecem pesquisas em vários campos de conhecimento devido à riqueza apresentada no seu conteúdo em geral, principalmente por serem um dos mais importantes reflexos da vida social da cidade.

Referências:

ABRAMO, H. W. *Cenas Juvenis: punks e darks no espetáculo urbano*. São Paulo: Editora Página Aberta Ltda, 1994.

BÉHAGUE, G. Fundamento sócio-cultural da criação musical. *Revista ART 019*, Salvador, p. 5-17, ago 1992.

DO VALE, Matheus. Entrevista de Keila Monteiro em 22 mai. 2018. Belém. Gravação.

GALLO, I. Por uma Historiografia do Punk. Projeto História: *Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História*, [S.l.], v. 41, ago. 2011. ISSN 2176-2767. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/6542>>. Acesso em: 02 mar. 2018.

GARCÍA CANCLINI, N. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. 4. ed. São Paulo: EdUSP, 2008.

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

NETTL, B. *The study of ethnomusicology: thirty-one issues and concepts*. Urbana e Chicago: University of Illinois Press, 2005.

RODRIGUES, Regi. Entrevista de Keila Monteiro em 15 jan. 2016. Belém. Gravação.

SOM13. Disponível em: < <https://som13.com.br/gibbamones/beirute-esta-morta>>. Acesso em: 10 out. 2018. *Beirute está Morta. Letra Beto Insolente*. Veiculado em 24 set. 2018.

YOUTUBE. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=GjJWeThCVJQ>>. Acesso em: 6 fev. 2018. *Beirute está morta-Insolência Pública*. Publicado por Antonio Franco em 2 de mar de 2011. Dur: 2m25s.

Política cultural e o projeto *Preamar* em Belém do Pará: valorização, preservação, eternização e afirmação identitária do Pássaro Junino Tucano

Paulo Murilo Guerreiro do Amaral

Universidade do Estado do Pará – guerreiroadamaral@gmail.com

Sâmela Jorge

Universidade do Estado do Pará – samelasing@gmail.com

Resumo: Em Belém do Pará, o projeto *Preamar* consistiu, há cerca de trinta anos, em importante política pública de valorização da cultura popular regional (considerando como região o Estado do Pará). Abrangeu variadas manifestações, a exemplo do Pássaro Junino, um teatro popular e secular local inspirado na tradição operística da *Belle Époque*/final do século XIX. Após momento de auge, esta tradição vivenciou um período de suposta invisibilidade (da manifestação em si e de aspectos relacionados à música), e, em seguida, uma fase de recrudescimento embalada por políticas culturais. Buscou-se, neste artigo, compreender o papel do *Preamar* como iniciativa pioneira em favor da valorização, preservação, eternização e afirmação identitária do Pássaro, e também como fator de impacto em agenciamentos culturais contemporâneos para o Pássaro Junino Tucano – admitindo generalizações. De base qualitativa e abrangendo observação participante, a pesquisa que embasou este artigo conta com entrevistas concedidas aos pesquisadores por gestores culturais e pela coordenadora do grupo pesquisado, bem como orienta-se pela Etnomusicologia e por alguma literatura especializada sobre o objeto de estudo oriunda de diferentes campos do saber.

Palavras-chave: Pássaro Junino (Tucano). Teatro popular (musicado). *Preamar*.

Cultural Policy and the *Preamar* Project in Belém do Pará: valorization, preservation, eternalization and identity affirmation of the *Pássaro Junino Tucano*

Abstract: In the city of Belém (Capital of Pará State) and thirty years ago, the *Preamar* project consisted in an important public policy of valorization of regional popular culture (considering Pará as a region). It encompassed varied manifestations, like the *Pássaro Junino*, a popular and secular popular theater inspired by the opera tradition during the *Belle Époque*/late nineteenth century. After a moment of cultural boom, that tradition experienced a period of supposed invisibility (the manifestation itself and aspects related to music), and after, a phase of recrudescence based on cultural policies. The purpose of this article is to understand the role of *Preamar* as a pioneering initiative in favor of the valorization, preservation, eternalization and identity affirmation of the *Pássaro*, and also as an impact factor in contemporary cultural agency to the *Pássaro Junino Tucano* – admitting generalizations. Based on qualitative and participant observation, the research that supported this article comprehends interviews given to researchers by cultural managers and the coordinator of the group searched, as well as is guided by Ethnomusicology and by some specialized literature about the object of study originated from different fields of knowledge.

Keywords: *Pássaro Junino (Tucano)*. Popular music theater. *Preamar*.

1. Preâmbulo: caracterização e problematização do objeto

Entre manifestações cênicas presentes no período econômico-cultural faustoso da *Belle Époque* na Amazônia, estrutura-se, no final do século XIX (CHARONE, 2017), o chamado Pássaro Junino ou Pássaro Melodrama Fantasia, de caráter popular e peculiar da cidade de Belém (Capital do Estado do Pará; norte do Brasil). Este folguedo teatraliza enredos baseados em situações históricas e cotidianas regionais relacionadas, por exemplo, e, respectivamente, à colonização e aos costumes do homem amazônico. Envolve gêneros melodramáticos e comédias intercalados por diferentes linguagens artísticas tais como a dança, a poesia e a música, além do teatro em si. Do elenco participam profissionais e diletantes, incluindo diretores de cena e compositores, além de dançarinos, atores (que também podem cantar, dependendo de seus papéis nas tramas) e instrumentistas.

Apesar de ser considerada de cunho popular (em oposição ao erudito), a música do Pássaro, assim como outros elementos de sua estética, recebeu influências de óperas e operetas encenadas no Theatro (sic.) da Paz, em Belém, durante aquele mesmo período. Construída em estilo neoclássico e fundada em 1878 (MAUÉS, 2009), esta casa de espetáculos tornou-se referência para a arte erudita no Pará. Recebeu Companhias internacionais tais como o *Bolshoi*, além de montagens operísticas, a exemplo do *Il Guarany*, de Carlos Gomes. Dada esta proximidade com a arte erudita, o Pássaro Junino recebeu a alcunha de “ópera cabocla”, exatamente por seu caráter popular, apesar de seus traços eruditos. Além da música tocada e cantada, a dança, os figurinos das personagens e os libretos consistem em características da ópera também presentes no Pássaro. Guerreiro do Amaral, Sandim e Jorge discutem a relação erudito-popular no Pássaro Junino em recente publicação (GUERREIRO DO AMARAL et al, 2018).

Cada grupo de Pássaro possui um coordenador, chamado de “guardião”, que é responsável por agendar apresentações, escolher ou encomendar peças a dramaturgos, elaborar e confeccionar figurinos, selecionar os brincantes (elenco) para cada papel, ensaiar o grupo, contratar e reger os músicos durante ensaios e espetáculos, entre outras atividades (SILVA, 2004).

Invariavelmente, as encenações orbitam em torno da perseguição a um pássaro da floresta por um caçador. Podendo ser ferida ou mesmo morta, a ave pode ser o tucano, o tangará, o tem-tem, o rouxinol e o sabiá, entre outras, a depender do grupo folclórico, que inclusive carrega, cada um, o nome de uma dessas aves. O estudo do qual este artigo se originou deu-se com o Pássaro Tucano. Se, por um lado, a caçada ao pássaro se encontra

presente em todas as histórias, por outro cada Pássaro Junino encena diferentes dramas. Isto é, o enredo possui um elemento fixo e outro que varia. Os libretos constituem, exatamente, o aspecto de variação. No que concerne ao aspecto fixo, haveria nele, ainda, algum teor de variabilidade, tendo em vista que o pássaro pode tanto ser ferido quanto morto. Nesta esteira, a encenação teatraliza a cura ou a ressurreição do pássaro, por intermédio de personagens místicos de lendas da Amazônia ou do cotidiano da região, a exemplo da feiticeira ou do pajé, respectivamente.

Os enredos abrangem situações da vida amazônica conectadas a dramas universais como a morte, a vingança, a traição, o incesto e a luta do bem contra o mal, assim como encampam personagens míticos e alusivos à colonização. Pode-se dizer que o Pássaro Junino constitui um importante registro de tradição escrita, mesclada com a oral, sobre a história do Pará, independente das histórias narradas, que são tematicamente verossímeis, mesmo sendo ficcionais.

Apesar de figurar como manifestação popular identitária da cidade de Belém, teria vivenciado o Pássaro Junino, a partir da década 1950, um período de relativa invisibilidade no cenário cultural e artístico local, tendo sido popularizado, novamente, somente a partir da década de 1980 por meio de ações culturais, notadamente políticas públicas, interessadas em sua valorização e continuidade. Dentre essas políticas enfatizamos o projeto *Preamar – o Pará e a Expressão Amazônica*, sobre o qual este artigo aborda em particular.

Para Coelho (*apud* CARMO, 2017: 239-240), “a política cultural apresenta-se (...) como (...) conjunto de iniciativas (...) visando promover a produção, distribuição e o uso da cultura, a preservação e a divulgação do patrimônio histórico (...)”. Ainda, “uma ação pública de fomento à cultura (...) pode proporcionar a revitalização de expressões culturais” (CARMO, 2017: 249).

2. O problema da invisibilidade do Pássaro Junino

A relativa invisibilidade do Pássaro Junino, anteriormente referida, teria decorrido de circunstâncias tais como a gradativa extinção de espaços adequados às performances de grupos populares. São espaços específicos para apresentações cênicas, coreográficas e musicais dotados de aparatos diversos que sustentam atuações sobre palco, a exemplo de iluminação, das coxias, e até mesmo de algum tipo de recuo (aludindo aos fossos dos teatros) para os músicos instrumentistas. De acordo com Moura (1997), autor referencial

sobre o teatro popular no Pará,

Esses “espaços”, em meados da década de 1950 e ao longo da década de 1960, se foi restringindo cada vez mais, devido a extinção dos parques de diversão e fechamento dos cinemas de bairros populares. Segundo o depoimento de Laércio Gomes [dramaturgo do teatro de Pássaros], em muitos desses parques havia cassinos e, com a repressão ao jogo, eles foram sendo desativados. O público por sua vez, já não manifestava mais o mesmo entusiasmo em relação aos cordões de pássaro (MOURA, 1997: 110).

Além da questão do espaço, grupos como o Pássaro Tucano passaram por dificuldades financeiras oriundas do desinteresse do público por esta manifestação após a chegada da televisão, em Belém, no início dos anos 1960. O mesmo autor compreende que a chegada da televisão pode ter afetado parcelas tanto do público dos Pássaros quanto dos artistas, que passaram a se interessar pelos costumes e padrões éticos e estéticos destoantes da cultura regional disseminados pelas telenovelas (MOURA, 1997: 111).

No tocante à música, a inviabilidade da cobrança de ingressos e o consequente esvaziamento dos caixas dos grupos ocasionaram a redução, ou mesmo o desaparecimento de grupos musicais em ensaios e apresentações. Os grupos ativos de Pássaro Junino teriam diminuído, significativamente, em quantidade, ao longo das décadas de 50 e 60 (MOURA, 1997; OLIVEIRA, 2017; SANDIM, 2018).

O Pássaro Junino Tucano interrompeu suas atividades por cerca de trinta anos. Por volta de 1980 o grupo regressou à cena cultural de Belém do Pará, passando a receber, assim como outros similares, apoio público institucional interessado na valorização desta tradição. Neste âmbito destaca-se o projeto *Preamar*.

3. Projeto *Preamar*

Em 1987, assumiu a presidência do recém-criado CENTUR – Centro Cultural e Turístico Tancredo Neves, em Belém, o escritor, poeta, entusiasta da cultura e professor de estética da Universidade Federal do Pará (UFPA), João de Jesus Paes Loureiro. Este Centro inclui bibliotecas, um museu de som e imagem, além de teatro, galeria de artes, sala de cinema e outros espaços destinados à realização de eventos culturais. No mesmo ano, após deixar o CENTUR e tornar-se Secretário de Estado da Cultura (CASTRO & CASTRO, 2012), Paes Loureiro criou o projeto *Preamar – O Pará e a Expressão Amazônica*.

A expressão “preamar” significa enchente da maré ou transbordar da maré (LAGO,

2007). Também é conhecida como o ponto mais alto do rio onde culminam as águas. Paes Loureiro (2018) considera que, fazendo uma alusão ao fenômeno da preamar, o projeto representou uma grande inundação da cultura popular em Belém.

Simbolizava o espírito do movimento, porque a preamar é um momento de uma correnteza, que veio antes e continuará depois. Quer dizer, então, que o projeto *Preamar*, o símbolo do preamar dava bem o espírito que eu queria dar, para que as pessoas compreendessem que não era, digamos assim, um festival que acontece naquele momento e acabou ali (PAES LOUREIRO, 2018).

O *Preamar* estabeleceu-se como importante política pública voltada à valorização e difusão da cultura popular do Pará. Acontecia no período de junho a outubro, anualmente, abrangendo as quadras junina e nazarena. Enquanto a quadra junina encampa eventos festivos em homenagem a vários santos do catolicismo, a quadra nazarena refere-se ao Círio de Nazaré, que ocorre do segundo ao quarto domingo do mês de outubro, também anualmente, há mais de duzentos anos. O Círio é reconhecido pela Unesco como patrimônio cultural da humanidade. Sua principal procissão, que conduz uma berlinda com a imagem de Nossa Senhora de Nazaré da catedral metropolitana (Igreja da Sé) até a Basílica-Santuário, reúne uma das maiores concentrações humanas do mundo caminhando pelas ruas de Belém.

O projeto teve como objetivo proporcionar intercâmbios entre grupos populares de Belém e do interior do Pará. Diferentes produtores e detentores de saberes e fazeres culturais tiveram possibilidade de se apresentar no CENTUR. Aos grupos de fora de Belém que se deslocavam até a Capital em grandes caravanas, o projeto representou oportunidade ímpar de difundirem e darem visibilidade às suas músicas, danças, artesanato, teatro, ritos diversos etc.

O que eu percebi é que a obrigação da Fundação Cultural do Pará [referindo-se ao CENTUR], que foi onde eu idealizei e implantei esse projeto, tem a finalidade de contemplar o Estado inteiro com as suas ações. Sempre observei que os órgãos estaduais aplicavam suas atividades, seus orçamentos, prioritariamente, em Belém. Eu considerava que era injusto, com relação aos municípios (...), e a Fundação tinha a obrigação também de apoiá-los. Por isso nós idealizamos uma forma de garantir recursos e incentivos para as manifestações culturais, não só em Belém (...). E o projeto *Preamar* seria a culminância, em Belém, desse processo, não só através dos grupos artísticos populares de Belém, da cultura popular, como também, os principais representantes dos municípios (...) selecionados através da indicação do próprio município. (...) Paralelamente, a idéia era estabelecer assessoria aos municípios (...) [criando] condições [para] que o [s] próprio [s] município [s] pudesse [m] incentivar, manter, abrir espaços e estimular os grupos artísticos da cultura popular deles (PAES LOUREIRO, 2018).

O *Preamar* representou o auge de todas as atividades culturais que aconteciam nesse mencionado período, tendo em perspectiva a valorização das manifestações culturais regionais (PAES LOUREIRO, 2018). Cursos, oficinas e palestras sobre expressões paraenses, além das apresentações de grupos culturais, aconteciam quase sempre no CENTUR (LAGO, 2007).

O projeto visava algo permanente, sistemático, que não somente consolidaria os grupos populares existentes, mas também abriria oportunidades para que novos grupos se formassem, tanto na Capital quanto nos interiores. Sua abrangência importava sobremaneira para grupos de municípios mais distantes de Belém, já que dificilmente eram alcançados pelas políticas públicas do Estado. Em quatro anos de projeto aconteceram “416 espetáculos, 56 cursos e oficinas, 44 exposições de artes plásticas e 17 debates públicos” (CASTRO & CASTRO, 2012: 68).

Paes Loureiro considera que o projeto buscou solucionar um dos principais problemas enfrentados por grupos culturais populares, que era a falta de espaços físicos adequados a apresentações, divulgação cultural e troca de conhecimentos sobre as manifestações implicadas (PAES LOUREIRO, 2018).

O *Preamar* ocupava, simultaneamente, todos os espaços do prédio da Fundação Cultural (...): teatro, cinema, centro de convenções, galeria, biblioteca e as três praças contíguas, onde era montado um palco no qual, ao longo de cerca de vinte dias, os grupos se apresentavam. Os demais espaços eram preenchidos com outras apresentações, shows, exposições, debates, seminários, cursos e oficinas (...). O *Preamar* era um “palco”; era para onde tudo afluía; ele tirava as manifestações culturais de seu espaço original e, ao levá-las a novos espaços e ao conhecimento de outros campos da sociedade, criava as condições necessárias à sua mediação, valorização e consequente legitimação (CASTRO & CASTRO, 2012: 67).

No tocante à pretensa invisibilidade do Pássaro Junino, Paes Loureiro (2018) considera que o *Preamar* impulsionou esta expressão cultural em um momento de necessidade, tendo em vista encontrar-se significativamente enfraquecida. O projeto teria oportunizado a divulgação dos grupos existentes, o ressurgimento de outros e a criação de muitos grupos.

Dona Iracema Oliveira, que é a “guardiã” do Pássaro Tucano, ressalta a importância deste projeto para o folguedo como um todo. Considera que o *Preamar* foi uma iniciativa singular para a população paraense e que “deixou saudades”. Considera ainda que, naquele período [final da década de 1980 e início da seguinte], a FEBE (Associação de Folclore)

organizou vários concursos, festivais e movimentos culturais voltados às expressões populares regionais (OLIVEIRA, 2017).

O projeto teve duração de quatro anos com o nome *Preamar*. Após a saída de Paes Loureiro da Secretaria de Cultura o projeto ainda continuou, sendo que, segundo o professor, com outro nome e com objetivos já não coadunados à proposta original. “Depois eles mudaram o nome e modificaram totalmente. Esvaziaram e acabou” (PAES LOUREIRO, 2018).

Por um lado, apesar da efervescência cultural encabeçada pelo *Preamar*, grupos foram deixando de participar do projeto, gradativamente. Mas, por outro, esta política de Estado pode ter impulsionado, em certa medida, a conscientização de detentores de saberes e práticas culturais sobre a importância de manterem vivas as suas respectivas tradições. Há que se pensar, com base neste contexto, e em outra oportunidade, sobre as razões da evasão desses grupos do *Preamar* (se voluntária ou não, e em que medida), já que, em primeira análise, o projeto supriria, exatamente, situações adversas relacionadas ao problema da invisibilidade.

No tocante ao Pássaro Junino, o *Preamar* foi substituído por outra política cultural pública, exclusiva para esta expressão popular, chamada de *Revoada do Pássaro Junino*. Menos dispendiosa, esta última consiste em um cortejo realizado pelos arredores da Basílica-Santuário anunciando o período da quadra junina. Curiosamente, naquele mesmo lugar, acontece uma revoada diária de periquitos, sempre nos finais de tarde.

Não dava pra fazer o *Preamar* porque era muito pequena a Instituição para o orçamento, e a mobilização de técnicos, de pessoas pra poder fazer um acontecimento como o *Preamar*. Mas, um programa que eu criei lá e que agora tem, (...) eu chamei de *Revoada do Pássaro Junino*, que é o início da temporada (PAES LOUREIRO, 2018).

Além da *Revoada*, que continua presente na cena cultural de Belém, outro projeto voltado ao Pássaro Junino, o *Festival de Pássaros e Outros Bichos*, criado em 2016 pela Associação Cultural Colibri de Outeiro, vem possibilitando [similarmente ao *Preamar*] que grupos de Pássaros sejam criados, se apresentem, ganhem visibilidade e conquistem valorização (ATAÍDE, 2017). Este festival é financiado pela Caixa Econômica Federal e recebe apoio do Governo do Estado do Pará.

A partir da década de 80, por intermédio do *Preamar*, em especial, mas também de outros projetos que o sucederam, tanto o poder público quanto Associações culturais vêm buscando reverter o contexto de pretensa invisibilidade do Pássaro Junino (no caso do

Tucano foram cerca de trinta e cinco anos de interrupção total de atividades, que só foram retomadas em 1980) a partir de políticas diversas de valorização, preservação, eternização e afirmação identitária do Pássaro Junino enquanto manifestação singular que narra a história do Pará e os costumes de seu povo. Nas palavras de Paes Loureiro, “essa força que o Pássaro (...) mantém, até hoje, ainda é aquela energia que ficou do projeto *Preamar* (...) [que] se tornou uma vitrine da cultura popular da Amazônia” (PAES LOUREIRO, 2018).

4. Desfecho

O *Preamar* figura como divisor entre dois momentos da trajetória do Pássaro Junino: um primeiro, que antecede o período de pretensa invisibilidade desse teatro popular musicado; e outro, posterior ao “silêncio” do Pássaro, que corresponde ao seu recrudescimento embalado por políticas públicas e pela organização de grupos populares em torno de sua valorização, preservação, eternização e afirmação identitária, conforme já mencionado. A partir desse segundo momento, em oposição ao primeiro, as atividades de grupos como o Tucano passaram a depender de políticas públicas e de outros tipos de apoio, bem como os Pássaros, de modo geral, parecem-nos estar, sempre, em busca de público, visibilidade e reconhecimento.

Se, por um lado, o Pássaro Junino constituiu e constitui objeto de algumas ações culturais, desde as mais abrangentes, como o *Preamar*, até as mais específicas, como o *Festival e Pássaros e Outros Bichos*, por outro essas mesmas ações ainda não restauraram, do ponto de vista de grupos como o Tucano, um estado ideal que lhes garanta, hoje, um “percurso” sem percalços, incluindo público apreciador formado, espaços de performance viáveis com mínimos suportes exigidos para uma atuação cênico-musical em palco (conforme dito anteriormente), contratação de músicos, confecção de figurinos, e reintrodução, no repertório, de músicas que deixaram de ser tocadas.

A pesquisa aponta para a compreensão de que, apesar da importância de políticas públicas voltadas à cultura regional-local e, especificamente, ao Pássaro, grupos populares vêm se organizando em favor de conseguirem apoios substanciais e abrangentes que sustentem as suas práticas e corroborem a perpetuação de seus saberes. Este tipo de agenciamento endógeno, capitaneado pelos reais “donos” da cultura, assim imaginamos, assinala uma resposta, em sinal de resistência, a uma situação cada vez mais obscura e complexa, que é a da desatenção à arte e às identidades dos lugares e dos povos.

Referências:

ATAÍDE, Laurene. Entrevista de Anderson Sandim em 07 set. 2017. Belém. Áudio. Telégrafo sem Fio, Belém-PA.

CARMO, Raiana Alves Maciel Leal do. Práticas musicais da cultura popular e políticas culturais: perspectivas para os estudos etnomusicológicos. *Debates*. n.19, p. 236-255, 2017.

CASTRO, Fábio Fonseca de. CASTRO, Marina Ramos Neves de. É tempo de Preamar. A política cultural de Paes Loureiro no Pará, em 1987-1990. *Políticas Culturais em Revista*. 2 (5), p. 65-82, 2012. Disponível em: <www.politicasculturaisemrevista.ufba.br>. Acesso em 15 dez. 2017.

CHARONE, Olinda. Uma Etnodramaturgia do Pássaro Melodrama Fantasia. In: *Pássaros*. Belém: SESC, 2017. p.7-20.

GUERREIRO DO AMARAL, Paulo Murilo “et alii”. Entre o erudito e o popular: considerações sobre o Pássaro Junino em Belém do Pará. In: 28º CONGRESSO DA ANPPOM, 2018, Faculdade de Artes da Universidade Federal do Amazonas. *30 Anos: Um olhar para o Futuro*. Anais. Manaus, 2018, 8p.

LAGO, Jorgete Maria Portal. Ações e projetos públicos para a divulgação e manutenção da manifestação do boi-bumbá em Belém do Pará. In: 17º CONGRESSO DA ANPPOM, 2007, Programa de Pós-graduação em Música do Instituto de Artes da Unesp. Anais. São Paulo, 2007, 8p.

MAUÉS, Marton. Breve vôo sobre o universo imagético do Pássaro Junino paraense. *Revista Ensaio Geral*, Belém, v.1, n.1, 8p. 2009. Disponível em: <http://www.revistaeletronica.ufpa.br/index.php/ensaio_geral/article/viewFile/99/29>. Acesso em 21 ago. 2017.

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

OLIVEIRA. Entrevista de Anderson Sandim em 29 mar. 2017. Belém. Áudio. Telégrafo sem Fio, Belém-PA.

PAES LOUREIRO. Entrevista de Sâmela Jorge em 02 out. 2018. Belém. Áudio. Batista Campos, Belém-PA.

SANDIM, Anderson Clayton Gonçalves. *O Papel da Música no Pássaro Junino*. Monografia de conclusão de curso (Licenciatura Plena em Música). Universidade do Estado do Pará, 2018.

SILVA, Rosa Maria Mota da. A música do Pássaro Junino Tucano e Cordão de Pássaro Tangará em Belém do Pará. In: VIEIRA, Lia Braga; IAZZETTA, Fernando (Org.). *Trilhas da Música*. Belém: Edufpa, 2004. p. 19-51.

O Projeto Pará Caribe: transmissão e criação musical

Iva Rothe-Neves

LabEtno/ UFPA – ivarothe@gmail.com

Sonia Chada

LabEtno/ UFPA – sonchada@gmail.com

Resumo: O Projeto Pará Caribe foi desenvolvido em Belém, na Casa das Artes da Fundação Cultural do Pará, de 2015 a 2017, na forma de um curso livre, gratuito e continuado, voltado à criação e à execução musical. O presente artigo objetiva apresentar uma proposta de pesquisa em andamento, que busca investigar a criação musical no referido projeto, considerando a maneira como esta “prática musical” – expressão aqui usada em termos conceituais – contribuiu para a transmissão musical, no contexto em que foi realizada. Para tanto, está sendo implementada pesquisa bibliográfica sobre transmissão e criação musical, entrevistas semi-estruturadas com integrantes e professores do projeto, bem como com os gestores da Fundação Cultural do Pará e o público ouvinte. A análise de dados será realizada levando-se em conta dimensões sintáticas e semânticas tanto das entrevistas quanto das músicas criadas em sala pelos alunos e registradas em estúdio, shows e ensaios. Busca-se, assim, que sua forma e conteúdo sejam passíveis de interpretação, considerando-se, ao menos, aspectos históricos, musicais, contextuais e cognitivos da criação musical. Os processos criativos, bem como os resultados alcançados no projeto – doze músicas inéditas e dezoito shows realizados entre o primeiro laboratório de criação musical e a mixagem do fonograma Pará Caribe –, instigaram a pesquisa ora apresentada.

Palavras-chave: Projeto Pará Caribe. Criação musical. Música popular paraense.

The Pará Caribe Project: practice, transmission and musical creation

Abstract: The Pará Caribe Project was developed in Belém, at *Casa das Artes*, from 2015 to 2017, as a continuous free course, related to the execution and musical creation. Here we present a research proposal in progress, which intends to investigate the musical practice of this Project, considering the way it contributed to the musical transmission proposed in the context it was performed. For this, both a bibliographic survey on the subject in question and semi-structured interviews with members and teachers of the project, as well as with the managers of the Cultural Foundation of the State of Pará and the public listener, are in progress. The data analysis will be carried out, taking into account different dimensions, so that its content can be interpreted considering at least its historical, contextual, cognitive and musical aspects. The processes and results achieved in the project, especially those circumscribed between the first laboratory of musical creation and the recording of Pará Caribe phonogram, instigated the present research.

Keywords: Pará Caribe Project. Musical creation. Popular music from Pará.

1. Contextualizando

No estudo da música de manifestações da cultura popular latino-americana e caribenha, a atenção ao contexto permite uma visão mais aprofundada acerca da prática

musical de seus sujeitos (Cf. CHADA, 2007). Como mostra a página do *Grupo de Estudos em Música e Dança na América Latina e Caribe*, disponível no sítio do *Conselho Internacional de Música Tradicional - ICTM*⁵⁴, muitas regiões e povos na América Latina e no Caribe possuem antecedentes históricos, políticos e migratórios comuns, os quais exerceram influência na formação de suas identidades. “Eles compartilham, entre outros aspectos, um passado colonial, a opressão a conhecimentos e práticas indígenas, bem como a preservação, manutenção e desenvolvimento de modos únicos de existência”⁵⁵ (ICTM, 2018: 1, nossa tradução). Tais processos vieram dando forma a experiências indígenas, africanas e outras, bem como a modos de hibridização ou mestiçagem que, em última instância, influenciam a música e os sons como cultura na América Latina e no Caribe (Cf. ICTM, 2018).

No Pará, é possível perceber práticas musicais nas quais gêneros populares locais estabelecem vínculos históricos com gêneros de países e localidades próximas banhadas pelo Mar do Caribe. Inúmeros exemplos poderiam ser dados, como peculiaridades no uso da guitarra na *guitarrada* de Mestre Vieira⁵⁶, “por meio de quem as músicas “de dentro” e “de fora” teriam se amalgamado, se misturado e se tornado um todo da cultura regional” (GUERREIRO DO AMARAL; BARRA; MENEZES, 2016: 245), ou ainda no uso de duos ou trios de congas no *carimbó* de Pinduca⁵⁷, dentre os divulgados a partir de 1970.

Toda a diversidade destas práticas, bem como de seu ensino e aprendizagem, vêm instigando processos de musicalização no Pará como, por exemplo, o livro *Ritmos da Amazônia*⁵⁸, de José Maria Bezerra (2013), utilizado pelo PARFOR⁵⁹ Música / UFPA e voltado para o ensino de Música em grupos de violão, flauta doce e canto. Nele, são utilizados *carimbós*, como *Sereia*, de Iva Rothe; músicas como *Estudo de staccato*, de Bezerra, Acácio Cardoso e Carlos Pires, na qual fundem-se elementos do *carimbó* e do *merengue* e, ainda, a *guitarrada Psicocúmbia*, de Pio Lobato.

Na seara das iniciativas de transmissão musical, a Fundação Cultural do Pará - FCP fomenta diversas atividades no Estado, como oficinas para iniciantes e projetos para

⁵⁴ Disponível em: <http://ictmusic.org/group/music-dance-in-latin-america-caribbean>. Acesso em Out. 2018.

⁵⁵ They share, among other aspects, a colonial past, the oppression of Indigenous knowledges and practices, as well as the preservation, maintenance, and development of unique modes of existence.

⁵⁶ Joaquim de Lima Vieira, o Mestre Vieira, apontado como o criador da *guitarrada* e da *lambada*, segundo Vicente Salles (2016: 576-577).

⁵⁷ Aurino Quirino Gonçalves, dito Pinduca, “tornou-se conhecido como responsável pela transformação do *carimbó*, de música folclórica em música de consumo” (SALLES, 2016: 456-457).

⁵⁸ BEZERRA, 2013.

⁵⁹ Plano Nacional de Formação de Professores.

músicos iniciados, como o Choro do Pará, em atividade há doze anos. Na Casa das Artes, a FCP realizou, de 2015 a 2017, o Projeto Pará Caribe. Desenvolvido em Belém, na forma de um curso livre, continuado e gratuito, o projeto foi subdividido em módulos integrados, voltados à execução e à criação musical. Concebido e coordenado pelos professores e músicos paraenses Nazareno Gomes da Silva⁶⁰ - o Nazaco - e Iva Rothe-Neves⁶¹, o Pará Caribe foi direcionado ao estudo de gêneros musicais populares paraenses (*carimbó, lambada, brega, guitarrada e lundu*) e também a gêneros de países banhados pelo Mar do Caribe e suas adjacências (*merengue, cumbia, zouk, salsa, calipso, rumba* e algumas de suas variantes), praticados no Pará.

O projeto foi subdividido em duas etapas principais. No Laboratório de Criação Musical, objetivou-se instigar os alunos a criarem músicas, inspirados nos gêneros estudados. Para isso, foram apreciadas obras diversas, como *Cuisse-la*, da banda antilhana *Les Aiglons* e *A pedir su mano*, de Juan Luis Guerra e Lea Lignanzi. Da escuta, partia-se para a contextualização - histórica, geográfica, social - de obras e gêneros. Ao final do ciclo de estudo de cada gênero, eram propostos exercícios coletivos de criação musical. Nas Oficinas de Execução Musical, buscou-se o aprimoramento do desempenho técnico e artístico dos alunos no repertório em questão. Para tanto, as aulas costumavam ser ensaios do *tutti*, intercalados por ensaios de naipes: sopros, vozes, percussão e cordas. Dentre as atividades, ensaiou-se, por exemplo, abertura de vozes, através da qual os cantores executaram, como *backing vocals*, as canções uns dos outros.

O Projeto Pará Caribe atraiu músicos e compositores, fomentando o surgimento de novos grupos, como as *Tamboiaras*⁶². Os professores do projeto são músicos populares com formações musicais diversificadas. Dentre os alunos, havia pessoas de diferentes classes sociais, faixas etárias e experiências musicais. Estudantes e professores compartilharam funções de acompanhantes e de solistas. O projeto contou com grande diversidade de cantores, percussionistas e instrumentistas de cordas e sopros. Os processos e resultados alcançados no projeto, em especial, os circunscritos entre o primeiro laboratório de criação musical e a gravação do fonograma Pará Caribe, instigaram a presente pesquisa.

⁶⁰ Músico percussionista integrante do TRIO MANARI, compositor e professor de música.

⁶¹ Cantora, compositora, tecladista, técnica em gestão cultural e professora de música da Fundação Cultural do Estado do Pará - FCP.

⁶² Grupo musical formado exclusivamente por mulheres, que compõem e executam seu repertório musical, incluindo músicas de gêneros praticados no PROJETO PARÁ CARIBE.

O Projeto Pará Caribe foi pautado no diálogo a partir das experiências musicais dos alunos (Cf. SOUZA, 2004). Estas foram expostas em sala de aula, no trabalho com os muitos gêneros musicais citados.

Diante disso, quais processos de criação de música foram utilizados na produção do repertório musical do Projeto Pará Caribe? Qual o contexto da criação das músicas produzidas no projeto? Que estratégias, formas de transmissão musicais foram assumidas no projeto? De que forma o fazer musical foi assimilado e vivenciado e como isso aparece no repertório musical produzido durante o projeto? De que forma as relações sociais interferiram na produção musical ali desenvolvida? Como o projeto se relaciona à produção musical dos gêneros estudados na cidade de Belém? São algumas de nossas inquietações.

Souza (2004, p. 9) propõe que:

Considerar a música como uma comunicação sensorial, simbólica e afetiva, e, portanto, social, geralmente desencadeia a convicção de que nossos alunos podem expor, assumir suas experiências musicais e que nós podemos dialogar sobre elas. (...) De todos os valores que potencializam o ensino de música nos dias de hoje, esse parece ser o mais importante.

A partir disso, questões relacionadas à prática da criação musical serão examinadas tendo-se como referência publicações na área da Etnomusicologia, como Béhague (1992), Merriam (1964), Nettl (1992), Chada (2007), entre outros, visto que tais obras e autores auxiliam a pesquisa no tocante aos aspectos históricos, contextuais, cognitivos e musicais estudados. Entende-se como prática musical:

Um processo de significado social, capaz de gerar estruturas que vão além de seus aspectos meramente sonoros, embora estes também tenham um papel importante na sua constituição [...]. A execução, com seus diferentes elementos (participantes, interpretação, comunicação corporal, elementos acústicos, texto e significados diversos) seria uma maneira de viver experiências no grupo. Assim, suas origens principais têm uma raiz social dada dentro das forças em ação dentro do grupo, mais do que criadas no próprio âmago da atividade musical (CHADA, 2007: p. 4-5).

O professor de música que compreende em sala o profundo significado social da criação musical de seus alunos, vê-se diante da necessidade de entender de que maneira os saberes musicais nela contidos foram valorizados, escolhidos e ali organizados. Quando esta criação se processa a partir de gêneros representativos da cultura popular do grupo envolvido, esta significação social toma proporções ainda mais abrangentes. Um processo que se afina com a afirmação de Chada:

Os processos de aquisição e aprendizagem de música, de construção de conhecimento e de desenvolvimento

da percepção musical acontecem socialmente, [...] através da interação e da ação conjunta entre os sujeitos envolvidos na construção coletiva [...]. O contexto, de fundamental importância, modela a prática musical, ao mesmo tempo em que é modelado por ela (CHADA, 2007, p. 1).

2. Por que estudar a criação musical no Projeto Pará Caribe?

A Etnomusicologia, como área de conhecimento, formulou modelos que explicassem não só seus objetivos, como os conceitos que embasam os estudos da música em relação à cultura – e da música como cultura. Merriam (1964) abordou dimensões conceituais e comportamentais do fazer musical. Entre seus estudos, encontra-se a pesquisa sobre o processo de composição musical. Percebe-se assim, o quanto aspectos fundamentais do fenômeno da criação musical - quer sejam psicológicos, sócio-culturais ou políticos - são de interesse dos estudos etnomusicológicos. Para Béhague, “a criação musical é a mais central de qualquer disciplina referente ao estudo da música (BÉHAGUE, 1992: 6). A complexidade da criação musical assusta, pela diversidade e simultaneidade de fatores a serem levados em consideração nas tentativas de apreensão dos vários níveis de significados que resultam de atos criadores (Cf. BÉHAGUE, 1992).

Visto que a obra musical só passa a adquirir sentido total no contexto de suas execuções (Cf. BÉHAGUE, 1992), e visto que *rodas, festas* e aulas práticas vêm historicamente instigando a criação de músicas nos gêneros *lambada, carimbó, merengue, brega, cumbia, zouck, cacicó* no Pará, é possível constatar o quanto execução e criação têm sido práticas musicais que vêm se realimentando continuamente em nosso estado, ao mesmo tempo em que contribuem para a formação e aprimoramento musical de grupos locais.

No Projeto Pará Caribe, a criação musical foi um dos três pilares da proposta metodológica levada para a sala de aula, junto com a contextualização e a análise de obras musicais (Cf. BARBOSA, 1991). Diferenciado, por isso, dentre os projetos públicos estaduais de ensino de música, o projeto contribuiu para a prática dos gêneros musicais em questão na Grande Belém, através da criação de novas composições, bem como do aperfeiçoamento de cantores, instrumentistas, compositores e arranjadores, ampliando suas oportunidades no mercado de trabalho, potencializando seus núcleos criativos, tanto quanto sua formação.

O projeto cooperou ainda com o trabalho de professores de música popular no desempenho de suas funções, ao atestar a qualidade de suas práticas e de seu

comprometimento como instrutores ou estudantes, observados em sala de aula durante um ano e meio de trabalho conjunto.

Sendo assim, o enfoque dessa pesquisa possivelmente trará contribuições consideráveis para os estudos de Etnomusicologia, ao refletir sobre como músicos da atualidade vêm trabalhando com a prática musical dos gêneros pesquisados.

Pretende-se ainda contribuir para o desenvolvimento de mais estudos sobre propostas de transmissão musical pautadas na criação de música. A intenção não é a de exaltar os gêneros musicais ou o projeto pesquisado, mas de suscitar reflexões acerca dessa prática musical, bem como de seus processos de ensino e aprendizagem no contexto apresentado, mostrando, assim, suas especificidades, idiossincrasias e entendendo suas características essenciais (Cf. KAHWAGE, 2018).

Não menos importante, este estudo busca contribuir também para a formação de professores e pesquisadores em Música, tanto quanto para a compreensão da educação musical como uma prática social, por estudar, à luz da Etnomusicologia, uma iniciativa na qual se buscou cotidianamente o verdadeiro “partilhamento de experiências musicais” com os alunos, conforme proposto por Souza (2004: 9).

3. Direcionando a pesquisa

Para responder à questão norteadora desta pesquisa, como aconteceu a criação musical no contexto do PROJETO PARÁ CARIBE?, se constitui como objetivo geral: investigar a prática musical no projeto, considerando a maneira como ela contribuiu para a transmissão musical proposta no contexto em que foi realizada.

E, especificamente, para alcançar o principal objetivo, busca-se: 1) Averiguar o contexto dos programas de transmissão musical na Fundação Cultural do Pará; 2) Descrever os processos criativos da prática musical no PROJETO PARÁ CARIBE; 3) Transcrever, analisar e classificar as músicas criadas e gravadas durante o PROJETO PARÁ CARIBE; e, 4) Verificar as relações do PROJETO PARÁ CARIBE com as práticas musicais dos gêneros estudados na Grande Belém.

4. O caminho a ser trilhado

A metodologia foi pensada tanto em consonância com as particularidades da

pesquisa, quanto com as da área da Etnomusicologia, o que abrange os instrumentos de coleta, análise e apresentação de dados a serem utilizados, para abranger a amplitude e o aprofundamento necessários.

A coleta vem sendo concebida, buscando-se ampla e eficaz aquisição de dados com os quais se possa contar diante dos questionamentos suscitados.

De início, será realizada busca por bibliografia que aborde os assuntos *criação e transmissão musical*, em especial, os produzidos em Etnomusicologia e Educação Musical. Intenta-se, assim, alcançar embasamento teórico e metodológico necessário à viabilidade e fundamentação da pesquisa. Informações em periódicos, páginas e sítios de internet sobre a prática dos gêneros estudados, com destaque para as localizadas no contexto da Grande Belém, serão adicionalmente levantadas, bem como notícias sobre o PROJETO PARÁ CARIBE em particular. Acredita-se que tais registros fornecerão informações sobre o contexto e a relação do projeto com a produção musical dos gêneros musicais estudados na Grande Belém.

Será também implementado um estudo etnográfico, através da coletânea de declarações de ex-integrantes do PROJETO PARÁ CARIBE, bem como de gestores da FCP e de ouvintes. Entende-se que tais informações sejam úteis na verificação dos questionamentos suscitados.

As entrevistas serão “episódicas”, conforme proposto por Bauer e Gaskell (2002), visto que elas servem como base: um guia cuja estrutura precisa ser aberta o suficiente para acomodar novos aspectos que possam emergir ou serem trazidos pelos entrevistados. É, ainda, um método que faz uso das vantagens de diferentes formas de dados: conhecimento semântico e episódico; e expressões narrativas e argumentativas. As respostas às entrevistas também serão de grande utilidade na verificação das perguntas formuladas nesse estudo.

Narrativas orais de demais sujeitos vinculados ao PROJETO PARÁ CARIBE também serão úteis para o estudo, por possibilitarem interpretações mais substanciais e aprofundadas das práticas analisadas. De acordo com Bauer e Gaskell (2002: 116), “esta reconstrução de experiências como narrativas implica processos de negociação. A negociação interna/cognitiva entre experiência e o esquema de história inclui o uso de narrativas prototípicas existentes em uma cultura”. A negociação externa, com os potenciais ouvintes, passa pela aprovação ou rejeição da história do acontecimento pelo grupo. “Os resultados de tais processos são formas de conhecimento contextualizadas e socialmente partilhadas”.

As entrevistas serão gravadas e transcritas. Registros sonoros, fotográficos e audiovisuais produzidos durante o PROJETO PARÁ CARIBE, serão também avaliados. As gravações e transcrições do repertório musical serão analisadas na busca de respostas para as questões concernentes, em especial, à assimilação do fazer musical dos gêneros musicais pesquisados; aos elementos que caracterizam a manutenção dos gêneros ou sua mudança; e à relação do projeto com a produção musical na Grande Belém.

Na análise dos dados, levar-se-á em consideração diferentes dimensões, para que seu conteúdo seja passível de interpretação considerando-se, ao menos, aspectos históricos, contextuais, cognitivos e musicais.

Analisar o contexto no qual a criação e a transmissão de conhecimentos musicais se deram, será útil para compreender-se suas relações com seu meio social. Nesse sentido, será importante verificarem-se os padrões recorrentes de maior significância no respectivo decurso.

Através da pesquisa de campo, chegar-se-á ao discurso, embasado prioritariamente na percepção dos músicos e cantores que integraram o PROJETO PARÁ CARIBE como estudantes ou professores, entendendo-se serem estes os detentores do ideário e do embasamento desta prática musical, tanto no tocante à criação musical em particular, quanto, mais amplamente, na transmissão de conhecimentos musicais relativos aos gêneros estudados.

Referências

BARBOSA, Ana Mae. **A imagem no ensino da arte: anos oitenta e novos tempos**. São Paulo: Perspectiva, 1991.

BAUER, Martin W. e GASKELL, George. **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som – um manual prático**. 2ª ed. Petrópolis: Vozes, 2002.

BÉHAGUE, Gerard. Fundamento sócio-cultural da criação musical. In: **Ictus**, Revista da Escola de Música. Salvador: UFBA, pp. 5-17. ago. 1992.

BEZERRA, José Maria. **Ritmos da Amazônia**. Belém: UFPA, 2013. (Vol. 1)

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. Pp. 137-144.

GUERREIRO DO AMARAL, Paulo Murilo; BARRA, Paulo; MENEZES, Bianca.

Laboratório de Criação Musical Pará-Caribe: relato de experiência sobre a formação musical popular no Norte do Brasil. In: XII Congresso da Seção Latino-Americana da IASPM, 2016, Havana. **Anais...** Havana: IASPM-AL, 2016. Disponível em: <<https://drive.google.com/file/d/1hx8eaf7Iz8rCtxIFYF0vLiaASC37N9BO/view>>. Acesso em: 12 out. 2018.

ICTM. Mission Statement. In: ICTM study group on music and dance in Latin America and the Caribbean (ICTM LATCAR). **International Council for Traditional Music**, 2018. Disponível em: <[http://http://http://http://ictmusic.org/group/music-dance-in-latin-america-caribbean](http://http://http://ictmusic.org/group/music-dance-in-latin-america-caribbean)>. Acesso em: 06 out. 2018.

KAHWAGE, Jacinto. **O projeto Choro do Pará: prática e transmissão musical**. Dissertação de Mestrado – Universidade Federal do Pará. Belém: PPGARTES/ UFPA, 2018.

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

NETTL, Bruno. Ethnomusicology and the teaching of world music. In: LEES, Heath. **Music education: sharing musics of the world**. Seul: ISME, 1992.

SALLES, Vicente. **A música e o tempo no Grão-Pará**. Belém: Conselho Estadual de Cultura, 1980. (Coleção Cultura Paraense – Série Theodoro Braga).

SOUZA, Jusamara. Educação musical e práticas sociais. In: **Revista da ABEM**. Porto Alegre, V. 10, pp. 7-11. mar. 2004.

O que se faz, a partir do que se ouve e vivencia: o trânsito entre timbres da técnica violonística em canções arranjadas para a Camerata Popular Participativa

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

Resumo: Comumente chamada de música erudita ou clássica, e cada vez mais híbrida, no sentido de que por boa parte do século XX os instrumentos de orquestras ou as próprias orquestras têm sido usadas em gravações e performances de grandes artistas populares, os dois termos tem sido cada vez mais usados de maneira pejorativa ou equivocada, ou sendo abandonados pelos que transitam no mundo musical, ainda assim há muito o que se falar. É nessa via de pensamento, que buscamos neste artigo, um diálogo entre o que se faz, a partir do que se ouve e vivencia na música feita no Estado do Pará. É também um recorte do processo de ensaios, estudos, mudança de pensamento e a criação de arranjos para o repertório da Camerata Popular Participativa; projeto de extensão do Curso de Licenciatura em Música da Universidade Federal do Pará, coordenado pelo autor deste artigo. O projeto foi criado para atender uma demanda de alunos do curso, ex-alunos, acadêmicos de outros cursos, técnicos, e a comunidade externa. Apresenta falas de alunos sobre repertório, prática em grupo, estudos e arranjos. Hoje a camerata está com suas atividades suspensas devido meu afastamento para a pós. O artigo buscou aporte em autores da Educação musical e profissionais do ensino de violão.

Palavras-chave: Prática de grupo. Camerata Popular Participativa. Criação de repertório.

Abstract: Commonly called classical or classical music, and increasingly hybrid, in the sense that for much of the twentieth century the orchestral instruments or the orchestras themselves have been used in recordings and performances by great popular artists, both terms have been increasingly used in a pejorative or misguided way, or being abandoned by those who travel in the musical world, there is still much to talk about. It is in this way of thinking, that we seek in this article, a dialogue between what one does, from what one hears and experiences in music made in the State of Pará. It is also a cut of the process of rehearsals, studies, the creation of arrangements for the repertoire of the Camerata Popular Participativa; extension project of the Music Licensing Course of the Federal University of Pará, coordinated by the author of this article. The project was created to meet demand from alumni of the course, alumni, academics from other courses, technicians, and the outside community. It presents students' talks about repertoire, group practice, studies and arrangements. Today the camerata is with its activities suspended because of my departure for the post. The article sought contribution in authors of musical education and professionals of the teaching of guitar.

Keywords: Group practice. Camerata Popular Participativa. Creation Of Repertoire.

No ano de 2016 foi criado no curso de Licenciatura em Música da Universidade Federal do Pará, a Camerata Popular Participativa. O projeto, ligado a Pró-Reitoria de extensão desta Universidade foi idealizado em 2015 com o objetivo de atender no contra turno, alunos, ex-alunos, acadêmicos de outros cursos e comunidade externa, para a prática da aprendizagem em grupo do instrumento violão. Assim, atenderíamos também aqueles nossos alunos que no decorrer do curso optam pelo instrumento teclado, além de atender a uma possível demanda externa que quisesse estudar o instrumento. O curso de Música na UFPA acontece no período de 13:30h às 18:50h.

O grupo iniciou comigo na coordenação e mais três alunos, dois deles já estudavam o violão na disciplina, o terceiro apesar de já tocar violão, era aluno da disciplina teclado. Os encontros aconteciam semanalmente na sala 04 do curso de música, todas as terças e quintas-feiras das 9h às 11h. Nosso repertório inicial eram trios e quartetos arranjados ou compostos para o violão, todos retirados do repertório normalmente usado nas escolas de música. Naquele momento inicial entendemos juntos, professor e alunos, que a importância desses encontros, lendo, ensaiando, estudando sonoridades, pensando dinâmicas para música de câmara, e no nosso caso, um grupo reduzido, estudar minuciosamente as peças, entrosar musicalmente e torna-se amigos, pareceu bem interessante. A preocupação por uma boa sonoridade sempre esteve presente nos diálogos do grupo.

Pinto (2007) com a experiência de violonista, professor e autor de uma vasta obra didática para o instrumento, diz que “Não pode despertar o interesse do ouvinte uma obra tocada sem o cuidado de um toque em que não se perceba este trabalho primário, dando sempre a impressão de pouca “limpeza” sonora” (PINTO, 2007, p.11)

Por mais que os alunos naquele início não apresentassem dificuldades com as leituras das peças, a experiência da prática em grupo era algo que lhes chamava a atenção. Sobre o ensino e suas variadas formas, Tourinho (2003) diz:

Na última década, o conceito de aprendizado musical vem sendo transformado e desenvolvido gradativamente na concepção de teóricos e educadores. Os professores de violão têm revisto concepções e fundamentos, movidos pela necessidade de acompanhar as rápidas transformações exigidas pelo exercício profissional. A mídia e o acesso fácil à música comercial tem depositado uma carga de informações diversificadas e profundas, que parecem influenciar de maneira muito forte aquilo que crianças e jovens pensam que seja “tocar um instrumento” e “aprender música” (TOURINHO, 2003, p.77).

Aos poucos fomos conversando sobre a música feita em nosso estado e a música feita no Brasil, as que foram compostas exclusivamente para o violão solo e as canções, aonde o violão aparece como um instrumento acompanhante, e nos lançávamos desafios: que canções apresentam características melódicas e harmônicas que podem ser adequadas e tocadas como peças instrumentais? O aluno William Silva, ao falar sobre o processo de estudo na camerata, diz:

As técnicas adquiridas por intermédio dessas peças e estudos, feitos pelo projeto CPP, tiveram influência na minha técnica violonística. Através dessa prática, também pude ter uma visão ampliada de outras maneiras de exploração do instrumento. Outra possibilidade que o projeto me trouxe foi a oportunidade da percepção musical através da prática em conjunto (SILVA, entrevista em 13/10/2018).

Para a integrante Rayssa Macêdo, o estudo da técnica:

É um ponto chave para o formato camerata, onde todos precisam ser identificados de maneiras diferentes com o equilíbrio de técnicas. Pensando individualmente é imprescindível ir conhecendo essas técnicas para poder trabalhar em grupo, respeitando os espaços e aproveitando o que cada músico oferta dentro do que sabe e o que está disposto a aprender (MACÊDO, entrevista em 13/10/2018).

Na visão do aluno Allison Santos, “por se tratar de um repertório popular e regional, portanto, amazônico, durante os ensaios foram exercitadas diversas técnicas, de modo que alcançássemos o melhor resultado para o que se exigia dentro de cada peça do repertório (SANTOS, entrevista em 13/10/2018).

Alguns arranjos do cancioneiro brasileiro foram estudados, e adotamos para o nosso repertório, as canções: Eu te amo (Tom Jobim e Chico Buarque), Carinhoso (Pixinguinha), Que nem jiló (Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira), que foi um arranjo criado em sala de aula, mesclando o violão ao naipe de ukuleles. Compartilho da preocupação de Damaceno (2010), quando fala da ampliação do repertório do violão “sobretudo com obras que venham comprovar, através de experimentação prévia, a importância estética e didático-pedagógica destas obras” (DAMACENO, 2010, p.13).

Nesse meio tempo, começamos a ser convidados para apresentações em eventos acadêmicos, ao mesmo tempo que aumentávamos em número de integrantes, já éramos seis, e ganhamos desafios: uma das integrantes tocava contrabaixo, o contato com o violão era mínimo, assim como a leitura na clave de sol. O desafio foi dividido entre os alunos, o

de ajudar na leitura das peças escritas usando esta clave. Junto a isto promovemos a primeira oficina para os alunos do curso técnico de canto popular da Escola de Música da UFPA. Em meio a muitos atropelos de feriados e greves de rodoviários, conseguimos concluir, mesmo reconhecendo que o êxito poderia ter sido maior.

A construção do repertório é algo que sempre está sendo questionado. O que tocamos é erudito ou popular? E as respostas sempre são intrigantes, pois trazem uma carga muito grande, pelo fato de estarmos numa academia, num curso de música, mas fazendo a esta altura, um repertório quase todo brasileiro, com canções compostas por pianistas, violonistas, saxofonistas, etc. Uma certeza é: fazemos música instrumental, usando em algum momento a leitura tradicional, noutros, arranjos coletivos de canções de grupos ou compositores que a mídia ou os próprios artistas rotularam como populares. Tourinho (2003) diz que “há uma modificação efetiva do ensino atual, que não mais usa, unicamente, um repertório de tradições europeias e folclóricas” (TOURINHO, 2003, p.77).

Ainda que a autora estivesse referindo-se ao repertório usado em sala de aula, em que crianças desenvolvem-se mais tocando o que ouvem, e que adultos sentem-se bem aprendendo a partir de um repertório que ouviam quando eram crianças, o comentário fundamenta nossa prática.

Meu trabalho com ensino de violão começou no ano de 1998, vivo desde então as mudanças que ocorreram, e aponto como a mais significativa, a da prática em grupo. As aulas individuais aos poucos foram sendo substituídas pelas aulas em grupo. Atento às mudanças e desafios que a profissão nos dá, trabalhando com crianças, adolescentes, jovens e adultos, as “cartas nas mangas” precisam de renovação sempre. O estudo da filosofia e método Suzuki também foi um desafio encontrado e posto em prática nesse período. Um pouco anterior a formação da Camerata, comecei aplicar o método Suzuki com alunos iniciantes do instrumento na disciplina Violão I. Tourinho (2003) fala da importância dessa formação para a condução de um grupo.

É preciso formação para ensinar em grupo, para que a aula não se transforme em uma colagem de fragmentos individuais. A maior dificuldade para implementar ações coletivas é a formação do professor – que deve conhecer limites e possibilidades dos indivíduos e auxiliá-los a descobrir suas potencialidades – e a sua experiência com esse tipo de trabalho (TOURINHO, 2003, p.78).

Por a maioria dos integrantes da Camerata terem estudado algumas técnicas das escolas violonísticas tradicionais, como: ligados, arpejos, estudos de escalas, exercícios, leitura, tudo isto acompanhado de um estudo de postura de corpo, braços, mãos, cuidados

com as unhas, acabamos mantendo algumas maneiras de nos posicionarmos com o instrumento que é muito usada, além do que, percebemos uma projeção sonora maior, quando atentamos a esses cuidados. Sobre particularidades do estudo, Pinto (2007) diz:

A mão direita do violonista é a da expressão, todo emocional e enfoque dos fraseados dependem de seu movimento. A mão esquerda, como conceito técnico, deve realizar movimentos que tenham harmonia, que um gesto seja consequência imediata do anterior, sempre nos causando a impressão de um perfeito balé, com passos precisos e elegantes, nunca com movimentos bruscos. Cada passagem é anteriormente pensada e controlada, mas além da perfeita movimentação, existe o controle auditivo da extensão de cada nota (PINTO, 2007, p.12).

Em 2010 comecei um projeto de pesquisa com o violão , que é baseado na rítmica das musicas de tradição oral no estado do Pará. Para a Camerata também comecei a pensar um repertório que apresentasse canções em que os ritmos paraenses pudessem ser mostrados com essa formação de trios e quartetos ou conforme o trabalho de arranjo realizado em sala de aula permitisse. Seleccionamos juntos algumas músicas do cancioneiro popular paraense, e pedi a amigos violonistas que pensassem novas possibilidades com essas canções, junto a isso, um dos integrantes, o aluno Pedro Miranda Jr. nos apresentou uma música instrumental que ele havia composto pensando na Camerata, nós a batizamos de Pirangueiro.

O processo de aprendizagem da música Pirangueiro aconteceu da forma mais natural possível, quase empírica. Ouvimos o seu autor tocar e explicar sua forma, falar de dúvidas sobre a estrutura da música, partes que para ele ainda estavam incompletas, assim construímos gradativamente o arranjo, que mesmo após ser mostrado em público veio a ganhar novos elementos, sem que a mesma perdesse a essência do gênero, ou da ideia inicial de seu autor.

Pirangueiro é uma guitarrada, gênero musical paraense que tem como criador o guitarrista Mestre Vieira. Pedro Miranda Jr a compôs em compasso binário, na tonalidade de Am, forma AB, o arranjo foi construído coletivamente pelo grupo, para seis violões, sendo que o tema principal é tocado pelo autor. Usávamos as duas partes para o momento de improviso, aonde todos os integrantes se utilizavam dessa prática muito utilizada pelo jazz.

Naquele momento houve uma visível mudança no comportamento musical. Percebi que aquele caminho nos diferenciava dos demais grupos de violão da cidade, não somente pela formação, agora já somávamos 8 ou 9 dependendo do dia, mas também pelo repertório

que tornou-se “nosso”. Os violonistas Ziza Padilha, Sergio Ábalos e Cizinho Pamplona fizeram arranjos para canções de compositores paraenses, essas somaram-se a algumas outras que nós, enquanto grupo, havíamos trabalhado em sala de aula. Havia ali um início de apropriação e afirmação cultural. BEZERRA (2015) narra uma experiência em um projeto cultural dentro de uma universidade particular em Belém:

Podemos constatar que o grupo estava no lugar certo, na hora certa, com as pessoas certas, momento propício para se desenvolver uma prática musical diferenciada; uma universidade, espaço físico, investimento, jovens, educação, arte e sonhos. Ingredientes perfeitos para a realização de projetos culturais. Nesse contexto, ideias eram socializadas, negociadas, adaptadas, aceitas e finalmente realizadas. Valores e comportamentos assimilados, apreendidos e repassados (BEZERRA, 2015, p.64-65).

Houve desde o início uma divisão de tarefas, dois desses alunos eram bolsistas, a um deles, William Silva foi dada função de cuidar de nosso pequeno acervo, além de guardar as mídias registradas nos ensaios, nós gravávamos o resultado dos arranjos trabalhados, para que ouvíssemos depois, juntos ou em casa, essas discussões sobre como estavam soando os arranjos eram feitas também pelo grupo no aplicativo Watsapp. Ao aluno Pedro Miranda Jr foi dado a função de diretor musical, pois ele naturalmente passou a desenvolver esse papel junto comigo, comentando, dando dicas, selecionando repertório, etc.

O grupo passou a entender o momento, o lugar e o espaço ocupado, passamos a ganhar um reconhecimento, ainda que pequeno, muito significativo, por conta de pequenos filmes de ensaios e apresentações que postamos nas nossas Redes Sociais (Facebook e Instagram), das apresentações em eventos acadêmicos fora do espaço da Universidade, participando do Encontro de Artes da Escola de Música da UFPA, indo duas vezes a programas da Rádio Cultura FM, aonde um deles, o Conexão ao vivo, é transmitido pela Rádio, TV e Portal, fizemos também uma transmissão ao vivo de dentro de uma loja de instrumentos musicais em Belém, a ProMusic, apresentação que promoveu o concerto na *discosaoleo*, uma loja de discos de vinil localizada no comércio em Belém.

A mudança na maneira de perceber a música se apresenta pelo repertório escolhido e trabalhado em grupo, somando às técnicas antes estudadas. Algumas das músicas do repertório trabalhamos usando exclusivamente as percepções rítmica, melódica e harmônica, criando assim, arranjos que precisávamos registrar em áudio, como já citado, não para defini-lo como encerrado, mas para o entendimento de uma estrutura que se

apresentava diferente de outra, esses arranjos receberam muitas modificações até o momento de mostrarmos em público.

A observação de alguns dos integrantes em relação ao repertório: para William Silva “o repertório teve papel fundamental de trazer elementos novos para alguns indivíduos do grupo, sobretudo a mim. Elementos principalmente voltados a musicalidade, como sotaques melódicos, rítmicos e uma perspectiva diferenciada da música regional paraense” (SILVA, entrevista em 13/10/2018).

Para o aluno, Allison Santos o repertório “nos tornou diferentes, por sermos um grupo voltado a música popular brasileira e paraense. Proposta não muito comum em grupos de câmara, visto que estes se dedicam mais ao repertório erudito” (SANTOS, entrevista em 13/10/2018).

Nosso repertório principal após um ano de trabalho estava composto pelas músicas:

Eu te amo (Tom Jobim e Chico Buarque), Carinhoso (Pixinguinha), Que nem jiló (Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira), Negra Cunchã (Maria Lidia Mendonça), Indauê Tupã (Paulo André e Ruy Barata), Soureando (José Maria Bezerra), Milionário (Os Incríveis), Pirangueiro (Pedro Miranda Jr.). Algumas outras músicas foram inseridas conforme o lugar da apresentação ou o tema do evento em que participamos. Cabe aqui registrar que participamos do Enarte 2016 na noite dedicada aos Beatles com arranjos inéditos e autorais, feitos pelos grupos participantes.

No segundo semestre de 2017 demos início a gravação de um EP, conseguimos gravar Indauê Tupã (Paulo André e Ruy Barata) e Pirangueiro (Pedro Miranda Jr), as duas músicas ainda que devidamente gravadas e mixadas, ainda não foram lançadas ao público.

A Camerata Popular Participativa hoje está com as suas atividades suspensas, o professor que me substitui está trabalhando para dar continuidade ao projeto. O trabalho em grupo num projeto de extensão como este, requer tempo e dedicação, além de um “sempre recomeço”. Por se tratar de um grupo permanente num curso de licenciatura em música, seus componentes serão sempre renovados, cabe ao coordenador está apto a perceber que seu trabalho musical está envolto a muitas questões: passagens de alunos pelo curso, convidados externos, além de todo trabalho musical, estar atento ao que se faz na música ao seu redor é fundamental para quem coordena projetos musicais.

REFERÊNCIAS

BEZERRA, Joelma de Almeida e Silva. *O coro cênico da Universidade da Amazônia: experienciando uma identidade a partir de um repertório musical*. Belém, 2015. 132f. Dissertação em Artes. Instituto de Ciências da Arte, Universidade Federal do Pará, Belém, 2015.

DAMACENO, Jodacil, 1929- Coleção Jodacil Damaceno / Jodacil Caetano Damaceno ; organizador André Campos Machado. – Uberlândia, EDUFU, 2010. 138 p. : il. – (Série tocata ; v.1)

PINTO, Henrique. *Antologia Violonística*. São Paulo, Ricordi Brasileira S.A., 2007.

TOURINHO, Cristina. *Aprendizado musical do aluno de violão: Articulações entre práticas e possibilidades*. In: HENTSCHKE, Liane, DEL BEN, Luciana, organizadoras. *Ensino de música : propostas para pensar e agir em sala de aula*. São Paulo: Moderna, 2003. Capítulo 4.

MACÊDO, Rayssa. Entrevista em 13/10/2018. Belém. Questionário escrito via aplicativo Wathsapp

SANTOS, Allison. Entrevista em 13/10/2018. Belém. Questionário escrito via aplicativo Wathsapp

SILVA, William. Entrevista em 13/10/2018. Belém. Questionário escrito via aplicativo Wathsapp

Banda 31 de agosto: um estudo sobre o ensino de música em Vigia de Nazaré-PA

Anderlene Maria Lima Figueiredo
brancatrumpet@yahoo.com

Jucélia da Cruz Estumano
henderson1405@gmail.com

Resumo: Este trabalho é um recorte do trabalho de conclusão de curso, que investigou a Banda de música 31 de Agosto, localizada no município de Vigia de Nazaré no Estado do Pará. Os objetivos da pesquisa foram: investigar como acontece o ensino de música na Banda 31 de Agosto; Apresentar informações sobre a Banda de música 31 de Agosto; Descrever como são as aulas de música na Banda 31 de agosto e Identificar os métodos utilizados pelo professor de música no processo de ensino- aprendizagem. A pesquisa revela que a Banda 31 de Agosto, exerce um papel de verdadeira escola de música, no interior do estado, colaborando para a formação e atuação de professores de música. A convivência entre as gerações de professores parece caminhar de forma respeitosa. A pesquisa foi de cunho qualitativo, e utilizou a aplicação de questionário semi-estruturado, entrevistas e visitas presenciais no *Lócus*.

Palavras-chave: Banda de Música. Ensino Aprendizagem. Prática musical

Band August 31: A study on the teaching of music in Vigia de Nazaré-PA

Abstract: This work is an excerpt from the work of completion of course, which investigated the music band 31 August, located in the municipality of Vigia de Nazaré in the state of Pará. The objectives of the research were: to investigate how the teaching of music occurs in the band 31 August; Present information on the music band 31 August; Describe the music classes in the band 31 August and identify the methods used by the music teacher in the teaching-learning process. The research reveals that the band 31 August, plays a role of true music school, in the interior of the State, collaborating for the training and performance of music teachers. The coexistence between the generations of teachers seems to walk in a respectful manner. The research was of a qualitative nature, and used the application of a semi-structured questionnaire, interviews and in-person visits in *Lócus*.

Keywords: Music band. Teaching Learning. Musical practice

1. Vigia de Nazaré e suas tradições

A cidade de Vigia de Nazaré tem como principal atividade econômica a pesca artesanal e possui uma cultura bem diversificada.

A religiosidade católica é algo marcante na arquitetura da cidade, pois foi erguida

uma grande igreja de pedra pelos padres da Companhia de Jesus. “É imagem de suma veneração para aqueles, e todos demais moradores da cidade do Pará, com tal respeito e devoção, que são contínuas as romarias” (SOEIRO, 1991, p.140). Em Vigia acontece o mais antigo Círio de Nazaré do estado do Pará e a participação das Bandas de música já é uma tradição durante a procissão, que é marcada por dobrados e hinos religiosos.

A cidade de Vigia é considerada possuidora de uma tradição musical de bandas de música atuantes em todo Estado do Pará e atualmente possui 5 (cinco) bandas de música, a saber, (31 de Agosto, União Vigienense, 25 de Dezembro, Instituto Arte show Vigia e Isidoro de Castro) que são responsáveis pela formação constante de instrumentistas de sopro e percussão.

A educação musical em Vigia remonta ao século XVIII com a chegada das missões jesuítas, que vieram com o objetivo de educar e catequizar os colonos da vila de Vigia, segundo Salles (1985, p. 123) “a tradição musical da Vigia remonta à época do colégio ali construído pelos Jesuítas e sua existência muito deve ter influído no desenvolvimento cultural e artístico da comunidade”.

O autor Ataíde (2012), reforça que “a educação que os Jesuítas introduziram em Vigia foi totalmente religiosa e na história do cristianismo a Educação Musical na Igreja foi de imensa importância no desenvolvimento do caráter do indivíduo e na formação intelectual dos clérigos” (p. 13).

Apesar de historicamente o ensino de música em Vigia ter começado com a chegada de missionários no período da colonização na região amazônica, vale ressaltar que a tradição de Bandas possui ligação com o fato histórico das Bandas militares.

Segundo KIEFER (1997): “Foi a criação e manutenção das bandas militares que subministraram à sociedade civil os elementos necessários para a atuação deste tipo de conjunto: fornecendo instrumentos, músicos, repertório e ensino” (p.17).

Existe registro sobre a presença de música instrumental em Vigia a partir do ano de 1823. Nesta época, a 4ª companhia de milícia era aquartelada na cidade. A data de adesão à Independência do Brasil pelo município de Vigia foi em 31 de Agosto de 1832. Salles, explica que:

Não há notícias da existência de bandas de música. Esta só aparece no mapa em 14 de março em 1876, 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 dez músicos e um mestre (SALLES,

1985:125).

Por cerca de quarenta anos não houve nenhum tipo de registro a respeito da existência de bandas na cidade de Vigia, somente no ano de 1876 as bandas reaparecem.

A história das Bandas de música em Vigia de Nazaré perpassou por essa trajetória e atualmente há no município cinco bandas de música, a saber: “Banda 31 de Agosto”, “Clube Musical União Vigienense”, “Banda de Música 25 de Dezembro”, “Instituto Musical Art Show Vigia” e a “Banda Isidoro de Castro”. Todas são consideradas celeiros de formação de artistas músicos, elevando Vigia no conceito musical de ótimos instrumentistas e com excelentes Bandas de música do Estado do Pará.

2. Lócus de pesquisa, participantes, coleta e análise de dados.

O lócus da pesquisa foi a sede da Banda 31 de Agosto na cidade de Vigia, onde foram feitas as observações das aulas. Os participantes envolvidos foram: um professor da instituição que atua também como diretor da escola.

Vale ressaltar que antes de coletar a entrevista, o professor recebeu antecipadamente um roteiro estruturado de perguntas para pensar na formulação das respostas, depois foram feitos encontros presenciais na cidade de Vigia, assim como conversas pelo celular.

Dos cinco professores atuantes na banda, optei por entrevistar um professor que também atua como o diretor, por perceber que poderia obter outras informações mais, como por exemplo, sobre a parte administrativa e de gestão da escola e principalmente sobre informações das aulas que ministrava, como de iniciação musical, prática de conjunto, história da música e a própria condução dos ensaios.

O líder desempenha as mais importantes funções na banda: manter o grupo unido, gerenciar a escola de música e contribuir para a formação de outros jovens instrumentistas. Ele planeja, organiza, seleciona o repertório, trata dos contratos ou funções do grupo e decide se a banda pode ou não se apresentar, além do trabalho com serviços burocráticos, acertos de cachês, busca de ajuda e financiamento em outras instituições, elaboração de projetos, reuniões com os pais, representação com a banda em reuniões políticas e participação na diretoria. É um trabalho que devido às condições econômicas requer muito empenho e dedicação. (CANTÃO 2009: 55 e 56).

Vale ressaltar que em todas as respostas do entrevistado, foram feitas alguns ajustes, mas sem haver quaisquer tipos de alterações no sentido das respostas dadas durante a entrevista.

3. O Ensino de música na Banda 31 de Agosto.

Por volta de 26 de Dezembro de 1876, aconteceu a fundação do Clube Musical 31 de Agosto, nesta época duas bandas existentes entraram em crise, estas bandas eram a 7 de Setembro e a Sebo de Holanda. Com o término destas bandas, os músicos passaram a integrar a 31 de Agosto, que passou a existir oficialmente no dia 31 de Agosto de 1881.

Atualmente, a Banda 31 de Agosto mantém viva a tradição de tocar dobrados pelas ruas da cidade, inclusive mantendo viva a tradição de acordar o povo ao som da música para ver a banda passar. Além disso, é responsável pela formação de muitos músicos que ali foram musicalizados e hoje assumem papel importante no meio musical.

A Banda 31 de Agosto é a mais antiga banda civil em atividade no estado do Pará. São 141 anos colaborando com a formação de instrumentistas, professores e compositores do interior. Outro fato importante foi a implantação de um polo da Universidade Estadual do Pará no município, pois possibilitou que músicos integrantes da banda, dessem continuidade aos estudos cursando Licenciatura em Música, sem que fosse necessário estudar em outras cidades podendo colaborar ainda mais com a formação dos alunos e das bandas da cidades.

A chegada do curso de Licenciatura em Música da Universidade do Estado do Pará (UEPA), na cidade de Vigia, abriu oportunidades outras para esses monitores, professores e regentes atuantes nas Bandas, pois oportunizou novas aprendizagens e certificação de nível superior aos profissionais já atuantes. Foi o que aconteceu com o professor entrevistado que revela: “Sou formado em Licenciatura em Música pela UEPA e isso abriu portas, faço o técnico em Big Band pela (Emufpa), curso o último ano do técnico em saxofone (Emufpa) e primeiro ano do curso técnico em regência pela (Fundação Carlos Gomes)” (Professor B1 Entrevista realizada em 15/05/2018).

É importante que o professor de banda esteja buscando cada vez mais conhecimento e formação através de diversos cursos, pois é muito comum na maioria das bandas a necessidade destes professores exercerem diferentes funções e áreas de conhecimento. O professor entrevistado diz: “Quanto mais recursos buscarmos, mais ferramentas teremos para trabalhar. Os cursos que fiz, foram específicos para a área em que trabalho: regência, arranjo, instrumentos e manutenção” (Professor B1 Entrevista realizada em 15/05/2018).

A banda ainda mantém algumas tradições do passado apesar de ser um grupo em

constante transformação, no entanto, estas tradições são aliadas às mudanças no processo de ensino-aprendizagem. Vale destacar que o Clube possui duas bandas (concerto sinfônico e desfile).

Em Agosto deste ano de 2018 a Banda começou a preparar o repertório para tocar no aniversário de 142 anos da banda, alguns arranjos são feitos pelos próprios regentes. O professor B1 diz: “Os hinos são todos arranjados por mim, pois procuro ter o cuidado de selecionar peças que estejam adequadas ao nível musical dos componentes da banda” (entrevista realizada em 15-05-2018).

Atualmente a sede da banda é composta por uma sala ampla com mesas, cadeiras, bebedouro, um palco e um altar que abriga uma imagem de Santa Cecília. A sede também possui uma sala que é usada para guardar instrumentos e os arquivos de partituras. A sede está situada no centro de Vigia. A direção costuma alugar este espaço para a realização de diversos eventos que geralmente acontecem aos finais de semana, entre estes eventos estão: casamentos, aniversários e eventos culturais. O objetivo destes aluguéis é conseguir renda para arcar com as despesas da própria sede. Em entrevista, o professor B1 da Banda 31 de Agosto diz:

O local é bastante espaçoso, utilizo a parte central da sede, onde tenho um quadro branco, mesas, cadeiras e ventiladores. Também possuímos dois banheiros. O único ponto negativo que posso destacar são as janelas por conta da localização, no caso, centro da cidade e às vezes, (não sempre) tira um pouco da concentração dos alunos, principalmente nas datas festival. (Entrevista realizada em 15/05/2018).

As aulas são ministradas de acordo com as experiências e vivências musicais, geralmente parte da experiência de quem um dia foi aluno e que agora é monitor. Na escola da Banda não há uma reunião para debater o que vai ser ensinado e de que forma será ensinado, mas eles obedecem a uma premissa, primeiro, o aluno inicia com aulas de teoria musical e posteriormente, passa para a prática instrumental.

A ratificação dessa postura adotada pela escola aparece na fala do professor B1, que diz: “O processo de ensino-aprendizagem se dá através de aulas teóricas e práticas, onde tentamos suprir a necessidade de cada aluno através das práticas de solfejo, ditado rítmico, trabalhamos a parte melódica e disciplinar” (Entrevista realizada em 15/05/2018).

Quando o aluno chega a um nível que já seja possível ingressá-lo na banda de concerto, começa a assumir outras responsabilidades, pois para dominar o conteúdo repassado nas atividades de prática em conjunto e o repertório das apresentações é preciso

dedicação diária. A partir disso, cada instrumentista passa a organizar sua rotina de estudos feita em casa de acordo com os métodos que o professor de cada instrumento recomenda. Rotinas de estudos quase sempre funcionam da mesma maneira e na Banda 31 de Agosto é feita da seguinte forma para os instrumentos de sopro: são vinte minutos de notas longas para iniciar o aquecimento, vinte minutos de escalas com o auxílio do metrônomo para alterar os andamentos, estudos de articulação, ligaduras e intervalos. Após cumprir sua rotina de estudos básicos, o músico se dedica ao repertório tocado nas apresentações.

Em entrevista coletada com o professor B1, temos mais informações sobre o funcionamento da escola:

As atividades na escola acontecem de segunda a sábado em três turnos (manhã, tarde e noite). As férias acontecem em Janeiro e as atividades retornam em Fevereiro. Este ano, as aulas de prática em conjunto retornaram em Abril, antes disso só aula de musicalização e técnicas instrumentais (Entrevista realizada em 15/05/2018).

Em Vigia, as Bandas além de contribuírem culturalmente para a formação dos seus integrantes, assumem um papel muito importante com relação ao ensino da música, pois muitos não têm condições financeiras para estudar em outras cidades como, por exemplo, a capital do estado. Segundo Bispo (1999), isto é comum em boa parte do país e as bandas musicais são extremamente importantes no que diz respeito ao ensino da música nas cidades do interior.

Através do aprendizado que as bandas proporcionam o aluno também começa a ter contato com o público nas apresentações.

A maioria das bandas não segue um regime militar, mas ainda segue alguns padrões que envolvem disciplina, respeito e admiração por músicos e regentes mais antigos, que geralmente passam seus exemplos aos mais jovens. O papel das bandas musicais é de grande importância, pois se configura como rico campo de formação para professores, além de formar instrumentista, também forma mão de obra qualificada para atuar na docência. Geralmente a carreira inicia com a prática de estágio de monitores e posteriormente esses mesmos monitores passam a serem os regentes e docentes responsáveis pelas aulas de teoria e prática instrumental.

4. Considerações Finais

A 31 de Agosto está entre as bandas mais antigas do estado do Pará, apesar de ter passado por períodos de dificuldades financeiras e ter tido apenas oito músicos fazendo parte do quadro no seu momento mais difícil, conseguiu resistir por anos, contando sobretudo com a colaboração de pessoas da comunidade, a instituição nunca paralisou suas atividades.

As bandas têm um papel de grande importância no meio educacional e cultural, são responsáveis pela mudança de comportamento de jovens que acham ali um sentido ao tocar um instrumento musical e boa parte acaba ingressando no meio profissional.

Como disse Salles (1985): “A banda de música é, pois o conservatório do povo e é, ao mesmo tempo nas comunidades mais simples, uma associação democrática, que consegue desenvolver o espírito associativo e nivelar as classes sociais” (p. 11).

É muito comum que a maioria dos componentes destas bandas seja de jovens que residem nas periferias das pequenas e grandes cidades. Muitos destes jovens acabam vindo de perto ou até se distanciando do mundo da criminalidade quando criam um interesse por atividades como a música. Uma parte extremamente preocupante dos municípios paraenses tem um índice de violência elevado, Vigia de Nazaré atualmente não está fora deste contexto e as bandas musicais da cidade são responsáveis pela inserção de um número significativo de jovens na música.

Hoje, neste ano de 2018 a instituição não tem convênio com o Projeto de Interiorização do Instituto Carlos Gomes e se mantém com o dinheiro arrecadado com o aluguel da sede aos finais de semana, apesar das dificuldades pecuniárias a força de vontade dos envolvidos faz com que o projeto cresça e atenda atualmente cerca de cem alunos.

É importante que sejam aplicadas novas metodologias de ensino dentro das escolas das bandas e a 31 de Agosto vem cumprindo este papel a mesclar o conhecimento adquirido na academia e em cursos de formação às formas de ensino-aprendizagem dos músicos e regentes mais antigos, mostrando que há espaço para métodos antigos e métodos mais recentes para o ensino de música e que mesmo com o uso contínuo de métodos tradicionais, tanto na parte teórica quanto na prática é possível inovar as formas de ensino.

Um grande avanço dos docentes que atuam na escola foi realizar a efetiva junção da teoria e prática, pois perceberam que este tipo de ensino torna o aprendizado mais

interessante para o aluno, então, unir teoria e prática na mesma atividade, sem dúvida tornou a aprendizagem mais eficaz e prazerosa.

Referências:

ATAIDE, Cleyson Rodrigues. *Músicos da Região do Salgado: interesse e perspectivas de ingresso no Curso de Licenciatura Plena em Música da Universidade do Estado do Pará em Vigia de Nazaré, no Estado do Pará*. Vigia, 2012. 69f. TCC (Licenciatura Plena em Música) - Universidade do Estado do Pará, Vigia de Nazaré, 2012.

CANTÃO, Jacob. *A presença da clarineta na dança do Carimbó de Marapanim – PA*. Salvador, 2002. 130f. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2002.

PALHETA, Bruno. *Bandas de músicas, escolas de saberes: Identidade Cultural da Banda 31 de Agosto em Vigia de Nazaré/PA*. Belém, 2013. 120 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – UEPA. Belém, 2013.

SALLES, Vicente. *Sociedades de Euterpe*. Brasília: edição do autor, 1985.

SOEIRO, Antônio Igor Palheta. *Sociedade Literária e Beneficente “Cinco de Agosto” na cidade de Vigia (1871-1882)*. Belém, 2012. 123f. Dissertação (História Social da Amazônia). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Pará, Belém, 2012.

Diversidade musical: uma experiência etnográfica no bairro da Marambaia

Karolyne Bianca da Silva Bitencourt
Universidade Federal do Pará- karolyne0103@gmail.com

Jucélia Estumano Henderson
Escola de Aplicação da UFPA-henderson1405@gmail.com

Jonatas Victor de SouzaFlor
Universidade Federal do Pará- jonatasguitar6@gmail.com

Resumo: Este trabalho é um resultado de uma pesquisa construída na disciplina de etnomusicologia do curso de Licenciatura em música da Universidade Federal do Pará. O objetivo do artigo é apresentar a variedade sonora em relação a cultura presente no bairro da Marambaia em Belém do PA. Os resultados coletados durante a fase da pesquisa de campo revelaram o quão musical é o homem e como a música está presente na sociedade, em especial neste bairro. A pesquisa apresenta relevância pois, aponta que uma parcela da cultura material e imaterial de uma sociedade tem música associada de alguma forma, por meio das manifestações musicais conseguimos perceber muito sobre a forma de pensar de um grupo ou de uma sociedade, tratando-se de um estudo etnomusicológico que busca compreender que tipos de músicas são consumidas naquela localidade e saber mais sobre a cultura local.

Palavras-chave: Etnomusicologia. Diversidade musical. Bairro marambaia.

Abstract: This work is a bibliographical product built in the discipline of ethnomusicology of the undergraduate course in music at Universidade Federal do Pará. The aim of this article is to present the sound variety present in the neighborhood of Marambaia in Belém do PA. The results collected during the field research phase revealed how musical man is and how music is present in society in particular in this neighborhood. The research is relevant because, it points out that a portion of the material and intangible culture of a society has music associated in some way, through musical manifestations we can perceive a lot about the way of thinking of a group or a society, This is an ethnomusicological study that seeks to understand what types of music are consumed in that locality and to learn more about the local culture.

Keywords: Ethnomusicology. Musical diversity. Marambaia district

Introdução

O artigo tem como objetivo compartilhar saberes adquiridos durante a disciplina de etnomusicologia, ministrada no curso de licenciatura em música da Universidade Federal do Pará (UFPA), no ano de 2018. A disciplina apresenta um conteúdo programático que

perpassa por conceitos sobre homem, sociedade, cultura, transmissão, criação musical e suas relações (BLACKING, 1979, 1995, 2000; NETTL, 2005; SEEGER, 2004), assim como assuntos a respeito da vida musical das cidades, da mídia, da validação de certas músicas em detrimentos de outras.

Durante a oferta da disciplina, fomos convidados a realizar pesquisa etnográfica com objetivos de mapear práticas musicais relacionadas a bairros da cidade de Belém. Neste artigo serão apresentados os resultados sobre o mapeamento ocorrido no bairro da Marambaia.

O assunto sobre cultura a anos vem sendo discutido por vários autores e a etnomusicologia desenvolve a anos à missão de registrar as práticas musicais culturais existentes, vale ressaltar que a definição de prática musical segundo (CHADA, 2007) é:

Um processo de significado social, capaz de gerar estruturas que vão além de seus aspectos meramente sonoros, embora estes também tenham um papel importante na sua constituição (...). A execução, com seus diferentes elementos (participantes, interpretação, comunicação corporal, elementos acústicos, texto e significados diversos) seria uma maneira de viver experiências no grupo. Assim, suas origens principais têm uma raiz social dada dentro das forças em ação dentro do grupo, mais do que criadas no próprio âmago da atividade musical. Isto é, a sociedade como um todo é que definirá o que é música. A definição do que é música toma um caráter especialmente ideológico. A música será então um equilíbrio entre um "campo" de possibilidades dadas socialmente e uma ação individual, ou subjetiva (CHADA, 2007, p. 13).

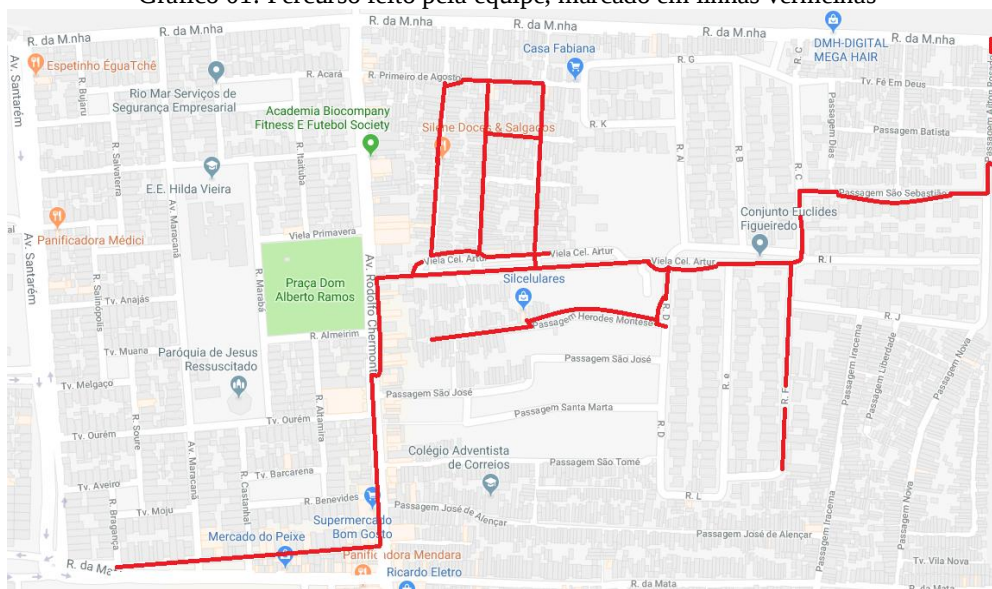
Então, buscamos durante a etnografia de campo observar as práticas musicais presentes nesse bairro chamado de Marambaia, observando de que forma se dá o processo de significado social, quais as funções que a música desempenha nesse meio e nessa sociedade, e quais tipos de sons encontramos neste *lôcus*.

Metodologia

Sobre a metodologia, é importante frisar que fomos orientados a considerar os seguintes passos: a) escolher um bairro para realizar a observação; b) fazer um registro escrito do que foi observado (o registro deveria conter pelo menos: o lugar onde a música acontece; o que as pessoas fazem com a música; quem são essas pessoas, que instrumentos musicais são utilizados, quais os grupos/músicos/mestres encontrados, o tipo de música e o que se pode aprender com a cena); c) que reflexões emergiram a partir da observação das cenas e cenários observados. Lembrando que a tarefa central era percorrer as ruas e identificar os ambientes onde a música estava presente.

O grupo que realizou o trabalho de campo foi composto de 5 (cinco) pessoas, que partindo das instruções, construíram um roteiro, a fim de catalogar um maior número de cenários musicais; a fim de situar o leitor foi construído um mapa, preestabelecendo o trajeto a ser percorrido; também formulamos roteiros de entrevistas semiestruturadas para traçar um diálogo com alguns moradores e, por fim, foi entregue um relatório correlacionando-o a experiência de campo às bibliografias lidas em sala de aula, culminado na exposição para a professora que ministrou a disciplina e a classe. O grupo foi dividido em subgrupos, um subgrupo com duas pessoas e outro com três pessoas, cada subgrupo percorrendo uma área específica da Marambaia, vale ressaltar que o bairro não foi mapeado por completo, portanto, apresentaremos apenas os resultados da parte que foi visitada, conforme o mapa abaixo mostra.

Gráfico 01: Percurso feito pela equipe, marcado em linhas vermelhas



Fonte: pesquisa de campo elaborado pelos autores

Optou-se realizar a pesquisa numa parte da feira da Tavares Bastos, localizada na Rua da Mata, pois nessa parte do bairro, concentra-se um grande número de pessoas; e a rua aponta um trajeto de ida até as ruas principais, por isso, seria importante registrar as práticas musicais. A equipe dirigiu-se à Viela Coronel Artur e suas Passagens: Jarbas Passarinho, Eduardo Angelim, Mirasselve, Herodes Montese e Rua Primeiro de Agosto; Conjunto Euclides Figueiredo, nas ruas D, F e esquina da Passagem Ailton Rosado com Passagem São Sebastião.

O grupo optou por fazer questionário estruturado e entrevista semiestruturada para algumas pessoas. A abordagem com o questionário foi feita de maneira formal,

apresentando o questionário, e otimizando o tempo de respostas, também, de maneira informal, com perguntas triviais, dentro do mesmo objetivo da pesquisa para facilitar o diálogo com as mesmas e refinar ainda mais o conteúdo das respostas. Com isto, a coleta de dados deste trabalho durou, aproximadamente, cerca de três semanas.

O grupo optou por fotografar e gravar vídeos com depoimentos das pessoas nos estabelecimentos, tomando o cuidado de pedir a permissão por escrito, por meio de um documento onde a pessoa declarava a autorização da divulgação da imagem e gravação.

Para descobrirmos o que a música é, e quão musical é o homem, precisamos perguntar quem ouve e quem toca e canta em qualquer dada sociedade, e o porquê.

Tal é uma pergunta sociológica, e pode-se comparar situações em sociedades diversas sem qualquer referência às formas superficiais da música, pois que estamos interessados apenas na sua função na vida social. (BLACKING, p.32 1979).

Baseado na leitura da fala de Blacking, o grupo decidiu também criar um roteiro de perguntas inserindo as seguintes questões: “que tipos de músicas tocam frequentemente no seu estabelecimento/residência?”; “Com que frequência elas tocam?”; “Para que fins a música é utilizada?”; “Como eram reproduzidas se de forma mecânica ou ao vivo?”; “Se é morador da residência/estabelecimento?”; “O que se escuta constantemente ao redor do estabelecimento/ residência?” e “Qual é o seu gosto musical?”.

Os sons que ecoam no bairro da marambaia

A Marambaia é um bairro localizado no centro da cidade de Belém, é de fácil acesso, extenso, possui ruas movimentadas, uma boa parte das ruas é asfaltada, tem opções de transportes públicos, possui um número grande de residências horizontais como casas. É um bairro composto por cerca de 66.708 (sessenta e seis mil setecentos e oito) habitantes, conforme aponta o IBGE de 2010.

A pesquisa foi iniciada com o mapeamento de um fragmento da rua da Mata que é conhecida como Feira da Tavares Bastos, em que a maioria dos estabelecimentos utilizam a música para algum fim. Na loja de roupas Pimenta Rosa, as canções tocadas aí eram da rádio e eram utilizadas para sonorizar o ambiente. Da mesma forma, a loja Império - que é uma loja de variedades -, também utiliza tanto a música mecânica quanto música ao vivo por músicos contratados, para entretenimento dos clientes, tocam canções internacionais, o estilo sertanejo que é muito requisitado e outros.

Na mesma rua, encontramos o Bar do Seu Batista, estabelecimento em que são tocadas tanto as canções gravadas, que são músicas mecânicas, como música ao vivo. O público que mais frequenta o bar é o de idosos, logo, as músicas mais tocadas são as canções antigas como bolero, MPB e sertanejo raiz. Segundo relato dos frequentadores, os artistas mais requisitados são Elizio Silva, Reginaldo Rossi e Ataulfo Alves. A finalidade é que todos os consumidores possam escutar boas músicas que gostam e por isso os estilos são variados e obedecem ao gosto da clientela, que vão desde músicas atuais até as mais antigas. Os consumidores passam a ser também os músicos, pois há momentos em que os próprios clientes tocam e cantam, alguns deles têm afinidade com um determinado instrumento, sendo alguns deles o violão, cavaquinho e banjo.

Ao lado do Bar do seu Batista, funciona o Jardel Informática, eles trabalham com a venda de diversos acessórios de computação e a reprodução de música, nesse espaço, tocam estilo variados, porém o MPB tem maior frequência. Saindo da feira, entretanto, antes de chegar no Conjunto Euclides Figueiredo, na Viela Coronel Artur encontramos o estabelecimento Coronel Frango, local que funciona de quinta a domingo, nesse estabelecimento escutam-se diversos estilos musicais como melody, um estilo musical famoso no Pará, assim como sertanejo universitário e músicas internacionais. Eles utilizam a música mecânica, com o objetivo de satisfazer os clientes que querem ouvir músicas enquanto esperam a refeição ficar pronta. Os artistas mais solicitados pelos clientes são Marília Mendonça, Abba, Búfalo do Marajó, Bee Gess.

Percorrendo a rua Viela Coronel Artur, encontramos uma igreja evangélica chamada a Nação de Adoradores, que no momento em que estava sendo realizada a pesquisa, o local estava fechado, por isso não foi possível analisar nenhuma informação sobre como a música é reproduzida ali, mas como o local da igreja geralmente possui manifestações musicais, o grupo de pesquisa entendeu que mesmo não obtendo informações mais específicas a igreja entraria no trabalho final.

Pesquisando na rua Jarbas Passarinho encontramos um pequeno grupo adventista chamado Grande Benção-Atalaia, eles cantam apenas louvores da harpa cristã, sem acompanhamento instrumental utilizando somente o recurso da voz, geralmente nas sextas-feiras junto ao pôr do sol. Nesta mesma rua aproveitamos para conversar com um morador chamado Emílio Rabelo, que falou sobre um grupo do qual o mesmo faz parte chamado “grupo Rabo de Boi”. O grupo é voltado preferencialmente para a reprodução de músicas regionais, e também para o gênero MPB. Em suas apresentações utilizam os diversos

ritmos como: carimbó, lambada, forró, retumbão, lundu, sambas, baião, pagode, entre outros. O grupo é composto por oito integrantes, dentre estes, há uma voz principal e três backs vocais. Os instrumentos mais utilizados são o violão, banjo, tambores, maracas e ganzá. O período em que o grupo mais se apresenta são pela quadra junina e no Círio de Nazaré, fora esse período eles se apresentam por contrato em escolas, órgãos municipais e estaduais, casamentos, espaços públicos – como praças – etc. Em entrevista seu Rabelo diz: “Nosso grupo foi criado pra divulgar a música da nossa região e manter viva a nossa cultura” (Rabelo, 2018).

Seu Emílio Rabelo, também explica que participou da organização de vários carnavais em seu bairro e que o consumo de música sempre se fez presente, porém essa manifestação carnavalesca não teve tanto êxito devido à falta de recursos financeiros. Atualmente, eles ajudam pequenos blocos da comunidade nesse processo de resistência.

Na Rua Primeiro de Agosto, há uma igreja do Evangelho Quadrangular, contudo não foi encontrado quem pudesse nos dar informação, se haviam grupos musicais na igreja ou que tipo de música era utilizada ali. Também, na Eduardo Angelim, encontramos uma igreja Assembleia de Deus, a qual, também, não foram encontradas pessoas para dar informações. Porém, imaginamos que nesses locais religiosos sempre há uma relação mais íntima com a música através dos louvores e cânticos.

Na rua Eduardo Angelim, também há outra igreja Assembléia de Deus-Ministério de Madureira, segundo relatos de uma moradora que se congrega na igreja, há uma banda de música que toca diversos gêneros de música gospel. Na mesma rua, uma moradora disponibilizou-se a relatar sobre o que ela escuta diariamente em sua casa, disse que gosta de ouvir bastante Ivete Sangalo, música Pop, Rock e MPB relatou que utiliza a música para acalmar-se e tornar o ambiente mais agradável. A mesma moradora disse que seu filho possuía uma banda de Rock em formação e que os ensaios ocorrem na mesma residência e com frequência, então, aproveitamos para conversar com ele, Erick Silva deu o seguinte depoimento: “Os ensaios funcionam semanalmente. Somos uma banda indie, que produz a própria música, sem empresário e grava música sem fechar acordos com estudos autônomos. Temos projetos, apresentações, assim, a gente não tem nenhuma certa, mas temos alguns contatos” (Silva, 2018).

Andando por uma parte da Rua da Marinha, encontramos um estúdio musical chamado: M.Som, que faz gravações musicais de todos os gêneros e ritmos, apesar do dono do estúdio preferir música internacional e M.P.B, ele informou que os gêneros mais

gravados no seu estúdio são os paraenses, como o brega e o carimbó.

Na passagem Mirasselve, não havia estabelecimentos, escolas, igrejas ou qualquer propagação musical que pudesse nos instigar, continuando a caminhada, fomos até a rua Herodes Montese, onde encontramos uma residência com aparelhagem de som, que geralmente são estruturas sonoras muito utilizada nas noites de Belém, a aparelhagem foi batizada com o nome de Pit Som, o proprietário do equipamento relatou que a aparelhagem toca variados tipos de músicas, principalmente o melody e o bolero, o melody é um estilo musical muito apreciado no Estado do Pará.

Ainda na Passagem Herodes Montese e também na Passagem Ailton Rosado com a esquina à Passagem São Sebastião, há duas comunidades católicas, Santa Rita e São Vicente de Paulo. Ambas com músicas Litúrgicas necessárias para uma celebração Eucarística (Missa), que acontecem uma vez ao mês em cada uma. Nelas há cantores e violonistas, os quais assumem as missas. Há também a presença de louvores e músicas para acompanhamento nas celebrações, orações e outros ritos.

Na Rua F, está localizada a Escola Palmira Lins de Carvalho, que, através do Projeto Mais Educação, oferece a musicalização para os estudantes, em especial os que tem menor rendimento nas disciplinas de matemática e língua portuguesa. As crianças aprendem a tocar instrumentos percussivos e melódicos pelo Projeto Samaúma - também em funcionamento na escola. O local possui uma banda de Fanfarra, em que a proposta da banda é oferecer uma chance de recuperação de notas e o aluno em contrapartida a recuperação participa do projeto compondo a banda de fanfarra, também são inseridos alunos, que já atuam, principalmente no período dos desfiles escolares, como por exemplo, no desfile de 7 de setembro.

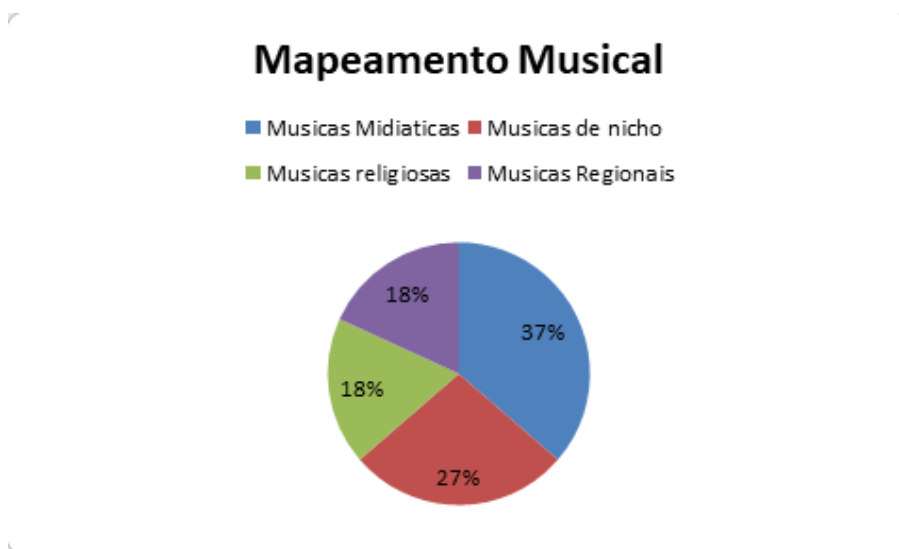
A pesquisa realizada principalmente em estabelecimentos comerciais apresentou que os proprietários utilizavam as músicas principalmente, para atrair clientes e entreter quem estivesse no estabelecimento, constatou-se através dos depoimentos que os consumidores dos locais escolhiam os gêneros musicais. Esta relação de marketing sensorial, em que se faz o uso da música para possivelmente atrair compradores, foi muito vista no bairro. O trabalho do Marketing sensorial é moderno e gera um diferencial em relação ao marketing tradicional que tem um apelo mais visual, entender como todos os sentidos podem influenciar na atração de um cliente para um determinado local é algo determinante para aqueles que trabalham com vendas e estabelecimentos, como por exemplo o bar do Seu Batista que possui o diferencial de agregar clientes com habilidades

musicais e fazer com que esses consumidores possam apresentar essas habilidades e assim causar uma satisfação pessoal do cliente para não só consumir os produtos que lhe interessam como, nesse caso, poder conviver com aqueles que possuem o mesmo gosto musical.

Despertar a atenção do cliente para um produto/marca está se tornando a cada dia mais difícil. O tradicional já não causa mais impacto. É preciso ir além. Daí a necessidade de se realizar uma comunicação mais eficiente e completa, utilizando os cinco sentidos biológicos dos consumidores (FRANÇA, p 4. 2015)

Com todos os dados coletados, observou-se que há uma preferência musical maior pelas “músicas do momento”, as que estão em alta nas mídias, como o estilo musical sertanejo, além de cantores como Pablo Vitar e Ivete Sangalo. Porém, percebemos a presença de outros tipos de música, como apresenta o gráfico a seguir:

Gráfico 02: Amostra do mapeamento musical



Fonte: pesquisa de campo com base nas entrevistas realizadas pelos autores, 2018.

Considerações finais

Concluiu-se então que a experiência de vivenciar e ouvir distintas formas de produção musical oportunizou uma reflexão sobre a diversidade sonora existente nesse bairro, assim como, revelou as conexões com outros domínios da cultura e com outras artes, tal experiência amplia o conceito de música e a percepção da diversidade cultural e

musical aprofundando a percepção das relações entre música, cultura e sociedade (BLACKING, 2000).

Notadamente, estas experiências nos fizeram perceber que a música pode estar conectada a diversos aspectos - etnicidade, ideologia, religião, convívio familiar, entre outros fatores sociológicos que nos ajudam a compreender a complexidade do mundo, buscando formas de nos comunicarmos conosco e com os outros. Vivenciar essa complexidade nos deixa convencidos de que não somos melhores que os outros, mas sim diferentes e talvez aí esteja a grande dificuldade e beleza da vida em sociedade.

Apesar de a pesquisa não ter dado conta de todo o bairro da Marambaia, consideramos que a experiência foi enriquecedora e que o bairro possui uma paisagem sonora bem diversa e bonita, compreendemos que em tempos de crise, ódio, egoísmo e preconceito, nos resta alimentar o amor e o respeito pela diversidade.

Referências:

BLACKING, John. The Study of Man as Music-Maker. In *The Performing Art Music and Dance*. Editado por John Blacking and Joann W. Kealiinohomoku. New York: Mouton Publishers, 1979. p. 33-45.

BLACKING, John. *How musical is man?* 6^a ed. Seattle: University of Washington Press, p. 32. 2000.

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.

NETTL, Bruno. *The Study of Ethnomusicology: thirty-one issues and concepts*. Urbana e Chicago: University of Illinois Press, 2005.

SEEGER, Anthony. Etnografia da música. In *Sinais diacríticos: música, sons e significados*. Giovanni Cirino (Trad.). Revista do Núcleo de Estudos de Som e Música em Antropologia da FFLCH/USP, n. 1. 2004.

IBGE, Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. Anuário estatístico do município de Belém. 2011. Acesso em: 30 mar 2018.

FRANÇA, Juliana., BRITO, Regina., Et all. *Marketing sensorial como estratégia de branding*. In IV Convibra, gestão, educação e promoção da saúde, 2015. Disponível em < http://www.convibra.org/upload/paper/2015/64/2015_64_11317.pdf>. Acesso em 12 nov 2018.

BITENCORT, Karolyne. Entrevista de Erick Silva em 23 jan 2018. Belém. Entrevista semiestruturada. Marambaia.

BITENCORT, Karolyne. Entrevista de Emílio Rabelo em 23 jan 2018. Belém. Entrevista semiestruturada. Marambaia.

Educação musical na escola a partir dos saberes musicais locais

Wallace Rodrigues

Universidade Federal do Tocantins – UFT – e-mail: walace@uft.edu.br

Kerley Fernandes Duarte de Oliveira

Instituto Federal do Tocantins – IFTO – e-mail: kerley.oliveira@ifto.edu.br

Resumo: Este escrito tenta vislumbrar uma forma de educação musical escolar que busque suas bases nos saberes dos mestres/sabedores musicais locais. Esse trabalho coloca-se como qualitativo e de cunho bibliográfico. Fornecemos alguns exemplos a partir de nossas pesquisas no interior do estado do Tocantins. Verificamos que a importância da valorização da cultura local, principalmente da cultura musical, pode dar um aporte importante na reafirmação nas identidades locais dos estudantes pela via da etnomusicologia.

Palavras-chave: Ensino de escolar de música. Mestres/sabedores locais. Saberes musicais locais. Etnomusicologia.

Music education in the school from the local musical knowledge

Abstract: This paper aims to understand a form of school music education that seeks its basis in the knowledge of local musical masters/knowers. This work is a qualitative one and of bibliographical nature. We provide some examples from our surveys in the state of Tocantins. We verified that the importance of the valorization of the local culture, mainly of the musical culture, can give an important contribution in the reaffirmation in the local identities of the students through the way of ethnomusicology.

Keywords: Music school education. Local Masters/Knowers. Local musical knowledge. Ethnomusicology.

1. Introdução

Este artigo, executado para o “V JORNADA DE ETNOMUSICOLOGIA E O III COLÓQUIO AMAZÔNICO DE ETNOMUSICOLOGIA⁶³¹”, ORGANIZADOS PELA UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ - UFPA E A UNIVERSIDADE DO ESTADO DO PARÁ – UEPA, REALIZADO EM BELÉM – PA, NOS DIAS 26, 27 E 28 DE NOVEMBRO DE 2018, TENTA VISUALIZAR uma forma de educação musical escolar que busque suas bases nos saberes dos mestres/sabedores musicais locais.

Esse trabalho coloca-se, metodologicamente, como um estudo qualitativo e baseado em nossas pesquisas na área da organologia indígena e de ensino de artes. Esse escrito tem

63

Ver <https://vjornadaeiicoloquio.wixsite.com/vjornadaeiicoloquio>

um cunho bibliográfico e oferece subsídios para um pensamento a partir dos saberes musicais regionais.

Nosso foco é a educação artística escolar, no caso específico desse artigo, da educação musical. Verificamos a necessidade da valorização dos saberes musicais locais e da reafirmação das identidades regionais dos estudantes, deixando ver aos estudantes a riqueza cultural que habita na singularidade de cada manifestação artística musical.

Através do vasto campo de pesquisa da etnomusicologia, vemos possibilidades de utilização das manifestações musicais locais e de seus mestres/sabedores no ambiente escolar enquanto uma forma de enriquecer a educação musical dos estudantes.

2. Manifestações musicais locais e ensino de música na escola

Para iniciarmos o desenvolvimento desse texto, buscamos nos fundamentar na legislação educativa brasileira, mais especificamente na Lei de Diretrizes e Bases – LDB (Lei 9.394/96), que valoriza a educação musical nas escolas e dá relevância aos saberes locais. A LDB, em seu artigo 26, nos informa que:

Art. 26. Os currículos da educação infantil, do ensino fundamental e do ensino médio devem ter base nacional comum, a ser complementada, em cada sistema de ensino e em cada estabelecimento escolar, por uma parte diversificada, exigida pelas características regionais e locais da sociedade, da cultura, da economia e dos educandos. (Redação dada pela Lei nº 12.796, de 2013)

§ 2º O ensino da arte, especialmente em suas expressões regionais, constituirá componente curricular obrigatório da educação básica. (Redação dada pela Lei nº 13.415, de 2017)

§ 6º As artes visuais, a dança, a música e o teatro são as linguagens que constituirão o componente curricular de que trata o § 2º deste artigo. (Redação dada pela Lei nº 13.278, de 2016) (BRASIL, Art. 26, § 2º e 6º)

Verificamos, portanto, a obrigatoriedade legal de trabalharmos com o ensino de música através das “características regionais e locais da sociedade, da cultura, da economia e dos educandos”, como nos informa a LDB. Isso implica dizer que aqueles que detêm os saberes locais e regionais devem ser convidados a compartilhar seus saberes com os educandos, dentro e fora do ambiente escolar. À escola cabe convidar os mestres/sabedores musicais para uma relação onde aconteçam aprendizagens significativas para os estudantes.

Os Parâmetros Curriculares Nacionais - Artes reforçam a importância da educação escolar musical envolver os indivíduos locais que lidam com música e seus saberes e fazeres:

Para que a aprendizagem da música possa ser fundamental na formação de

cidadãos é necessário que todos tenham a oportunidade de participar ativamente como ouvintes, intérpretes, compositores e improvisadores, dentro e fora da sala de aula. Envolvendo pessoas de fora no enriquecimento do ensino e promovendo interação com os grupos musicais e artísticos das localidades, a escola pode contribuir para que os alunos se tornem ouvintes sensíveis, amadores talentosos ou músicos profissionais. Incentivando a participação em shows, festivais, concertos, eventos da cultura popular e outras manifestações musicais, ela pode proporcionar condições para uma apreciação rica e ampla onde o aluno aprenda a valorizar os momentos importantes em que a música se inscreve no tempo e na história. (BRASIL, 1997: p. 54)

Nesse caminho, a etnomusicologia pode ser um campo de grande valia no ambiente escolar. A etnomusicologia pode ser entendida enquanto uma “antropologia da música” (MERRIAM, 1964). Seria a antropologia, enquanto “uma disciplina acadêmica com perspectivas teóricas sobre sociedades humanas” (SEEGER, 2008: p. 238), preocupando-se em compreender como os sistemas musicais funcionam para diferentes grupos humanos. A etnomusicologia pode ser uma rica fonte de informações sobre a riqueza musical local a ser empregada na escola, principalmente na educação musical dos estudantes e na reafirmação de identidades locais. Para Seeger a música é uma forma única de comunicação e pode nos ensinar muito:

Música é uma forma de comunicação, junto com a linguagem, a dança e outros meios. Porém a música não opera como esses meios. Diferentes comunidades terão diferentes ideias de como distinguir entre diversas formas de sons humanamente organizados – fala de canção, música de ruído e assim por diante. Como muitos de nós sabemos por nossas próprias experiências pessoais, a música de uma pessoa pode ser o ruído de outra (SEEGER, 2008: p. 239)

O etnomusicólogo Luis Ricardo Silva Queiroz (2010) nos fala sobre esta riqueza de descobertas que a etnomusicologia pode nos trazer em relação à transmissão de fazeres e saberes sobre música na escola:

[...] uma área que tem estado cada vez mais próxima do campo da educação musical é a etnomusicologia, tendo em vista que seu foco de abordagem está relacionado com a dimensão cultural e social que caracteriza as diferentes facetas do fenômeno musical. (QUEIROZ, 2010: p. 114).

Ainda no âmbito da educação escolar, o professor José Marín⁶⁴, da Universidade de Genebra, na Suíça, nos faz ver que o papel da educação, principalmente no século XXI, tem estreita relação com a preservação da diversidade cultural dos mais variados grupos humanos. Ele nos diz que:

64

Preferimos não traduzir as passagens utilizadas do texto do professor Marín para que não incorrêssemos em mudanças de sentido do texto original. Acreditamos que os leitores conseguirão compreender, sem problemas, o espanhol do referido professor.

Hacemos mención de la educación, como base de nuestra reflexión, desde una perspectiva intercultural. La educación así planteada, podría ser el eje de la preservación de la diversidad cultural y puede crear el espacio democrático, que haga posible el encuentro y el diálogo de culturas. Actualmente, esta reflexión es fundamental para imaginar cómo vivir la multiculturalidad que caracteriza a las sociedades contemporáneas. (MARÍN, 2002: p. 379)

E é nessa perspectiva intercultural de educação que damos alguns exemplos de manifestações musicais que são efetivamente levadas para dentro das escolas através de seus mestres/sabedores. Damos aqui dois exemplos importantes de manifestações musicais do estado do Tocantins (uma quilombola e outra indígena) que podem enriquecer sobremaneira os conhecimentos dos estudantes.

Colocamos como primeiro exemplo as cantigas e a dança de roda do Lindô (veja imagem 1). Executada no Quilombo Cocalinho, uma comunidade de remanescentes de quilombos (CRQ) da região norte do estado do Tocantins, onde o Lindô coloca-se como tradição viva da cultura quilombola desse grupo.

Vale informar que tal quilombo está localizado no município de Santa Fé (TO) e “se caracteriza como quilombo contemporâneo” (OLIVEIRA; SILVA, 2015: p. 2). As cantigas versam sobre a vida no campo e a natureza local, enquanto a dança de roda de casais tem forte marcação rítmica das pisadas e determinados movimentos de acordo com o gênero dos dançantes.



Imagem 1 – Dança do Lindô sendo executada no Quilombo Cocalinho, município de Santa Fé, estado do Tocantins. Fonte: <http://quilombococalinho.blogspot.com/>

Tal manifestação cultural é utilizada na educação musical da escola dentro de tal quilombo, pois versa sobre os valores culturais desse determinado grupo social e trata, também, da perpetuação de uma forma específica de identidade desse grupo.

Em relação às manifestações musicais de cultura popular (campo também bastante fértil para os estudos de etnomusicologia), vemos que há muito ainda a ser estudado e publicizado. Waldenyr Caldas nos fala das características das manifestações culturais populares:

Antes de mais nada, devemos registrar que ela [a cultura popular] se realiza fora do universo acadêmico e das instituições científicas. É provável que esta seja a maior diferença entre ela e a cultura erudita. Sua principal característica talvez seja exatamente o fato de ser produzida espontaneamente e em qualquer lugar. Nas ruas, no trabalho, no lazer, nos bares, dentro de casa, no clube, no campo de futebol, na praça pública, na igreja, enfim, não há lugar específico para surgir a cultura popular. Outra característica importante é que nessa modalidade cultural, quase sempre a produção anônima, isto é, de domínio público. E muitas vezes é uma criação coletiva. Já na cultura erudita, dificilmente não aparece o nome do autor na obra (CALDAS, 1986: p. 69)

Também, os Parâmetros Curriculares Nacionais – Artes nos revelam a variedade de conhecimentos artísticos (incluindo os musicais) que podemos oferecer aos nossos estudantes a partir da utilização das mais diversas formas de artes populares:

O universo da arte popular brasileira, por exemplo, envolve cantigas e folguedos, contos tradicionais, danças, textos escritos (como a literatura de cordel), cerâmica utilitária e ornamental, tecidos e uma infinidade de objetos que são diferentes em cada região do Brasil. São formas de arte que expressam a identidade de um grupo social e não são nem mais nem menos artísticas do que as obras produzidas pelos grandes mestres da humanidade. O professor pode descobrir, em primeiro lugar para si mesmo, o valor e a riqueza das manifestações artísticas brasileiras na sua variedade. Além disso, pode encontrar, na arte local de sua comunidade, uma fonte inestimável de aprendizagem para seus alunos. (BRASIL, 1997: p. 74-75)

Nosso segundo exemplo de manifestação musical, que é efetivamente utilizada nas escolas indígenas, é composto das cantigas, das danças e dos instrumentos musicais dos indígenas locais. No Tocantins temos vários grupos indígenas que detêm uma rica cultura musical, como os Apinayé, os Krahô, os Xerente, os Karajá Xambioá, entre outros. Tais contribuições musicais devem ser expandidas para todas as escolas do estado do Tocantins, pois elas são legítimas manifestações musicais dos grupos que habitam o estado, ajudando a valorizar os indígenas e suas culturas. Veja imagem 2 para exemplificar parte da riqueza musical indígena.

O musicólogo Antônio Alexandre Bispo (1992) levanta a questão da contribuição indígena na música brasileira, contribuição pouco estudada e considerada, ainda, de “pouca

relevância” por alguns pesquisadores. No entanto, a herança indígena para a música brasileira é algo incontestável. Bispo nos fala sobre a importância dos instrumentos musicais indígenas e suas influências nos gêneros musicais nacionais:

Essa questão, quase sempre respondida negativamente ou de forma não-satisfatória do ponto de vista teórico, surge como uma questão mal colocada ou mal entendida. Uma reorientação científico-cultural da Musicologia, dirigindo a atenção mais a processos culturais e à função neles exercida pela música, - e não tanto à realidade acústica e às suas análises musicais convencionais - poderá demonstrar o real significado do indígena na formação da cultura musical do Brasil. Sem o indígena e a sua cultura, os métodos e caminhos de aproximação e de transformação cultural teriam sido outros. Os processos de mudança de identidades, de resignificação de carga simbólica de instrumentos e gêneros teriam ocorrido de outra forma e, com eles, os mecanismos que vigoraram através dos séculos. Sob essa perspectiva, poderemos, nos nossos debates, procurar detectar de modo mais adequado e justo a verdadeira contribuição indígena para a formação músico-cultural do Brasil. Para isso, porém, temos que procurar novas orientações para a própria pesquisa, revê-la do ponto de vista teórico. (BISPO, 1992: s/p)



Imagem 2 – Cantor Zé Cabelo, indígena Apinayé, na Aldeia Prata, na 1ª Festa da Tora Grande, Parkapê . Foto de Nayane Januário, set. 2018.

Assim, a etnomusicologia nos ajuda a refletir sobre a importância da música para as sociedades indígenas de nosso país, além de trabalhar com a produção musical de outros grupos que compõem a sociedade brasileira.

Vemos que os “etnomusicólogos têm, também, que produzir uma análise cultural sistemática de música que explique como um sistema musical é parte de outros sistemas de relações dentro de uma cultura” (BLACKING, 2000: p. 25, tradução nossa). Isso ajudaria a ensinar aos estudantes que a música faz parte de um sistema mais complexo e abrangente socialmente.

Pensamos, ainda, que necessitamos valorizar as mais variados tipos de abordagens de conhecimento, principalmente aquelas que dizem respeito às nossas realidades culturais. Daí buscar trazer os conhecimentos dos mestres/sabedores musicais populares e indígenas para dentro do ambiente escolar. Márcia Sebastiani nos informa que:

A sociedade ocidental costuma valorizar fortemente um só ângulo, deixando outros de lado. Normalmente, predomina a valorização intelectual das pessoas em detrimento de outras qualidades. Os colégios e cursinhos disputam clientes ostentando os alunos classificados em primeiro lugar nos diferentes vestibulares. Tornou-se óbvio que merece salários mais elevados um engenheiro que um operário. E a razão aventada é porque o engenheiro estudou mais. Nem sempre se pergunta se o professor tem reais qualidades humanas, afetivas, de equilíbrio psíquico, de empatia, de acolhida dos alunos. Quanto à própria inteligência, supervaloriza-se um dos aspectos. Os critérios de promoção se fazem por meio de exames que exigem certo tipo de inteligência lógica, de memória, de capacidade dedutiva. O lado estético, artístico, imaginativo é menos valorizado, a não ser para a carreira de Artes. É essa a concepção unilateral da inteligência. O ser humano é reduzido a uma de suas dimensões (SEBASTIANI, 2009: p. 205)

E para evitar essa unilateralidade na aprendizagem dos estudantes é que necessitamos valorizar uma educação intercultural e conhecedora das manifestações musicais que nos identificam e nos fortificam. O professor Marín nos diz que:

La educación intercultural, podrá crear las condiciones, que harán posible el encuentro de las culturas en la perspectiva de una complementaridad benéfica para todos, más allá de toda jerarquización, ni valoración unilateral. La educación intercultural podría crear una abertura hacia el respeto de la diversidad cultural, contrariamente a cualquier educación etnocéntrica y excluyente. (MARÍN, 2002: p. 399)

Nesse sentido, uma educação musical escolar atual deve levar em conta os aportes da etnomusicologia para a valorização dos estudantes, de suas famílias, de seus territórios, de seus fazeres e de seus saberes através daqueles que detêm a cultura e a tradição local.

3. Considerações finais

Este texto buscou mostrar uma visão intercultural de educação musical que valorize os saberes musicais locais e as pessoas envolvidas com todas as formas de manifestações musicais regionais e culturalmente relevantes para o ensino escolar.

Lembramos que por termos uma escola pública com alunos pertencentes a todos os grupos étnicos, valorizar a diversidade cultural dos estudantes e dos grupos a que pertencem pode auxiliar na reafirmação das identidades locais dos estudantes. E isso pode ser facilitado através dos ensinamentos do campo da etnomusicologia.

Finalizando, acreditamos que o fortalecimento identitário e o sentimento de pertencimento a um grupo cultural local pode vir através da valorização das manifestações musicais de tal grupo, e que o ensino de música na educação escolar (pela via dos saberes provenientes da etnomusicologia) pode ser uma arma de afirmação e de informação sobre saberes e fazeres importantes para as pessoas.

Referências:

BISPO, Antônio Alexandre. Contribuição indígena à formação da cultura musical brasileira: opiniões e hipóteses. Necessidade de reorientação teórica de uma questão mal-entendida. In: II CONGRESSO BRASILEIRO DE MUSICOLOGIA. 1992, Köln/São Paulo: ISMPS, *Anais...* Disponível no seguinte website: < <http://akademie-brasil-europa.org/Materiais-abe-70.htm> >. Acesso em 20/09/2018, sem paginação.

BRASIL. *Lei de Diretrizes e Bases da Educação* – LDB. Lei 9.394/96, atualizada até 2017.

BRASIL. *Parâmetros curriculares nacionais: arte*. Secretaria de Educação Fundamental. – Brasília: MEC/SEF, 1997.

CALDAS, Waldenyr. *Cultura*. São Paulo: Global, 1986, 4ª edição, coleção Para Entender.

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

MARÍN, José. Globalización, educación y diversidad cultural. *Revista Perspectiva*. Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC, Florianópolis, ISSN 0102-5473, v.20, n.02, p.377-403, jul./dez. 2002.

MERRIAM, Allan. P. *The anthropology of music*. Chicago: Northwestern University Press, 1964.

OLIVEIRA, Lucinete Ornagui de; SILVA, Francisca de Assis. Multiculturalismo: um desafio para o educador. *Revista eletrônica-ICE*. Vol. 5, n. 1, pág. 1-11, nov 2011.

QUEIROZ, Luiz Ricardo Silva. Educação musical e cultura: singularidade e pluralidade cultural no ensino e aprendizagem da música. *Revista da ABEM*. Porto Alegre, v. 10, pág. 99 a 107, 2004.

SEBASTIANI, Márcia Teixeira. *Fundamentos teóricos e metodológicos da educação infantil*. 2ª edição, Curitiba: IESDE, 2009.

SEEGER, Anthony. Etnografia da música. *Cadernos de Campo*. São Paulo, n.17, p.237-259, 2008.

A minha mãe que me ensina: construção do conhecimento musical no Santo Daime.

Kélem Ferro.

Grupo de pesquisa em música e identidade na Amazônia (GPMIA)-kelemferro@hotmail.com

Mestre Franco Esposito.

Centro de Unificação Rosa Azul (CURA)-francoespo@gmail.com

Resumo: Este trabalho, reflete sobre a construção do conhecimento musical na religião do Santo Daime. Considerando o conceito de “planta professora” no soerguimento de um saber espiritual profundamente ligado à práticas musicais que ocorrem em estados alterados de consciência, isto é, por meio da ingestão ritualística da Ayauasca/Daime. A prática de cantar hinos, é um processo de ensino-aprendizado (transmissão, recepção) forma um corpo doutrinário onde se expressam diversos aspectos da experiência religiosa tecida na prática musical coletiva. A partir do conceito de “Planta Mestre” compartilha-se entre os praticantes usuários desta bebida a noção de “conhecimento espiritual” transmitido na “força do Daime”. Que se torna mediador de saberes interiores de caráter sensível e perceptivo (próprio das cosmologias indígenas). A vivência religiosa e musical daimista atualiza o sentido sociológico de escola e epistemológico da educação acrescentando novos saberes aos cânones da racionalidade científica. Para isso torna-se necessário ir além do campo descritivo, buscando aportes teóricos capazes de questionar o lugar dado, no pensamento científico, aos espaços e experiências de conhecimento fora da escola.

Palavras-chave: Conhecimento musical. Religião. Decolonialismo.

My mother who teaches me: building musical knowledge in Santo Daime.

Abstract: This work reflects on the construction of musical knowledge in the Santo Daime religion, considering the concept of "teacher plant" in the elevation of a spiritual knowledge deeply linked to musical practices that occur in altered states of consciousness, that is through the ingestion ritual of Ayauasca/Daime. The practice of hymns - their teaching-learning, transmission, reception processes - form a doctrinal body where they express several aspects of the religious experience woven in the collective musical practice and from the concept of "Master Plant" shared among practitioners based on the notion of spiritual knowledge transmitted in the "force of the Daime" Which becomes mediator of internal knowledge of sensitive and perceptive character (proper of indigenous cosmologies). The religious and musical daimista experience updates the sociological sense of school and epistemological education adding new knowledge to the canons of scientific rationality. For this, it is necessary to go beyond the descriptive field seeking theoretical contributions capable of questioning the place given, in scientific thought, to spaces and experiences of knowledge outside the school.

Keywords: Musical knowledge. Religion. Decolonialism.

O Santo Daime é uma religião nascida no Acre em 1930. Seu fundador foi o maranhense Raimundo Irineu Serra, conhecido como “Mestre Irineu”, Ele concebeu as bases rituais e espirituais dessa doutrina após ingerir o chá Ayauasca, bebida muito cultuada entre populações indígenas e caboclas da Amazônia sobretudo nas fronteiras entre Brasil, Peru e Bolívia.

O Santo Daime é a mais antiga religião no Brasil a fazer uso da Ayahuasca ritualisticamente. Institucionalmente há também a União do Vegetal (UDV) fundada em

1961 por José Gabriel da Costa (Mestre Gabriel) em Rondônia e a Barquinha fundada em 1945 por Daniel Pereira de Matos (Frei Daniel) em Rio Branco, Acre.

A narrativa da origem do Santo Daime conta do contato de Mestre Irineu com uma entidade feminina que se apresentou, inicialmente, com o nome de Clara que o orientou a receber uma missão espiritual, a de replantar a Santa Doutrina de Jesus Cristo na região Amazônica, utilizando o chá como expensor de consciência. Mestre Irineu passou a praticar retiros na mata, absteve-se de alguns alimentos, bebida alcoólica e contato sexual enquanto recebia orientações de Clara, sob efeito da Ayauasca nos anos 30.

Desses contatos de Irineu Serra com a entidade feminina surgem os hinos. Clara diz que vai ensiná-lo a cantar sua doutrina e lhe recomenda abrir a boca e deixar a fala fluir. Ele obedece e assim surge, por meio de sua voz, a primeira mensagem cantada da doutrina, que é o hino “Lua Branca”.

Sob o efeito da Ayauasca Mestre Irineu vê as imagens descritas na letra do hino. Vê Clara, na luz da lua, se revelando como Nossa Senhora da Conceição enquanto sua voz canta integralmente o primeiro hino daimista.

“O Cruzeiro” recebido⁶⁵ por Mestre Irineu é considerado obra prima entre os praticantes da religião e marca a edificação de um pensamento religioso que canta seus ensinamentos.

O surgimento dos hinos recebidos por Mestre Irineu transforma suas reuniões e inaugura, a cada novo ensino cantado, uma nova ordenação ritualística.

De início, a gente só tomava o Daime e se concentrava. No final, tinham umas palestras, quem viu, o que mirou [...] Nessa época não tinha bailado, nada. Porque ninguém ainda tinha hinário. Não dava pra bailar [...] O Mestre só tinha alguns hinos. Depois os outros foram recebendo. Mas, ainda era pouca gente. Então, o primeiro hinário nós cantamos nove hinos. Cinco do Mestre, dois do Germano [Guilherme], dois do seu João Pereira. Repetia três vezes cada hino e, quando acabava, começava tudo de novo. Foi a noite inteira (LABATE&PACHECO, apud Goulart 1996, p. 129)

O surgimento dos hinos formula a ordem ritualística da nova doutrina porque é a partir deles que Mestre Irineu concebe os serviços espirituais, os bailados e as reuniões de concentração. Gradativamente as palestras e a troca de experiência sobre mirações⁶⁶ foram dando espaço aos hinos e aos bailados diversificando as formas rituais, consolidando o calendário para esses ritos e transformando as relações de tempo e silêncio nos trabalhos.

⁶⁵ Fenômeno mediúnico que marca o surgimento/aparecimento dos hinos daimistas desde Mestre Irineu. Se diferenciam de composição musical pois não está sujeito a interferência de quem o recebe.

⁶⁶ São percepções, orientações internas que podem vir por meio de visões, audições ou pela intuição.

Santos, entidades e seres divinos marcam a cosmologia daimista expressa nos hinários. Resgata, em seu calendário, comemorações de santos do cristianismo popular, como exemplo, os das festas juninas, São Miguel, Nossa Senhora da Conceição, Nossa Senhora de Nazaré e outros. Além de entidades afro-brasileiras.

O universo daimista se manifesta nos hinos, cantando e louvando a entidades e seres divinos, curadores e ensinadores, estabelecendo uma conexão entre os participantes e o sagrado por meio do canto aliado ao Daime, transportando os participantes da ritualística ao lugar do saber divino.

Os Hinos são, em sua natureza, os portadores da hermenêutica daimista e porta-vozes da transcendência já que é por meio do estudo e execução deles que os daimistas encontram os ensinamentos que fundamentam suas crenças, vidas e práticas religiosas.

A experiência religiosa tem profunda relação com a prática de hinários, sendo ainda, uma das principais fontes de imanência dos saberes da Ayauasca sobre padrões de conduta, valores éticos, autoconhecimento, etc.

Atualmente as igrejas do Santo Daime estão ligadas, institucionalmente ou de maneira independente, a duas instituições matrizes mais importantes, que agregam vários centros e casas orientando sobre seus calendários e hinários.

O primeiro seguimento é o mais antigo, fundado pelo próprio Mestre Irineu, chamado CICLU (Centro de Iluminação Cristã Luz Universal) sua sede está localizada no Bairro Alto Santo em Rio Branco, no Estado do Acre.

O segundo é o maior responsável pela expansão do Santo Daime no território nacional e no exterior, fundado por Sebastião Mota de Melo, o Padrinho Sebastião. É chamado de CEFLURIS (Centro Eclético da Fluente Luz Universal Raimundo Irineu Serra) e sua sede está localizada nas margens do Igarapé Mapiá, afluente do rio Purus no Estado do Amazonas, fundado em 1983.

Institucionalmente a diferença básica entre as duas principais vertentes é que no CICLU a referência é centrada em Mestre Irineu enquanto que no CEFLURIS as referências estão centradas em Mestre Irineu e Padrinho Sebastião. Porém isso interfere na postura preservacionista de uma e expansionista de outra. Daí se desdobram em sutis diferenças formais envolvendo rituais, hinários, calendário, farda, instrumentos, e outros elementos que constituem essa prática.

Os hinos têm um importante papel na transmissão do conhecimento religioso e subscrevem experiências que transcendem a própria música. Essa transcendência se deve,

também, aos vários saberes que congregam nesta cultura musical. Dentre eles é possível destacar o fenômeno de transmissão e recepção⁶⁷, os processos de ensino-aprendizado e as situações de aprendizagem que envolvem a experiência da prática de hinários.

O fenômeno de recebimento de hinos é reconhecido como de natureza espiritual e mediúnica. Os hinos não são criados pelo homem, eles já existem e estão num lugar sagrado chamado de “astral superior”, lugar de onde vem todos os ensinamentos transmitidos pelos seres divinos e recebidos pelos homens. (VER FERRO, 2012)

Após receber um hino, o mesmo deve ser apresentado a um dirigente⁶⁸ para que seja avaliado sob critérios específicos de cada casa e em concordância com seus centros de referência.

Entre os critérios de grande importância para avaliação e validação de um hino se destaca a memória. O recebedor deve apresentar o hino inteiro sem vacilar nem esquecer trechos de letra, ritmo, entonação e melodia. Também serão avaliados aspectos da linguagem estrutural como os padrões rítmicos de marcha, valsa, mazurca e marcha valseada. Além disso a estrutura musical rondó (A/B/A; A/B), frases musicais simples e repetitivas e, sobretudo, a mensagem/ensino que traz a letra. (KAHMANN, ALBUQUERQUE, SILVEIRA, 2018)

O dirigente é responsável em fazer essa avaliação. Em seguida, o recebedor é autorizado a apresentar o hino para o grupo de membros ao fim de um trabalho espiritual. Depois disso, o hino será repassado e estudado por todos os membros. Cumpridas essas etapas de validação, passa a fazer parte de um hinário específico chamado “Hinos da Casa” geralmente executado em trabalhos de aniversário de fundação do grupo ou em outras datas a critério do dirigente.

Outro aspecto que constitui os saberes que congregam a cultura musical daimista diz respeito aos processos de ensino-aprendizado e a dinâmica cultural presente nessas práticas interferindo na história e identidade. Estabelecendo diferenças entre grupos pertencentes a um mesmo campo religioso.

No início os hinos eram memorizados e os primeiros daimistas eram, em sua maioria, pessoas com baixa escolaridade. Por este motivo o processo de ensino era exclusivamente oral e pautado na repetição. Não havia registro gráfico. Com o tempo foram surgindo os cadernos escritos manualmente.

⁶⁷ Aqui transmissão e recepção de hinos é definido como recebimento, na concepção musical racional ocidental é chamado como criação/composição, porém no Daime não existe composição sim transmissão/recebimento visto como fenômeno espiritual e mediúnico.

⁶⁸ Representante responsável pela realização dos trabalhos de Daime.

O CEFLURIS lançou os caderninhos impressos e encadernados na década de 1980 com a chegada de hippies, andarilhos e pessoas que buscavam uma experiência religiosa não convencional. Foi nesse contexto que Lúcio Mortimer, conseguiu, junto a Universidade Federal do Amazonas uma quantidade de hinários encadernados que foram distribuídos entre os membros. (VER LABATE&PACHECO, 2009)

A memória, porém, nunca deixou de ser valorizada como elemento importante no aprendizado e fundamental à experiência espiritual. Memorizar os hinos significa internalizar seus ensinamentos. Para muitos é recomendável cantar essas mensagens de olhos fechados, sob a força do Daime, para se entregar à experiência interna. Os hinos direcionam o transe espiritual e a memória perfeita sobre suas mensagens significa a possibilidade de lembrar essa realidade fora do rito e aplicar o conteúdo desses ensinamentos na vida cotidiana, parte fundamental da prática religiosa.

A ritualística do Santo Daime está intimamente ligada a produção dessas lembranças [...], junto com a bebida e os hinos a possibilidade de que o adepto componha o quadro de sua vida, rememorando, vivenciando e compreendendo o passado como forma de estabelecer as conexões do presente e dessa forma, memória, performance, hinos e o chá transmitem o conhecimento necessário para que o adepto possa se situar no presente e estabelecer propósitos futuros (KAHMANN, ALBUQUERQUE, SILVEIRA, 20018, p. 97-98)

Os cadernos, impressos na década de 1980, consolidam historicamente diferenças entre vertentes daimistas que se apresentam nos processos de ensino-aprendizado de hinos e estabelecem diferenças sutis na ordem ritual entre ambas.

A distribuição de hinários impressos para maioria dos membros no CEFLURIS enquanto no CICLU os hinários ficaram a cargo dos puxantes - responsáveis pela execução perfeita dos hinos no canto – provocou diferenças na ordenação de elementos no salão no momento dos trabalhos.

No CICLU os hinários, impressos em tamanhos grandes, são dispostos em estantes apenas nas primeiras fileiras do bailado. As mãos ficam livres para tocar o maracá batendo o instrumento da direita para esquerda e o maracá é obrigatório, isto é, faz parte da farda. No CEFLURIS cada membro tem, em mãos, seu hinário pequeno, o maracá pode ser tocado apenas com uma das mãos e seu uso não é tido como obrigatório mesmo sendo visto como parte da farda. (VER LABATE&PACHECO, 2009)

É possível que essas distinções na ordem ritual tenham origem na forma de veiculação dos hinos como parte de uma estratégia de ensino-aprendizado criando distinção entre as duas vertentes. Nettl (1997) diz que “[...] uma das coisas que determina o curso da

história de uma cultura musical é o método de transmissão[...]”, (apud Queiroz, 2005, p. 123).

A valorização da memória nos processos de ensino-aprendizado de hinos marca distinções na ordem ritual, etapas de validação, escolha de instrumentos musicais que podem ou não ser executados, tipos de trabalho, uso e execução do maracá, a exemplo dos toques de mazurca. Enfim na postura preservacionista ou expansionista, de cada vertente marcando assim a identidade de cada grupo.

Pensar sobre Santo Daime é, antes de tudo, um retorno ao passado, entendido aqui não somente na perspectiva temporal e espacial daquilo que estamos acostumados a designar comumente como real, mas, principalmente, como um exercício constante de construção da realidade que passa por um processo de redescoberta de elementos que permitem preencher justamente aquelas lacunas que são criadas pelo esquecimento. Nesse sentido, o daimista busca em sua caminhada a percepção do quem foi para a reelaboração do quem é (KAHMANN, ALBUQUERQUE, SILVEIRA, 20018, p. 81)

Outro aspecto relevante dos saberes que congregam as práticas de hinos diz respeito às situações de aprendizagem envolvidas. Tais situações se juntam metodologicamente aos processos de ensino-aprendizado sendo determinadas pela historicidade e dinâmica cultural presentes nesses processos de ensino.

Aspectos metodológicos vêm se dinamizando com o tempo na utilização das tecnologias presentes na contemporaneidade. O advento da internet, redes sociais, mídias, Home-Studio e outros trazem novas possibilidades de gravação e veiculação desse material musical, porém não substituem antigas práticas formuladas como valor e como padrão estrutural. Logo, as mídias, utilizadas como meios de estudo dos hinários não substituem as situações de aprendizagem inerentes a vivência em grupo e suas estratégias de ensino, nem alcançaram o status de valor espiritual dado, por exemplo, a memória.

A doutrina cantada que nasce no interior das florestas amazônicas mantém os traços fundamentais de sua identidade em função dos valores religiosos e espirituais que congregam estratégias de ensino e situações de aprendizado nos hinários. A utilização das mídias não substitui os valores atribuídos aos ensaios coletivos, à experiência e participação nos trabalhos espirituais e aos exercícios de tocar maracá, bailar e cantar sob a força do Daime.

Nettl (1983), diz que em muitas culturas a transmissão musical acontece de maneira oral-aural e que está ligada a percepção global do sujeito considerando seu processo de assimilação, fazer e transmissão musical. Esses processos são determinados pelo contexto

cultural que envolve essa música. (VER QUEIROZ, 2005)

O conhecimento espiritual na religião daimista tem suas bases na prática de hinos, todas as situações de aprendizagem que envolvem essa prática são imprescindíveis na construção dos significados atribuídos aos hinos incluindo a dinâmica histórica dessa cultura e de seus processos de ensino.

Os hinos regulam a memória coletiva e seus arquétipos na prática religiosa daimista. São capazes de articular relações sociais, historicidade individual e do grupo, fortalecer o sentimento de pertença. Têm participação na transmissão do conhecimento religioso, trazido pelo Daime, são os porta-voz dos ensinamentos divinos, elos de ligação entre homem e astral superior. O Daime como sacramento representa, quando ingerido, o próprio ser divino, enteógeno “Deus dentro” que manifesta, por meio do transe espiritual, entendimentos íntimos alicerçados nas mensagens dos hinos.

ALBUQUERQUE (2018) traz o debate sobre o Santo Daime enquanto espaço educativo, difusor de saberes próprios, de natureza diversa e em conformidade com a ideia de educação como cultura definida por Brandão (2002). Também resgata a perspectiva de Santos (2008) sobre a ecologia de saberes e o lugar de subalternidade dos conhecimentos tidos como locais.

A experiência de construção de conhecimentos a partir do contato com uma planta de efeito psicoativo traz o Santo Daime, como religião agenciadora de conhecimentos, para o lugar de subalternidade científica uma vez que o fluxo e a natureza de seus saberes desafiam a pretensa medição lógica cultuada historicamente nos cânones da racionalidade científica. Contudo o conjunto de experiências proporcionadas no Daime e suas práticas no cotidiano religioso ressignificam histórias de vida de indivíduos e de grupos sociais. Além de edificar identidades fundamentadas nas culturas amazônicas.

Ainda que na religião do Santo Daime todos se reconheçam como partes de uma escola cujo saber é universal, mediado por uma planta psicoativa e materializado pelos hinos. Existe um certo desconforto epistemológico suscitado em abordagens desse tipo. Isso nos traz ao campo de questionamentos sobre os paradigmas científicos dominantes e uma necessidade de reestabelecer contato e reconhecer outros processos de construção de conhecimentos circunscritos em diferentes lógicas, preservando dessa forma a diversidade de conhecimentos, isto é, a ecologia de saberes como nos aponta SANTOS (2008).

REFERENCIAS:

ALBUQUERQUE, Maria Betânia B. Epistemologia e saberes da ayahuasca. Belém: FCTN, 2012.

FERRO, Kélem C. Alves. A música nos rituais de cura do Santo Daime. Belém, 2012. [146f.]. Dissertação (Mestrado em Artes). Universidade Federal do Pará, Belém, 2012.

LABATE, Beatriz Cauby; PACHECO, Gustavo. Musica brasileira de ayahuasca. Campinas/SP: Mercado das Letras, 2009.

KAHMANN, Ana Paula; ALBUQUERQUE, Maria Betânia; SILVEIRA, Eder da Silva (Org.). Santo Daime e educação: narrativas, diálogos e experiências. Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2018.

QUEIROZ, Luis Ricardo Silva. Performance musical nos Ternos de Catopês de Montes Claros. Salvador, 2005. [236]. Doutorado em Etnomusicologia. Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2005.

REHEN, Lucas Kastrup Fonseca. Receber não é compor: música e emoção no Santo Daime. Disponível em: < <http://www.scielo.br/pdf/rs/v27n2/v27n2a09>>

SANTOS, Boaventura de Sousa. Um discurso sobre as ciências. São Paulo: Cortez, 2008.

Dimensões sobre capoeira e musicalidade no Alto-Solimões – Amazonas

Tharcísio Santiago Cruz
UFAM. jucbr@yahoo.com.br

Sérgio Ivan Gil Braga
UFAM. sigbraga@ufam.edu.br

Resumo: Neste texto discuto a partir de contribuições teóricas da Antropologia da arte, como: Victor Turner, Richard Schecener e José Jorge de Carvalho, especificamente, elementos performáticos, eventos e rituais presentes no universo da capoeira, como: musicalidade, estética corporal, instrumentos, jogo como dança, heranças africanas e construções afro-brasileiras, etc. O objetivo a trazer a partir de uma observação etnográfica a possibilidade de mostrar o quanto presente é a arte na capoeira. No caso do Alto-Solimões - Amazonas, a musicalidade tem a influência cultural indígena, de povos como os Tikuna e Cocamas que habitam a tríplice- fronteira Amazônica, é possível perceber este contato cultural a partir da música, no uso dos instrumentos como; tambores, caxixis, berimbaus e demais instrumentos de percussão.

Palavras- chave: Capoeira. Musicalidade. Eventos.

Abstract: In this text I discuss the theoretical contributions of anthropology of art such as: Victor Turner, Richard Schecener and José Jorge de Carvalho, specifically, performative elements, events and rituals present in the universe of capoeira, such as musicality, body aesthetics, instruments, game as dance, African legacies and Afro-Brazilian constructions, etc. The objective to bring from an ethnographic observation the possibility of showing how present art is in capoeira. In the case of the Alto-Solimões-Amazonas, this musicality has the Indian cultural influence, of people like the Tikuna and Cocamas that inhabit the triple-frontier Amazon, it is possible to perceive this cultural contact from the music, in the use of the instruments like; drums, caxixis, berimbaus and other percussion instruments.

Keywords: Capoeira. Musicality. Events

1. A capoeira e sua dimensão de arte

Quando Vicente Ferreira Pastinha, o mestre Pastinha, participou em 1964 do 1º Festival de Artes Negras em Dakar no Senegal, deu uma significativa contribuição para a compreensão da capoeira no universo das artes. Sua intenção como o próprio mestre dizia, era “mostrar a capoeira do Brasil”, inclusive cantava uma música cujo verso é “Pastinha já foi a África, para mostrar a capoeira do Brasil”.

Participaram do Festival em Dakar, como representantes da cultura afro-brasileira grandes mestres de capoeira como: Mestre João Grande, Mestre Gato, o renomado capoeirista Camafeu de Oxóssi, além de cantores e músicos brasileiros como: Clementina de Jesus e Elton de Medeiros.

O continente africano nas décadas de 1960/70 experimenta um grandioso processo de afirmação política, cultural, artística e de libertação das colônias europeias. Na perspectiva de Ives Mudimbe (2013), se apresenta uma possibilidade da África para além dos estereótipos, invenções e discursos construídos mitificados e reproduzidos nas consciências humanas sobre o continente, que passa a se revelar em sua autenticidade. A arte africana, passa a ser discutida, juntamente com a noção de cultura no continente. Trata-se de um momento fantástico de encontro da capoeira como arte sendo apresentada ao continente que apresentou seus elementos de origem, presentes na musicalidade africana em seus cantos, mitologias, lendas e instrumentos.

A capoeira que um dia foi apresentada a África nos anos de 1960 e posteriormente a mais de 150 países, também pode chegar a região do Alto-Solimões no Amazonas e se constituir como prática cultural em suas dimensões de luta e arte.

2. Musicalidade em eventos de capoeira do Alto Solimões

Apresento no texto elementos componentes do contexto musical presente na capoeira do Alto Solimões⁶⁹, principalmente nos municípios e área de fronteira como Benjamin Constant e Tabatinga, no lado do Brasil e no distrito internacional de Letícia na parte da Colômbia. A musicalidade local apresenta evidentes influências indígenas, dos povos que habitam a região, estes do Brasil, Colômbia, Peru e com influências ainda do Equador. Paralelamente as canções e instrumentos indígenas têm prevalência, principalmente tambores e flautas. Este fator tem certa relevância pelo fato de que estes grupos têm tido um contato com a música e instrumentos musicais, o que diminui o estranhamento com relação ao uso de instrumentos musicais na capoeira local.

Alguns dos instrumentos musicais encontrados em maior frequência na região são: atabaques, tambores Tikuna (couro de cutia), violões, charangos, zampoñas, flautas de bambu, maracás, chocalhos (*dropas* e *aruré*), trompetes de madeira oca. Além de grupos musicais como o Raízes Caboclas que construíam instrumentos musicais, utilizando matérias primas da região, como: cabaças, madeiras sementes.

Nos eventos em que pude participar, a musicalidade é algo presente, principalmente na realização dos batizados de capoeira, em tais situações é possível conhecer a: sonoridade, organização, manuseio, bem como, a demonstração de sua importância para

⁶⁹ A região comporta municípios, como Atalaia do Norte, Benjamin Constant e Tabatinga fazem fronteira com os países: Colômbia e Peru. A distância mais extrema é de 1250 km de Manaus- AM.

esta arte. Penso aqui na capoeira como arte, para além de sua condição de luta, ou seja, arte que se mescla e vice-versa. Aproximo com esta proposição da perspectiva teórica de Alfred Gell (2009) para quem a “antropologia da arte focaliza o contexto social da produção, circulação e recepção da arte, e não a avaliação de obras de arte específicas, o que, a meu ver, é função do crítico” (GELL, 2009: p. 245).

Apresento o conceito de eventos, focalizando nos estudos de Mariza Peirano (2002), no sentido de que para a antropóloga o ritual tem papel significativo para, “... analisar eventos sociais em sentido lato, ampliando assim o foco desse fenômeno tão familiar aos antropólogos.”. Mariza Peirano supõe que a antropologia como ciência apresente processos de renovação teórica, compreendo o movimento epistêmico desta ciência, o que permite a possibilidade de inúmeros diálogos com as situações, fenômenos e grupos em estudo.

Nos eventos denominados de *batizado* e *troca de cordas* do grupo de capoeira *Negros no Amazonas*, pude estabelecer o contato com a musicalidade na capoeira em Benjamin Constant- Amazonas. Estes eventos são abertos, contam com a participação de outros mestres e capoeiristas para a realização do batizado e principalmente a troca de graduação, o que confere uma dependência destes agentes dentro da cerimônia e seus rituais.

Estes eventos, cerimônias e rituais nos aproximam de uma tradução daquilo que Victor Turner (1974) denominou de *liminaridade* e *communitas*, pelo fato de possibilitarem a mudança de lugares e papéis dentro do grupo o que caracteriza um dos aspectos relevantes liminares próximos a uma condição de *comunitas*, esta não como movimento milenarista ou religioso, uma pela manutenção de símbolos e crenças respeitadas e transmitidas, pelos capoeiristas. Em certa medida ocorre uma “troca de poderes”, numa relação entre fortes e fracos, conhecedores e os que querem conhecer e que adentram no universo da capoeira, compartilhando suas “regras” e simbologias.

Este tipo de *communitas* está alicerçada no interior de uma relação secular entre fortes e fracos, exploradores e explorados, escravizadores e escravizados, universo este em que a capoeira foi forjada, alcançam uma condição, como afirma Victor Turner, “a *liminaridade* implica que o alto não poderia ser alto sem que o baixo existisse e quem está no alto não poderia ser alto deve experimentar o que significa estar em baixo.” (TURNER, 1974: p. 119)

3. Os Instrumentos Musicais da Capoeira

Os instrumentos normalmente são trazidos pelos mestres de capoeira e por praticantes com experiência acumulada, dentre estes: atabaques, pandeiros, reco-reco, agogôs, caxixis e berimbaus, este instrumento, em maior quantidade por volta de oito, justifica-se pelo fato do arame arrebentar nas apresentações.

Sobre a origem do berimbau, existem inúmeras suposições e argumentos, o fato que o berimbau é originário do continente africano, o que o torna o mais ancestral instrumento desta prática cultural, mais que a própria capoeira, tem assim origens milenares, por mesclar elementos percussivos, cordas, arco, harpa, também pelo fato de ser usado em rituais fúnebres de povos da África, foi conhecido como *Urucongo* ainda no período da escravidão existem ainda hoje diversas denominações e instrumentos semelhantes ao berimbau brasileiro, tais como: berimbau de barriga, gunga, arco musical, etc.

No Brasil teve a função no período colonial, segundo Libano Soares (1998) e Waldeloir Rego (1968) de ser usado na venda de verduras, animais e doces, o vendedor tocava o berimbau como forma de atrair a atenção de possíveis compradores. No período colonial, foi desenvolvido como instrumento a ser tocado com a boca e os dedos, conhecido como berimbau de boca, o que o aproxima de instrumentos africanos semelhantes encontrados em Marrocos.

Frunghillo (2002) define *agogô* como instrumento de percussão de metal, com campanhas ou de madeira, também de origem Africana um instrumento importante para a religião do Candomblé conhecido como *aguogue*, *gonge* ou *chicongo*. No Amazonas é comum na capoeira encontrarmos *agogôs* elaborados com ouriço de *castanha -do Pará*.

Existem inúmeras afirmações a respeito da ancestralidade da capoeira, porém estas centram-se principalmente no período histórico que corresponde a escravidão de africanos negros para o Brasil, o que demonstra o limite da construção da memória coletiva dos capoeiristas.

Com relação a musicalidade dos cantos e instrumentos, o ritmo musical é mais lento, no conhecido na capoeira *toque de angola* nos instrumentos, há a participação dos integrantes da roda, através do coro que encerram as canções históricas juntamente com o início do jogo, como exemplo de coro, “ *Iêê viva meu mestre; iêê viva meu Deus; iêê a volta ao mundo; iêê a capoeira; Iêê sabe jogar; iêê vamo simhora.*”(música de domínio público).

Sobre a parte musical no andamento da cerimônia, os cantores e a bateria desenvolvem outros cantos, como a *chula*, que são cantigas que também se reportam a fatos históricos relevantes, pode ser cantada e repetido os refrãos durante o jogo, principalmente na capoeira regional.

A partir da *chula* o jogo na roda vai adquirindo uma forma de maior velocidade, aos poucos os tocadores e cantadores vão introduzindo as *quadras*, que cantadas apresentam um repertório de estrofes curtas, com possibilidade de brincadeiras, uso de apelidos, ou situações vividas por antigos e contemporâneos capoeiristas, como exemplos: “*Olha a palma de Bimba é um, dois três, a palma de Bimba é um, dois, três...*”, ou “*... Oi sim, sim, sim oi não, não, não, oi sim, sim, sim, oi não, não, não...*”.

O público normalmente composto por muitas mães e crianças se comporta como expectador, mas se anima, grita e bate palmas principalmente com os cantos corridos. Este parece ser um canto mais empolgante, por envolver situações vividas pelos capoeiristas presentes na roda e que já são conhecidos pelos presentes na cerimônia.

Um outro ritmo musical também presente na finalização do Batizado e troca de cordas é o *samba de roda*, há assim, uma mudança nos toques e ritmos dos instrumentos e nas cantigas que passam a ser substituídas por verdadeiros sambas, se possível neste momento a participação de pessoas da plateia.

De acordo com Câmara Cascudo (2002) o samba como um nome angolano que passa a ser difundido no Brasil ainda no século XIX, tem raízes europeias, assim define, “[...]o samba possui atualmente uma grande variedade de tipos e de formas, rurais e urbanas, , e, no Rio de Janeiro, até samba de morro, por vezes com a denominação de batucada[...]” (CAMARA CASCUDO, 2002: p. 615), o autor faz referência a Edison Carneiro em Samba de Umbigada, para referir-se ao tipo de samba de roda como uma das suas variações , assim como outras modalidades, como o tambor de crioula.

A musicalidade na capoeira adquiriu uma condição fundamental, é possível afirmar que não há capoeira, principalmente roda sem a música, mesmo que seja cantada, ou com o toque dos instrumentos, mesmo apenas um berimbau, pandeiro e/ou atabaque, como aponta Valdeir do Rego (1968).

4. Capoeira e musicalidade em reflexão

José de Carvalho (2006), traça um paralelo entre as manifestações culturais e religiosas afro-brasileiras e a forma como são percebidos, analisados e vividos por

estudiosos e pelo próprio mundo da música no Brasil. Há segundo o autor um distanciamento e um esforço pelo não reconhecimento da presença destes elementos culturais. Posso aqui realizar um outro paralelo com relação a capoeira, por esta prática cultural e arte ter significativas ligações com a diversidade cultural africana e constituir-se em uma arte afro-brasileira. Há segundo José de Carvalho uma construção afro americana a partir da participação africana e afro-brasileira, que podemos compreender como ressignificação de inúmeros elementos culturais, da arte e da capoeira.

Anthony Seeger (2008), analisa a partir de uma reflexão da sociologia da música, a inserção e abrangência da música nas sociedades, para Anthony Seeger, existe uma relação entre música, cultura dentro de uma sistema social. Este autor conseguiu assim em sua análise perceber que a música além do ocidente possui além de funções possuem também verdadeiras teorias da música de semelhante complexidade as do mundo ocidental. O autor segue assim uma linha de análise de percepção da música enquanto uso, nos diversos segmentos, seja no grupo ou para o observador, não apenas o sentido de funções.

Nos eventos mencionados, fazendo o uso de registro de imagens, memória e participação como capoeirista, acentuo a musicalidade de certa forma fazendo uma aproximação Richard Schecner (2003) percebi as modificações nos contextos, pois esta, escrita de hoje traz como base a teoria e a argumentação antropológica. Para o teórico, tanto objetos e seres sofrem uma interação nas novas performances, existem aí ações, relações e acima de tudo “relacionamentos”.

Numa abordagem de aproximação antropológica sobre a temática que propomos, é ilustrativa a análise de Alfred Gell (2009), no tocante ao papel da antropologia com relação a arte e o universo que está comporta, como o que hora trazemos, ou seja, a capoeira em sua musicalidade, o que requer a busca ou elaboração de novas e outras teorias e conceitos antropológicos.

Nos eventos mencionados tive a oportunidade de experiência e perceber no andamento das cerimônias e rituais, verdadeiras situações liminares na perspectiva teórica de Victor Turner (2003), em seus aspectos positivos, semelhantes a que o autor analisa sobre a condição dos neófitos em determinadas estruturas sociais, ou seja, define apresenta situações e relações que possibilitam compor uma estrutura social, de forma semelhante de grupos, persistem relações de *super-ordenação e subordinação*.

5. Considerações Finais

Este texto foi uma tentativa de mostrar a abrangência do universo da capoeira, com ênfase sobre sua dimensão de musicalidade, o que permite refletir também sobre a música na capoeira, que apresenta em sua construção artística forte e presente contribuição de elementos culturais africanos e afro-brasileiros, seja a partir da religião, instrumentos musicais, presença e atuação dos corpos e musicalidade como um todo.

Victor Turner, ilustra a abordagem antropológica em seu conceito de *liminaridade* como manifestação de relações sociais dos grupos. Sem dúvida o grupo Negros no Amazonas e outros no Alto Solimões, estabelecem marcantes possibilidades dentro de suas relações sociais, seja, inter/intra grupos.

Nos eventos, ou seja, batizados e troca de cordas pude perceber e participar de relações, que me permitiram identificar e familiarizar com a musicalidade na capoeira, algo distante de minha compreensão em meu passado de contato com esta arte. Há muito de arte na capoeira, em sua musicalidade que tem proximidade com a cultura e música do Alto Solimões.

Há uma forte relação entre a musicalidade afro-brasileira e indígena, tentei trazer alguns autores que auxiliam na reflexão sobre :musicalidade e capoeira, na região em destaque. Isto permite também adentrar na reflexão sobre a interpretação da ciência antropológica para com estas inúmeras realidades e fenômenos passíveis de investigação.

Vale notar que as sociedades indígenas representadas por inúmeros artistas da região do alto Solimões, a capoeira através de seus adeptos, conseguem estabelecer um diálogo para com estes representantes de diversos grupos étnicos, tal fator também é digno de aprimoramento do olhar da antropologia, este é um destaque que trazemos neste texto.

Trouxe aqui o recorte do fenômeno de musicalidade afro-brasileira e afro- indígena, numa relação dialógica que se constrói, visto que músicos, capoeiristas, artistas indígenas, folcloristas atuam em ambos os campos de possibilidades.

A musicalidade na capoeira, é constante, não apenas na região em destaque, mas em todos os lugares em que esta luta e arte se faz presente, cabendo assim a pertinente e oportunidade do olhar e inovador rigor conceitual da antropologia pensando a arte a capoeira e sua musicalidade.

Referências Bibliográficas

CANJIQUEINHA, Mestre. *Canjiquinha: a alegria da capoeira*. Salvador/Bahia: editora Rasteira, 1989.

CAMARA CASCUDO, Luíz da. *Dicionário do Folclore brasileiro*. São Paulo: Global, 2002.

CARVALHO, José Jorge. A tradição musical Iorubá no Brasil: um cristal que se oculta e revela. In: TUGNY, Rosângela Pereira de; QUEIROZ, Ruben Caixeta de. (Org.) *Músicas africanas e indígenas no Brasil*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2006.

FRUNGILLO, Mário. *Dicionário de percussão*. São Paulo: Editora da UNESP, 2002.

GELL, Allfred. *Definição do problema: a necessidade de uma antropologia da arte*. **Revista Poiésis**, n.14, dez. 2009, p. 245-261. Disponível em: <http://www.poesis.uff.br/PDF/poesis14/Revista_Poesis_TradAntropologia.pdf>. Acesso em 23 out. 2018.

MUDIMBE, Valentin Yves. *A invenção de África: gnose, filosofia e a ordem do conhecimento*. Mangualde (Portugal), Luanda: Edições Pedagogo/Mulemba, 2013.

PEIRANO, Mariza. Apontamentos sobre rituais, eventos e política. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 17, n. 48, 2002. Disponível em: <<https://www.anpocs.com/index.php/papers-26-encontro/gt-23/gt20-19/4502-mpeirano-apontamentos/file>>. Acesso em 20 out. 2018.

REGO, Valdeloir. *Capoeira angola: ensaio sócio antropológico*. Salvador, 1968.

SCHECNER, Richard. O que é performance? In: *Revista de Teatro, Crítica e Estética*, ano 11, n. 12, Rio de Janeiro: Unirio, 2003.

SEEGER, Anthony. Etnografia da música. *Revistas Cadernos de Campo*, São Paulo, n.º 17, p. 237-260, 2008. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/view/47695/51433>>. Acesso em 10 out. 2018.

SOARES, Carlos Eugenio Libano. *A capoeira escrava no Rio de Janeiro: 1808-1850*. São Paulo: Unicamp, 1998.

TURNER, Victor. *Floresta de símbolos: aspectos do ritual Ndembu*. Rio de Janeiro: EDUFJ, 2003.

TURNER, Victor. *O processo ritual*. Petrópolis: Vozes, 1974.

Tanguru Pará e Pretas Maria conga: a relação da memória e música nos pontos cantados na umbanda

Laura Paraense

Universidade Federal do Pará- lparaense@hotmail.com

Sonia Chada

Universidade Federal do Pará- -sonchada@gmail.com

Resumo: Este artigo recorte de pesquisa de Mestrado em andamento, tem como foco descrever e analisar dois pontos cantados⁷⁰, “Tanguru Pará”, da falange da Encantaria, e “Pretas Maria Conga”, da falange das Pretas e Pretos Velhos, presentes no ritual do centro umbandista Tenda Miry Santo Expedito, localizado no bairro da Campina, na cidade de Belém-Pará, considerando a Etnomusicologia e a Memória. Para tanto, foi realizado levantamento bibliográfico e documental, observação *in loco* dos rituais e entrevistas com os dirigentes e frequentadores da casa. Aqui considero a perspectiva da memória em dois momentos distintos na pesquisa, as memórias que trago em mim sobre minha mãe, benzedeira, erveira e trabalhadora da espiritualidade que foi a pessoa que me incentivou a frequentar o centro umbandista. E a memória relacionada à letra descrita nos pontos cantados que revelam a história e as memórias das entidades espirituais mencionadas nos pontos cantados.

Palavras-chave: Umbanda; Pontos cantados; Memória.

Title of the Paper in English: Tanguru Pará and Pretas Maria Conga: Memory and Music in the points sings in Umbanda

Abstract: This article, Master's in progress research clipping, focuses on the analysis of two points sung - "Tanguru Pará", from the phalanx of Encantaria, and "Black Maria Conga", from the phalanx of Blacks and Blacks Old, present in the ritual of the center umbandista Tenda Miry Santo Expedito, located in the district of Campina, in the city of Belém-Pará, considering Ethnomusicology and Memory. For that, a bibliographical and documentary survey was carried out, in situ observation of the rituals and interviews with the leaders and visitors of the house. Here I consider the perspective of memory in two different moments in the research, the memories I bring in me about my mother, benzedeira, erveira and spirituality worker. And the memory related to the letter described in the sung points that reveal the history and the memories of the spiritual entities mentioned in the sung points.

Keywords: Umbanda; Points sings; Memory.

Aceitar meus dons mediúnicos e principalmente procurar desenvolvê-los em um centro umbandista foi sem dúvida uma de minhas maiores batalhas espirituais. Essa luta era uma questão de extrema importância para minha mãe, que em vida se chamou Maria Paraense.

⁷⁰ Ponto cantado é a designação da música utilizada pelos umbandistas em sua religião.

D. Maria, como era conhecida em nosso bairro no povoado do Coqueiro, era uma Senhora respeitada e reconhecida por seus benzimentos, seus conselhos espirituais e por sua profunda dedicação ao próximo. Professora alfabetizou e encaminhou para o sucesso escolar, como costumava dizer, inúmeras pessoas. Entre trabalhos, cadernos, provas e livros, me criei e testemunhei grande parte desses momentos de dedicação de minha mãe ao bem do outro, porém quando ela me dizia que eu tinha esses mesmos dons espirituais de ver, sentir e pressentir o que estava além da matéria, minhas inquietações e incômodo sobre o assunto passavam a me perturbar, e em mim causavam grande desconforto devido a fatores como dúvidas, medos e preconceitos. Finalmente depois de aceitar tais dons mediúnicos, passei a frequentar a Tenda Miry Santo Expedito, centro que minha mãe me pedia para participar e, assim, poder me desenvolver como uma médium trabalhadora.

Minha experiência artística é pautada pelo viés da música “erudita”. Possuo formação técnica e superior em canto lírico. Ao adentrar na Tenda Miry Santo Expedito, causou-me grande encantamento a prática musical que emergia daquele lugar, pois a mesma se faz apenas através do uso do canto, sem a utilização de qualquer outro instrumento musical. Neste momento minhas memórias junto à minha mãe se fizeram fortemente presente, pois havia guardado em lugares subterrâneos de meu inconsciente, aquela casa, seus cheiros característicos da defumação dos trabalhos espirituais, o altar com a estrela de cinco pontas, as velas de cores. Porém, com certeza, a maior lembrança se deu no momento em que a música passou a ser cantada, pois no quadro que “se pintava” à minha frente, via e ouvia claramente a voz de minha mãe cantarolando aquelas músicas, e sobre essa relação entre memória e lembrança, Eclea Bosi nos fala:

A lembrança é a sobrevivência do passado. O passado, conservando-se no espírito de cada ser humano, aflora à consciência na forma de imagens-lembrança. A sua forma pura seria a imagem presente nos sonhos e nos devaneios. (BOSI, 2004, p.139)

Nessa perspectiva da memória afetiva, pude comprovar um conceito criado por Pierre Nora sobre os *lugares de memória*, lugares não como termo geográfico, mas como um disparador de lembranças acionadas por cheiros, sabores, cores e tantos outros elementos que disparam as sensações um dia já registradas pela memória (NORA, 1993), e o meu retorno à tenda Miry Santo Expedito, me trouxe e ainda traz esses *lugares de memória* um dia experienciados junto à minha mãe.

Os pontos cantados

A Umbanda é considerada a primeira religião genuinamente brasileira. Surgiu no Rio de Janeiro, na década de 1920. Na sua formação encontramos influências das culturas, indígenas, branca europeia e negra e, também, de elementos da cultura oriental. Sua identidade encontra-se em constante processo de construção, tendo um papel importante na vida religiosa das pessoas que a praticam. Para Durkheim (2003, p.XVI), religião é um meio onde as relações são produzidas e reproduzidas por meio de rituais, músicas e símbolos. É uma coisa eminentemente social. As representações religiosas são representações coletivas que exprimem realidades coletivas; os ritos são maneiras de agir que só surgem no interior de grupos coordenados e se destinam a suscitar, manter ou refazer alguns estados mentais desses grupos.

A Tenda Miry Santo Expedito é um centro umbandista localizado no bairro da Campina em Belém do Pará, apresenta características particulares, onde o principal pilar é a prática da caridade e o desenvolvimento dos médiuns⁷¹ e do público em geral. Os cultos acontecem em rituais semanais próprios, onde os fundamentos religiosos são transmitidos. Neste centro Umbandista são cultuadas diversas entidades que possuem histórias, características e personalidades próprias, que se destacam no espaço físico do centro e na condução dos rituais, demandando um repertório musical específico, voltado para finalidades diversas. Como na Tenda Miry Santo Expedito o ritual não acontece sem a prática musical, não há dúvida quanto à importância da música neste contexto, na sua negociação e transformação da realidade.

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

O ponto de TANGURU PARÁ e o ponto de MARIA CONGA, os dois pontos aqui analisados, são cantados em alguns rituais da Tenda Miry Santo Expedito, como nos rituais de descarga, que acontecem às quintas-feiras, nas festas espirituais em homenagens aos santos, que ocorrem ao longo do ano, e nas sessões de desenvolvimento dos médiuns, que acontecem às terças-feiras.

⁷¹ No espiritismo, pessoa que se comunica com os espíritos.

O Ponto de Tanguru Pará apresenta o seguinte texto:

PONTO DE TANGURU PARÁ

Rio acima rio abaixo.

Tanguru Pará.

O rio madeira é meu lugar.

Tanguru Pará.

Tu és de ferro eu sou de aço.

Tanguru Pará.

Debaixo do meu pé esquerdo feiticeiro vem chorar.

Foto 1 - Ponto Tanguru Pará



Fonte: Site Tenda Miry Santo Expedito

Esse ponto pertence à falange da Encantaria e representa as entidades espirituais que habitam os mares, rios e matas. Seu contexto revela a força da entidade espiritual que se faz presente no terreiro, adverte o inimigo sobre essa força e poder de quebrar os feitiços. Em sua obra *Influência da cultura afro nos costumes paraenses*, Vicente Salles(1985) fornece informações sobre a origem desse mito ortinológico para o panteão dos *encantados* do batuque, o Tanguru Pará que é o nome amazônico das aves que pertencem ao gênero *Monasa* da família das Bucônidas, também é conhecido como *tamburupará*, *tamburipará*, *tamuri-pará*, *tamurupará*, *tangará*, *sauni* e *bico de brasa* tem o bico vermelho, plumagem negra no dorso e cinza no ventre, seu canto é ouvido com alegria pelos lavradores de fumo, pois a ave costuma comer as lagartas que atacam essa planta. Salles diz que Inácio Moura recolheu a seguinte estória ouvida no Tocantins em 1896:

O tangurupará (bico de brasa) matou o avô do japiim (xexéu), depois do que ficou todo vestido de negro, como sinal de luto pela sua crueza, tendo ainda o bico tingido pelo sangue de sua vítima. O japiim imita o canto de todos os pássaros, menos o do tangurupará com medo de que lhe suceda a mesma sorte de seu infeliz ascendente”. (SALLES, 1985, p 26)

Sem dúvida esse conto etiológico é indígena e demonstra a influência dessa cultura sobre o panteão da Umbanda na falange dos encantados e demonstra como a memória e a identidade indígena é mantida nos pontos cantados na umbanda, especialmente na falange da encantaria. O ponto é cantado por homens e mulheres. Como podemos observar na foto 1, o gestual dos médius que estão incorporados pelas entidades espirituais, apresenta os instrumentos de batalha dos caboclos da mata, arcos, flechas ou laços, sendo demonstrado pela posição das mãos, assim como, a posição de batalha sendo trazida na forma como os corpos dos médiuns assumem esse posicionamento, com uma das mãos para trás e a outra empunhando os objetos de batalha, e ainda com o tronco ereto e marchando.

Observa-se que o ponto está no modo maior, compasso binário, marcado com ritmo de marcha com os dois pés, sendo o primeiro tempo marcado sempre pelo pé direito, porém esta marcação muda quando a letra fala: “debaixo do meu pé esquerdo feiticeiro vem chorar”, passando nesse momento o ritmo inteiro para o pé esquerdo, representando a força da entidade sobre as forças do mal, que nesse ponto são quebradas pelo pé esquerdo.

PONTO DE MARIA CONGA

Todo mundo anda falando.

Da corrente do cipó.

Vou chamar Maria conga.

Pra coser meu paletó.

Fazendo mironga, fazendo mironga.

E é Maria Conga.

Fazendo mironga.

Foto 2 - Ponto de Maria Conga



Fonte: Site Tenda Miry Santo Expedito

O Ponto das Pretas Maria Conga como podemos observar na foto 2, é cantado apenas por mulheres, pois na Umbanda praticada na Tenda Miry Santo Expedito, as entidades espirituais femininas “baixam” apenas nos aparelhos⁷² femininos. Durante a execução do ponto, os homens acompanham a música apenas com palmas. É, também, considerado um ponto de advertência, pois informa que será chamada a falange de Maria Conga para “coser”, que significa costurar, remendar os rasgos da roupa, e nos trabalhos espirituais significa desmanchar as maldades. Os gestos feitos pelas mãos das médiuns incorporadas são de rotação com os braços por cima um do outro, num movimento de ida e volta, representando um gesto de fazer e desfazer algo, nesse caso, as demandas de maldades.

A melodia se apresenta em modo menor, compasso binário, em um ritmo que lembra, na primeira estrofe, uma forte marcha, e depois se desenvolve num desenrolar de braços. Como em toda falange de Pretas Velhas, o posicionamento do corpo é de quase total curvatura das costas, com a cabeça bem próxima ao chão demonstrando as entidades que foram em vida as negras escravizadas e por serem os espíritos das anciãs, por isso os corpos das médiuns se apresenta de forma bem curvada.

A análise musical aqui apresentada, modo, ritmo, compasso, não representa o conceito musical nativo, sendo um reflexo da inserção da pesquisadora no centro

⁷² O mesmo que médium.

Umbandista e as decisões tomadas em relação à análise musical podem ser contestadas, porém se fundamentam no fato de que ainda não foi encontrada pela pesquisadora outra forma que melhor descreva e analise esse repertório.

No contexto da Tenda Miry Santo Expedito, a música é fator determinante para que a entidade espiritual se faça presente no ritual. A música carrega a história da entidade, revelando o gestual que a identifica e o movimento corporal que a caracteriza.

Na Umbanda, o ponto cantado é considerado uma espécie de assinatura musical da entidade espiritual, visto que carrega em sua letra as memórias da entidade, de quando vivia encarnada no plano terreno. Essas memórias podem ter relação com o contexto social da época na qual a entidade viveu, como é o caso da falange das Pretas e Pretos Velhos, que são os espíritos daqueles que viveram o tempo da escravidão, “Vou chamar Maria Conga pra coser meu paletó”. Uma referência às escravizadas que cosiam, ou seja, costuravam a roupa dos Senhores e Senhoras. “O rio madeira é meu lugar”, trecho do ponto Tanguru Pará traz as memórias do local onde o caboclo vivia. Neste contexto, o caboclo representa o índio que é o dono da terra. E essa afirmativa pode se ratificada pelo que nos afirma Michel Pollak: “A memória é um elemento constituinte do sentimento de identidade, tanto individual como coletiva, na medida em que ela é também um fator extremamente importante do sentimento de continuidade e de coerência de uma pessoa ou de um grupo em sua reconstrução de si”. (POLLAK, 1989)

Na umbanda o texto das canções chamadas de pontos cantados é de fundamental importância para o contexto do ritual, posto que neste, é a mensagem trazida através do texto que carrega o ensinamento dos fundamentos da religião, e a melodia se encarrega de designar as características mais marcantes da entidade que é referida no ponto cantado. Sobre essa questão Chada (2007) elucida que:

Compreende-se o estudo de música como muito mais do que o estudo puramente do som musical. O grande desafio da Etnomusicologia talvez seja o de relacionar música, um subsistema, com todos os outros subsistemas da cultura, na busca de um entendimento do que ela possa representar para o ser humano que a produz. Um dos recursos para esta compreensão poderia ser obtida pela apreciação do texto das canções, visto que estes podem expressar idéias muitas vezes mais difíceis de serem articuladas em outros contextos. (CHADA, 2006, p 17)

Neste centro umbandista, diferente de outros centros de umbanda, não se utilizam vestes especiais que representam as entidades espirituais ou instrumentos de trabalho materiais como flechas, espadas e outros, apenas a veste branca. Esses instrumentos são

representados somente através do gestual do médium e nesta abordagem, da visibilidade no invisível, recorremos ao argumento denominado por Daniel Miller como humildade das coisas...

A conclusão surpreendente é que os objetos são importantes não porque sejam evidentes e fisicamente restrinjam ou habilitem, mas justamente o contrário. Muitas vezes, é precisamente porque não os vemos. Quanto menos tivermos consciência deles, mais conseguem determinar nossas expectativas, estabelecendo o cenário e assegurando o comportamento apropriado, sem se submeter a questionamento. Eles determinam o que ocorre, à medida que estamos inconscientes da capacidade de fazê-lo. (MILLER, 2013, p 78).

A prática musical no centro umbandista Tenda Miry Santo Expedito perpassa pelo contexto no qual o grupo está inserido, o contexto modelando a prática musical e sendo modelado por ela. Os pontos cantados, que são a música praticada pelos umbandistas da Tenda Miry Santo Expedito, é o elemento de grande e fundamental importância na condução do culto, pois é através dessa música que as entidades espirituais se fazem presentes no terreiro pela incorporação dos médiuns que recebem essas entidades. E nessa prática musical nos é revelado também que a memória é um fator bastante presente e de grande importância na música denominada como pontos cantados, pois carrega em seus textos a história das entidades espirituais cultuadas e reverenciadas naquele centro religioso.

REFERÊNCIAS

BOSI, Ecléa. **Memória e Sociedade**. Lembranças de velhos. São Paulo: Companhia das Letras, 2004

CHADA, Sonia. **A Música dos Caboclos nos Candomblés Baianos**. Fundação Gregório de Matos- Edefba, Salvador, 2006

DURKHEIM, Émile. **As Formas Elementares de Vida Religiosa**: O Sistema Totêmico na Austrália. Tradução de Joaquim Pereira Neto. Revisão de José Joaquim Sobral. São Paulo: Paulinas, 1989.

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

MILLER, Daniel. **Estudos Antropológicos sobre a Cultura Material**, Jorge Zahar. São Paulo, 2013

NORA, Pierre. **Entre memória e história: a problemática dos lugares**. Projeto história, São Paulo, v.10, jul./dez.1993.

POLLACK, Michell. **Memória e Identidade Social**. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol.5, nº10, 1992 p.200-212

SALLES, Vicente. **Influência da cultura afro nos costumes paraenses**. Micro edição do autor, Brasília, 1985

TENDA MIRY SANTO EXPEDITO. Disponível em: www.tmse.com.br. Acesso em: 14 out. 2018.

Tambor de Crioula: a cultura popular como agente de influência no ensino de Arte

João Fortunato Soares de Quadros Júnior
joaofjr@gmail.com

Josikerllen Cutrim dos Santos
josikerllencutrim@gmail.com

Ana Déborah Pereira de Barros
anadeborahbarros@gmail.com

Claudionor Farias Ferreira
claudionorfariasferreira@gmail.com

Jeanderson Hyago Pereira Salazar
jeandersonhyagopereira@gmail.com

Walber Castro Lobato
walbercastro1996@gmail.com

Nirlenna Marques Costa
lenna.brum@gmail.com

Valéria Pereira Figueira
vfigueira6@gmail.com

Resumo: O presente trabalho tem como objetivo apresentar uma revisão de literatura acerca do Tambor de Crioula do Maranhão. Baseado em pesquisa bibliográfica, esse artigo apresenta um breve histórico e as características dessa manifestação cultural, os elementos que a compõem e, principalmente, os seus aspectos musicais. A revisão de literatura evidenciou a existência de uma grande carência de estudos pedagógicos relacionados a esse tema, bem como a ausência de conteúdos sobre manifestações culturais maranhenses nos livros didáticos adotados pela SEDUC-MA nos últimos anos. Tal diagnóstico demonstra a urgente necessidade de se levar a cabo propostas pedagógicas que promovam a inserção da cultura popular local nas matrizes curriculares do ensino

médio no Maranhão, fomentando a criação de políticas públicas de valorização cultural que exijam dos autores e editoras dos livros didáticos a inserção desses conteúdos nos materiais distribuídos aos estudantes de ensino médio no Maranhão. Com isso, espera-se que tais iniciativas possibilitem a transformação positiva do ambiente escolar e, sobretudo, aumentem o interesse, a motivação e a valorização dos estudantes adolescentes pela/da disciplina Arte.

Palavras-Chaves: Tambor de crioula. Educação. Cultura popular.

Tambor de Crioula: popular culture as agent of influence in the teaching of Art

Abstract: This paper aims to show a review of literatura about the Maranhão's Tambor de Crioula. Based on a bibliographical research, this article presents a brief history and the characteristics of this cultural manifestation, the elements that compose it and, mainly, its musical aspects. The literature review evidenced the existence of a great lack of pedagogical studies related to this subject, as well as the lack of content on cultural manifestations of Maranhão in the textbooks adopted by SEDUC-MA in recent years. Such a diagnosis demonstrates the urgent need to carry out pedagogical proposals that promote the insertion of local popular culture in the high school curriculum matrices in Maranhão, promoting the creation of public policies of cultural valorization that demand from the authors and publishers of the textbooks the insertion materials distributed to high school students in Maranhão. Thus, it is hoped that such initiatives will enable the positive transformation of the school environment and, above all, increase the interest, motivation and appreciation of adolescent students in the Art discipline.

Keywords: Tambor de Crioula. Education. Popular Culture.

1) Cultura popular e Educação

A cultura de um lugar reflete a história de seu povo. Em sua gênese, cultura vem do latim *colere* e significa *cuidar* ou *tomar conta de*, estando diretamente relacionado à transformação da natureza (humana, animal, vegetal, etc.). Desde uma perspectiva semiológica, Velho (2009, p. 250) define cultura como "memória não-genética [...] que se realiza em sistemas sígnicos de diferentes naturezas: o gestual, o visual, o sonoro, o arquitetônico, etc.". Cuche (2002, p. 4) entende cultura como "um elemento constituinte básico da criação e identificação de uma comunidade" que é transmitido com o passar dos anos de modo intergeracional.

Numa perspectiva sociológica, podemos definir três tipos de cultura. A primeira delas, a cultura erudita, pode ser entendida pela valoração de produtos artísticos e culturais socialmente considerados como os de alta estima, geralmente atrelado a indivíduos com maior poder aquisitivo (LITVAK, 1997). Cultura de massas, por sua vez, é definido por Lorenzo e Quadros Jr. (2014) como toda cultura produzida para o grande público (a massa) que utiliza dos meios de comunicação de maior abrangência (internet, televisão, rádio, etc.) para a sua difusão massiva, independentemente de heterogeneidade social, étnica, etária, sexual, etc. Finalmente, Bosi (2009) define cultura popular como uma realidade cultural, estruturada a partir de relações internas no coração da sociedade. Seguindo essa perspectiva, Abib (2004, p. 24) afirma que a cultura popular estabelece intrínseca relação

com conceitos humanísticos tais como "solidariedade, igualdade, o respeito às diferenças, o compartilhar, o respeito à natureza, a cooperação, o equilíbrio, a humildade, a parceria", valores muitas vezes difíceis de serem trabalhados pela escola no contexto sócio-político atual. Baseado nisso, buscaremos nessa seção centrar nossa discussão acerca da cultura popular e sua relação com a educação.

Abib (2004) destaca a importância de se incitar no ambiente escolar a valorização da diversidade cultural e histórica como propósitos de formação dos indivíduos enquanto cidadãos. Brandão (2008, p. 37) corrobora com essa ideia ao afirmar que a escolar é o lugar necessário e ideal para perpetuar os saberes populares produzidos ao longo do tempo, fazendo com que o aluno reaprenda "com a arte, com o imaginário e com a sabedoria do povo [...] outras sábias e criativas maneiras de viver, de sentir e de pensar a vida".

Dessa maneira, a escola enquanto partícipe do processo de formação da sociedade, tem a responsabilidade de garantir espaços dentro do currículo escolar para a cultura popular, reconhecendo-a não como um fragmento exótico, "pitoresco e curioso, ou como um momento de aprendizado de hora de recreio" (BRANDÃO, 2008, p. 37), mas sim como forma de desenvolver os aspectos cognitivos, sociais, culturais, criativos e emocionais do estudante, bem como seu senso de pertencimento, de protagonismo e de criticidade. Partindo desse silogismo, é imprescindível elaborar currículos que adotem uma perspectiva de reconhecimento de magnitude da diversidade cultural brasileira.

Em pesquisa recente, Barros (2018) elaborou um programa de intervenção para a disciplina Artes baseado na cultura popular do Bumba meu boi do Maranhão direcionado a estudantes de ensino médio de uma escola pública de São Luís-MA e obteve resultados estatisticamente significativos com relação a:

- Melhoria na qualidade e estruturação dos conteúdos da disciplina Arte;
- Redução de comportamentos negativos que influem na aprendizagem;
- Aumento na frequência de atividades práticas (apreciação, composição, interpretação, etc.);
- Elevação do nível de interesse individual e coletivo pela disciplina;
- Aumento da motivação dos alunos;
- Aumento dos rendimentos dos alunos;
- Alunos declaradamente mais satisfeitos com a disciplina.

Esses resultados mostram a influência positiva da cultura popular na relação dos estudantes com a escola e com o currículo escolar na atualidade, servindo tanto como

elemento facilitador da aprendizagem em disciplinas componentes dos eixos Linguagens e Ciências Humanas, mas também colaborando para a formação da identidade cultural nos jovens. Assim sendo, estudos como o de Barros são importantes e necessários para a compreensão do impacto real da cultura popular na educação brasileira contemporânea.

2) O Tambor de Crioula do Maranhão

O Tambor de Crioula é definido por Pelegrini (2008, p. 155) como uma "forma de expressão maranhense de origem afro-brasileira que conjuga dança circular, canto e percussão de tambores em louvor a São Benedito". Assim como outras manifestações brasileiras, o Tambor de Crioula surge de maneira marginalizada, chegando a ser considerada no período colonial uma prática libertina, imoral e perturbadora do sossego público (FERRETTI, 2010). Essa manifestação entrou para o Livro de Registro das Formas de Expressão do IPHAN em 2007, sendo reconhecido como Patrimônio Cultural Imaterial Brasileiro, se transformando em um símbolo de resistência da cultura afro-descendente, bem como em um elemento identitário da cultura ludovicense e maranhense

2.1) Características da manifestação

O Tambor de Crioula tem características próprias que o difere de outras danças populares brasileiras. Ele se caracteriza como uma dança circular (praticada em roda), geralmente dançadas por mulheres (denominadas coreiras) vestidas com blusa branca com babados, saia rodada feita de chita e um touço para cobrir a cabeça. Quanto aos calçados, muitas coreiras dançam descalças e outras usam sapatilhas, dependendo de como o grupo se organiza.



Figura 1. Coreiras (FOLHA DE SÃO PAULO, 2018).

As coreiras dançam ao redor da parelha de tambores, composta por três tambores: meio (meio ou chamador), tambor grande (rufador ou roncador) e crivador (ou pererengue). Os tocadores (vestidos com calça e camisas feitas de chita) ficam alinhados um ao lado do outro, obedecendo a seguinte ordem: tambor grande, matraca, meio e crivador. Os dois últimos tocadores ficam sentados sobre os tambores enquanto que o tambor grande fica apoiado no chão e amarrado com uma corda à cintura do seu tocador, o qual por vezes realiza pequenos deslocamentos em direção ao centro da roda para maior interação com a coreira. O tocador da matraca fica de pé logo atrás do tambor grande, percutindo no corpo desse tambor para realizar suas figuras rítmicas.



Figura 2. Parelha e tocadores (JACINTHO, 2018).

Essa parelha normalmente é tocada por homens que se revezam. As músicas do Tambor de Crioula, também conhecidas como ladainhas ou toadas, são cantadas pelos coreiros ou cantadores e se estruturam no formato de pergunta e resposta, sendo respondido por outros homens que compõem o grupo e/ou o pelo público participante (PELEGRINI, 2008). As letras das toadas apresentam temas diversos que falam sobre a vida dos brincantes, homenagens aos santos de sua devoção ou mesmo às coreiras.

A coreografia da dança é livre e informal, não havendo movimentos pré-determinados. Inicia com uma das coreiras saindo da roda e se direcionando para dançar em frente à parelha de tambores, especialmente direcionada ao tambor grande, instrumento responsável pela evolução do toque no Tambor de Crioula. Após alguns minutos, outra coreira se direciona para o centro da roda, convidando a primeira dançarina para realizar a punha ou umbigada (toque de ventres entre as mulheres), indicando assim a substituição entre as coreiras, havendo a repetição constante desse rito por todas aquelas que compõem a roda. Essa dinâmica na dança apresenta semelhanças com outros tipos de manifestações culturais afrodescendentes, tais como a capoeira e o lundu.



Figura 3. Tambor de Crioula (PORTAL MA10, 2016).

2.3) A Música do Tambor de Crioula

Os tambores são tradicionalmente confeccionados com madeiras extraídas de troncos de árvores (mangue, mossoró, pau d'arco, angelim, faveira e mescla), talhados a ferro e fogo para que fiquem ocos, podendo atualmente ser produzido também com grandes pedaços de canos de plástico, facilitando na aquisição de material, no seu deslocamento e na qualidade do som. Os troncos ou canos são recobertos por pele de animal (boi, veado,

tamanduá, etc.) fixada com cravelhas. Após a cobertura, é derramado azeite no couro e exposto ao sol para secar e atingir o "ponto de honra", momento que o tambor está apto a ser tocado. Para a afinação, os tambores são esquentados ao redor de uma fogueira até cada um chegar em sua respectiva afinação. Para auxiliar na marcação da rítmica do Tambor de Crioula, são utilizadas também matracas, pedaços de madeira de igual qualidade à dos tambores e que são percutidas no corpo do tambor grande.



Figura 4. Parelha de tambores (SEBRAE, 2017).

O Tambor de Crioula é um ritmo totalmente percussivo, com a execução dos tambores em compasso 6/8. O meia é o primeiro instrumento a iniciar o toque e é responsável por determinar o andamento da toada (lenta, ligeira, esgarçada, alvoroçada), além de servir como base para a entrada dos outros tambores, sendo chamado assim de "tambor mestre". Esse instrumento possui duas regiões de toque: a região aguda (próximo à borda do instrumento) e a região grave (no centro da pele). A rítmica desse tambor é constante, isto é, não possui variações.

O crivador é o instrumento que entra em seguida ao meia, tendo como função apoiar o solo do tambor grande com seu toque binário. O toque é realizado apenas na área próxima à borda do instrumento, possuindo assim um som mais agudo que os demais. Segundo Valdelino e Santos Neto (2002), o toque repinicado do crivador caracteriza a pulsação binária do Tambor de Crioula.

Finalmente, o tambor grande é o último dos tambores a iniciar, possuindo um som mais grave e encorpado que os demais, sendo responsável pelo toque da punha, ponto alto da roda de tambor. Assim como o meia, a rítmica do tambor grande é realizada em duas

áreas denominadas área da punga (região cêntrica do instrumento e, conseqüentemente, mais grave) e área do toque (região periférica do instrumento de som mais agudo). Esse tambor é o que possui maior liberdade de improvisação, funcionando como um instrumento solista e possuindo a responsabilidade por manter a empolgação dos participantes da brincadeira. A acentuação do seu toque na área da punga é muitas vezes realizada com a mão fechada, o que levou o pesquisador Vieira Filho (1977, p. 21) a caracterizar o Tambor de Crioula da seguinte maneira: "afinado a fogo, tocado a murro e dançado a coice".

A matraca é o último a entrar na roda. Nem sempre é utilizado pelos grupos de Tambor de Crioula de São Luís. Como exemplo, o Mestre Felipe, um dos principais representantes da cultura do Tambor de Crioula do Maranhão, afirmava que não gostava da inclusão da matraca no conjunto percussivo (VALDELINO; SANTOS NETO, 2002). Tocado em pares no corpo do tambor grande, esse instrumento possui um som extremamente agudo que se sobressai dos outros tambores. É possível perceber também o acompanhamento das toadas por palmas, uma participação coletiva e espontânea por aqueles que não estão nem tocando e nem cantando (VALDELINO; SANTOS NETO, 2002). Abaixo, pode-se observar um exemplo de transcrição rítmica do Tambor de Crioula.

Matraca

Crivador

Meião

T. Grande

5

Mat.

Cri.

Mei.

T. G.

9

Mat.

Cri.

Mei.

T. G.

13

Mat.

Cri.

Mei.

T. G.

Figura 5. Relações entre os três tambores e a matraca (adaptado de VALDELINO; SANTOS NETO, 2002).

3) Considerações Finais

O presente trabalho se configura como um aporte teórico inicial para o desenvolvimento do programa de intervenção do subprojeto de Música do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação à Docência (PIBID) da Universidade Xxxxxx do Xxxxxx, edição 2018-2019. A proposta do referido subprojeto tem como objetivo principal a inserção da cultura popular maranhense no currículo da disciplina Arte para o ensino médio. Dessa maneira, serão desenvolvidos propostas que abordarão três importantes manifestações culturais maranhenses: o Tambor de Crioula, o Cacuriá e o Bumba-meu-boi.

Apesar da grande relevância de ditas manifestações, observa-se uma escassez nas produções bibliográficas acerca desses temas, incidindo assim grande importância a esse trabalho. Por outro lado, analisando os livros didáticos de Arte adotados nos últimos anos pela Secretaria de Estado da Educação do Maranhão (SEDUC-MA), comprovou-se a inexistência de conteúdos artísticos relacionados à cultura popular maranhense, apesar de tais conteúdos estarem presentes nas Diretrizes Curriculares para o Ensino Médio no Maranhão. Assim sendo, torna-se necessário o desenvolvimento de propostas pedagógicas que promovam a inserção da cultura popular nas matrizes curriculares do ensino médio, etapa escolar que exerce grande influência na formação das características identitárias dos estudantes. Por essa razão, é fundamental a criação de políticas públicas de valorização da cultura popular que exijam dos autores e editoras dos livros didáticos a inserção desse conteúdo nos materiais distribuídos aos estudantes de ensino médio no Maranhão.

Referências Bibliográficas

ABIB, Pedro R. J. *Capoeira Angola: Cultura Popular e o jogo dos saberes na roda*. In: CONGRESSO LUSO AFROBRASILEIRO DE CIÊNCIAS SOCIAIS, 8., Coimbra: Portugal, 2004.

ANTONIL, André J. *Cultura e opulência no Brasil por suas drogas e minas*. Rio de Janeiro: IBGE, 1963.

ARANTES, Antônio A. *O que é cultura popular*. 14. ed. São Paulo: Brasiliense, 1998.

BARROS, Ana D. P. *Linguagens artísticas do Bumba meu Boi no currículo do ensino médio do Maranhão: uma experiência no Centro de Ensino Manoel Beckman*. 220f. Dissertação (Mestrado em Gestão de Ensino da Educação Básica). Centro de Ciências Sociais, Universidade Federal do Maranhão, São Luís, 2018.

BRANDÃO, Carlos. Viver de criar cultura, cultura popular, arte e educação. In: SILVA, R. M. C. (Org.). *Cultura popular e educação*. Brasília: Salto para o futuro/TV Escola/SEED/MEC, 2008. p. 3-31.

BOSI, Ecléa. *Cultura de massa e cultura popular: Leituras de operários*. 13. ed. Petrópolis: Vozes, 2009.

CHARTIER, Roger. "Cultura Popular": revisitando um conceito historiográfico. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 8, n. 16, p. 179-192, 1995.

CUCHE, Dennys. *A noção de cultura nas ciências sociais*. Trad. Viviane Ribeiro. Bauru: EDUSC, 1999.

IPHAN. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. *Os Tambores da Ilha*. São

Luís: IPHAN, 2006.

FERRETTI, Sérgio F. Cultura popular e patrimônio imaterial: o contexto do tambor de crioula do Maranhão. *Revista de Políticas Públicas*, São Luís, número especial, p. 173-179, ago. 2010.

FOLHA DE SÃO PAULO. Tambor de crioula dita o ritmo carnavalesco de São Luís, no Maranhão. 2018. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/saopaulo/viaja-sp/2018/01/1953473-tambor-de-crioula-dita-o-ritmo-carnavalesco-de-sao-luis-no-maranhao.shtml>. Acesso em 15 de out. 2018.

JACINTHO, Joel. Blog do Joel Jacintho. De tudo um pouco: Notícias, Cultura, Esporte, Poder e Política. Disponível em: https://2.bp.blogspot.com/-pI_0_WQDK4E/Wyapop3tJJI/AAAAAAAAA250/mnPW5zy1XlsBONwwR2ViWRWvHxB_UfhWVgCLcBGAs/s1600/TAMBOR%2BDE%2BCROIOULA.jpg. Acesso em 15 de out. 2018.

LITVAK, Joseph. *Strange Gourmets: Sophistication, Theory, and the Novel*. Durham/Londres: Duke University Press, 1997.

LORENZO, Oswaldo; QUADROS JR., João F. S. *Música, cultura e sociedade na Espanha contemporânea: a difusão pública do conhecimento musical-cultural na Espanha contemporânea*. São Luís: EDUFMA, 2014.

PELEGRINI, Sandra. A gestão do patrimônio imaterial brasileiro na contemporaneidade. *História*, São Paulo, v. 27, n. 2, p. 145-173, 2008.

PORTAL MA10. Programação especial para o Dia Nacional do Tambor de Crioula. 2016. Disponível em: <http://www.ma10.com.br/2016/06/18/programacao-especial-para-o-dia-nacional-do-tambor-de-crioula/>. Acesso em: 15 de out. 2018.

SEBRAE. Serviço de Apoio às Micro e Pequenas Empresas - Maranhão. *Catálogo SEBRAE de artesanato da Grande São Luís*. São Luís: SEBRAE, 2017. Disponível em: https://issuu.com/sebraemaranhao/docs/book-vers_o_digital/85. Acesso em: 15 de out. 2018.

VALDELINO, José; SANTOS NETO, Joaquim. Música. In: FERRETTI, S. (Org.). *Tambor de Crioula: ritual e espetáculo*. São Luís: Comissão Maranhense de Folclore, 2002. p. 77-115.

VELHO, Ana P. M. A semiótica da cultura: apontamentos para uma metodologia de análise da comunicação. *Revista de Estudos da Comunicação*, Curitiba, v. 10, n. 23, p. 249-257, set./dez. 2009.

VIEIRA FILHO, Domingos. *Folclore Brasileiro: Maranhão*. Rio de Janeiro: MEC/DAC/Funarte/CDFB, 1977.

Por uma acustemologia do “desenvolvimento” e suas contradições: uma reflexão sobre escuta, devastação e paisagens cambiantes em Alter do Chão, PA.

Maria Fantinato Géo

Columbia University – mf2969@columbia.edu

Ana María Ochoa Gautier

Columbia University – ao2110@columbia.edu

Resumo: Apesar de contar com um pouco menos de sete mil habitantes, Alter do Chão, PA, é lugar de passagem de diversas pessoas, e lá reverberam sonoridades advindas tanto da intensificação do turismo na vila nas últimas décadas como da expansão da fronteira agrícola da soja nos municípios do planalto santareno nos últimos vinte anos. Este texto se desenvolve ao redor de algumas vinhetas etnográficas para propor um debate inicial sobre a relação entre escuta, meio ambiente e transformações econômicas na vila e seus arredores. Duas questões relacionadas movimentam o trabalho 1) Como que os fluxos atrelados ao turismo, agronegócio e uma concepção particular de “desenvolvimento” reverberam em sonoridades de Alter do Chão? 2) Como abordar essas sonoridades a partir da escuta, levando em conta a multiplicidade de modos de habitar que coexistem na vila? Ancorando-se em trabalhos etnomusicológicos que abordam a escuta como algo que tensiona separações estanques entre corpo e mundo e entre natureza e cultura, o trabalho aponta para questões em andamento a respeito de como o “desenvolvimento” urbano da vila e o “desenvolvimento” econômico do seu entorno deformam e apagam corpos-mundos sonoros e como a temática do “meio ambiente” pode ser mobilizada de modos contrastantes e contraditórios diante dessas transformações.

Palavras-chave: Escuta; Meio Ambiente; Acustemologia

Title of the Paper in English: For An Acoustemology Of “Development” And Its Contradictions:”: A Reflection On Listening, Devastation and Changing Landscapes Of Alter do Chao, PA

Abstract: Despite its small population of around seven thousand inhabitants, Alter do Chão, in the state of Pará, is a village where various people pass by and where sounds resulting both from the intensification of tourism in the last decades and the last two decades of expansion of the agricultural frontier in the municipalities of the Santareno plateau resonate. Based on a few ethnographic vignettes, this paper inquires into the relationship between listening, the environment and economic transformations of Alter do Chão and its surroundings. Two interrelated questions are raised here 1) How do the fluxes connected with tourism, agribusiness and a particular notion of “development” reverberate in the sounds of Alter do Chão? 2) How can we discuss such sonorities through listening while taking into account the multiple modes of inhabiting that coexist in the village? The ideas developed in this paper are anchored in ethnomusicological works that approach listening as a category that challenges clear cut separations between body and world and nature and culture. In dialogue with these readings, the paper presents still-in-progress reflections regarding how the “development” of Alter do Chão and the economic “development” of its surroundings deform and erase existing sonorous bodies-worlds, and how the theme of the “environment” may be mobilized in contrasting and contradictory ways in face of such transformations.

Keywords: Listening; Environment; Acoustemology

Neste texto partilho algumas reflexões e perguntas fruto de experiência de campo em Alter do Chão, um dos distritos administrativos do município de Santarém, PA, e vila internacionalmente conhecida pelas suas praias de água doce formadas na época de seca do rio Tapajós. Cheguei a Alter do Chão no início de setembro deste ano com o objetivo de atentar para a intensificação de fluxos sonoros e o embate entre diferentes volumes musicais (amplificados em objetos como caixas de som de diversos tamanhos e potências) durante a festa do Çairé, que todo ano atrai milhares de turistas para o local. Durante o tempo que passei em Alter do Chão, todavia, dei-me conta de que a violência, especulação e interesses diversos que atravessam a região de Santarém reverberam sonoramente em Alter do Chão num dia-a-dia para além da festa. Apesar de contar com um pouco menos de sete mil habitantes, Alter do Chão é lugar de passagem de diversas pessoas e interesses, e ali reverberam sonoridades advindas tanto do turismo e sua intensificação na última década, como da expansão da fronteira agrícola da soja nos municípios do planalto santareno nos últimos vinte anos. Duas questões relacionadas motivam as ponderações apresentadas abaixo, a serem aprofundadas em trabalho futuro: 1) Como que os fluxos atrelados ao turismo, agronegócio e uma concepção particular de “desenvolvimento” reverberam em sonoridades de Alter do Chão? 2) Como abordar essas sonoridades a partir da escuta, levando em conta a multiplicidade de “perspectivas do habitar” (Ingold 2000) a vila que coexistem em Alter do Chão hoje?

1. Lá no canto onde eu moro tinha um Igarapé

“Lá no canto onde eu moro tinha um igarapé / Lá no canto onde eu moro tinha um igarapé / Prefeitura concretou e agora quer ter o çairé”. Assim cantou uma jovem de cerca de 30 anos durante a “desfeiteira,” tradição de colocar versos de improviso em estilo de desafio que já se tornou uma das marcas do encerramento da festa do Çairé (Gonçalves de Carvalho, 2016). Conversei com uma conhecida na vila que morava com a moça que cantou o verso acima. Ela me explicou: “Estamos indignadas. De um dia para o outro a prefeitura concretou um igarapé que passava do lado da nossa casa aqui em alter. Antes, quando eu estava chegando em casa, podia escutar o barulho do rio de longe... agora já não o escuto mais.”

Existe atualmente em Alter do Chão um intenso debate sobre a questão do “desenvolvimento” urbano da vila. A mais recente polêmica em torno do tema da construção imobiliária se deu por conta da PL 1621/2017, que tramitou na câmara dos

vereadores sem consulta prévia da sociedade. A PL visava flexibilizar a regulamentação do solo urbano, reduzindo a proteção aos mananciais hídricos e liberando empreiteiras para construir prédios na orla do Tapajós e do lago verde. Hoje em dia Alter do Chão é uma vila em obras. Além da rede de pousadas, hotéis e redários que se expandiu radicalmente nos últimos dez anos, há também novas casas em processo de construção. E enquanto a vila cresce, ainda carecendo de infraestrutura de saneamento que acompanhe este crescimento, os menos abastados moradores antigos e nativos da região são afastados da proximidade da água e empurrados do centro para a periferia. Ao caminhar por ruas do centro, mas também de áreas mais afastadas, com frequência esbarrava em terrenos com propriedades novas em obras, e acostumei-me com os sons de furadeiras, martelos, serras, e motos transportando estruturas de metal que rompia com as zonas de calma e silêncio da vila. Como pude escutar durante minha estadia e também confirmei por depoimentos de habitantes locais, as casas mais chiques normalmente são usadas por moradores de fim de semana. Estes vêm de Santarém, do Mato Grosso, ou são grupos que as alugam para temporadas. Destas casas é comum soar um repertório variado de músicas nos fins de semana e feriados, com preponderância dos hits sertanejos, mas, sobretudo, independente do gênero musical, músicas marcadas pelos altos volumes que com frequência incomodam vizinhos que habitam a vila durante a semana toda.

Em texto de 2014, o etnomusicólogo Alan Oliveira faz sabias ponderações sobre a relação entre o crescimento da música sertaneja como centro aglomerador de hibridismos musicais no Brasil recente e processos sociais e econômicos das últimas décadas. O autor analisa a canção “ai se eu te pego”, na versão de Michel Teló, e sugere que a musicalidade desta “denota a paisagem sonora hegemônica em todo o Centro-Sul brasileira, com extensões para o Nordeste e a região Norte,” paisagem esta que “aparece como o fundo musical da expansão do agronegócio no Brasil, centrado, sobretudo, no cultivo de soja”. (8) Como o autor também afirma, não é novidade notar que o terreno da música popular é marcado por trânsitos e trocas intensas, tal qual ocorre na confluência de interiores que molda o sertanejo que prepondera no Brasil, “caracterizado por uma confluência de tradições musicais sertanejas, gauchescas e nordestinas” (ibid, 8).

As forças econômicas impactam a formação de sonoridades pelos fluxos populacionais que promovem e pelas sonoridades que viajam com esses fluxos. Todavia, como o exemplo com o qual iniciei esta seção demonstra, isso não se dá somente pela via dos contatos entre diferentes musicalidades regionais, mas também por como a chegada de

máquinas, carros, estradas, e os interesses de construtoras e do mercado imobiliário soterram, deslocam, extraem e deformam os espaços. Em nome do “desenvolvimento” de Alter do Chão, uma rua foi ampliada soterrando um igarapé. Por mais que ainda não saibamos mais sobre os impactos que essa massa de concreto gerou no rio em si, sabemos que este soterramento apagou a possibilidade das moradoras de uma casa próxima ao igarapé o escutarem. Estes apagamentos, todavia, não podem ser pensados de modo isolado de escutas. Nesta vila por onde passam, ficam, e se enraízam pessoas com perfis sociais e histórias de relação com o próprio território que são tão distintas (povos indígenas, comunitários nativos, turistas brasileiros e estrangeiros, brasileiros de classe média de diversas regiões do Brasil buscando um ritmo de vida mais calmo, ativistas, indigenistas, professores universitários, entre outros) há também que se levar em conta que uma multiplicidade de maneiras de escutar coexistem e se chocam. Trago abaixo uma vinheta etnográfica para exemplificar este ponto.

2. Fluxos, raízes e escutas

Esta noite passei na casa da mãe de Maria, local onde ela nasceu e cresceu, e conversamos informalmente sobre a vila e seu passado. Uma mulher perto dos 60 anos, Maria me contou que décadas atrás, na época de sua infância, “a vila acabava aqui na rua na nossa casa, onde estamos agora. O resto, daqui para trás, era mato.” Ela também me contou que hoje em Alter do Chão escuta muito passarinho aqui na casa de sua mãe. “Acho que é por causa do desmatamento que eles vem para cá.”, disse. Antes, quando aqui era o limite da vila, tinha passarinho perto, mas depois a vila foi crescendo e eles se afastaram. Agora parece que eles estão vindo de novo, mas por um novo motivo: desmataram outras áreas ao redor. Impressionada com seu comentário, eu disse para Maria que a minha experiência de chegar aqui e escutar pássaros foi bem diferente da dela. Vinda do Rio de Janeiro, eu senti-me próxima da natureza ao notar o som de pássaros ao meu redor ao longo do dia: “que bonito ouvir esses pássaros ao longo do dia”, pensei. (Caderno de campo, Set 18)

A escuta, afirma David Novak, é uma relação histórica de trocas (2008). E modos de escutar carregam consigo histórias de relação com os lugares pelos quais as entidades produtoras de som passam. Enquanto há, na escuta de Maria, uma percepção clara de deslocamento dos pássaros pela região de Alter do Chão, na minha preponderava uma visão idealizada destas mesmas sonoridades, justificada pelo meu deslocamento — vindo de uma cidade grande onde moldei grande parte de minhas escutas. Fluxos sonoros mobilizam histórias de escuta e assim também de conhecimento. Baseado em sua pesquisa com os Bosavi, em Papua Nova Guiné, Steven Feld cunhou o termo “acustemologia,” que combina

o termos acústica e epistemologia, para enfatizar como o “soar” é simultaneamente social e material. Escutas são sempre moldadas por histórias de escuta que são relacionais, contingentes, e centrais como modos de dar sentido a experiências de mundo. (1996; 2005) Neste sentido, as diferenças entre o que o canto dos passarinhos pode indicar para diferentes ouvintes não são meramente diferenças de opinião, tampouco diferenças entre opiniões de “igual validade”. Essas escutas distintas são também moldadas por histórias de chegada neste lugar, relações distintas com este lugar e seus pássaros. São escutas que sabem de coisas diferentes.

Os sentidos produzem lugares, e os lugares produzem sentido, deste modo, não existe uma “paisagem” separada da agência e da percepção (FELD 1996; 2015): a formação de ambos está sempre em relação. A acustemologia leva em conta “a presença e consciência sonora como forças potentes que moldam como as pessoas criam sentido nas experiências” (1996, 97) Com o som dos pássaros eu sabia de uma sonoridade pacífica da natureza de Alter do chão enquanto Maria sabia do desmatamento na região. Todavia, se não há paisagem fora de percepção existem ainda assim materialidades sonoras bem concretas que estão sendo extintas, soterradas e drasticamente reorganizadas na vila de Alter do Chão, e sobretudo na região do planalto santareno em sua proximidade. Neste sentido, há contraste entre diferentes escutas, há diferentes histórias que elas contam, mas há também a necessidade de reconhecer algo concreto e comum que as atravessa. O que seria esse comum? Se não cabe falar dessa paisagem sonora que muda como algo isolado da escuta dos entes – humanos e não humanos – que habitam ou passam por espaços onde os sons soam, vale ainda assim perguntar que tipo de escutas-mundo coexistem, se chocam, dão sentido sonoro e refletem sobre o movimento rumo ao chamado “desenvolvimento” em Alter do Chão e seus arredores. Seria possível gerar um arquivo dessas múltiplas escutas das transformações, e sobretudo dos apagamentos sonoros?

3. Das ironias do que o desmatamento protege

Carlos estava usando uma camisa da campanha contra poluição sonora aqui em Alter do Chão, e atrás vi que havia uma grande logo da Cargill. Comentei com ele que era uma grande contradição a Cargill patrocinar uma campanha contra poluição sonora. Ele, de modo enfático, disse, “e bota contradição nisso”. Ele me contou que trabalhou por cinco anos na Cargill em Santarém como segurança, e que o barulho do processo dos grãos caindo de um lugar para o outro era insuportável. Usava um protetor auricular quando ia para perto das máquinas, mas ele não resolvia o problema. (Caderno de campo, set 18)

Meu comentário a Carlos vinha da constatação de que a trading de grãos norte americana cujo terminal graneleiro havia sido erguido em cima de um sítio arqueológico, concretado nascentes de rio, além de suprimido uma praia que era antes ponto de encontro de Santarém – praia de Vera Paz –, ousava associar-se a um discurso contra um tipo de “poluição”. Carlos, todavia, revelou outro aspecto dessa contradição: que uma empresa produtora de ruídos agressivos no dia-a-dia de seu funcionamento associava-se a uma campanha contra a produção de ruídos em uma zona fora de suas portas.

A viagem de sonoridades e as dinâmicas de suas amplificações sonoras dependem da infraestrutura de comunicação entre lugares – energia elétrica, fios, rios, assim como estradas, tal qual a BR-163 que traz trabalhadores da soja para passar fim de semana em Alter do Chão. As dinâmicas de amplificação sonora, todavia, também estão passíveis a regulações por leis e fiscalizações que seletivamente limitam volumes sonoros sob o argumento da poluição. Como apontou Ana Ochoa Gautier (2014), a escuta opera na fabricação de limites entre o dado e o fabricado, o natural e o cultural. A mobilização dos discurso ambiental-sonoro está sempre pautada numa lógica de organização do mundo que configura os valores das vidas e entidades que são tidas como partes mais ou menos valorosas no denominado “ambiente”. A ironia da logo da Cargill na camiseta deste atual morador de Alter do Chão, local onde a empresa patrocinou uma campanha contra a poluição sonora, é um indicio de tal tipo de organização. Aqui, caberia perguntar por que, por exemplo, os carros com grandes caixas de som que chegam na orla de Alter do Chão, aos quais em grande parte se dirige tal campanha, são percebidos como uma ameaça maior ao ambiente do que os sons emitidos pelo próprio processo de exportação da soja da Cargill em Santarém. A questão aqui vai para além de um debate sobre decibéis. A questão aqui é também, por exemplo, o deslocamento do problema do ruído e do excesso sonoro (os volumes que incomodam) para fora da esfera do trabalho cotidiano, e para o domínio do lazer.

Como busquei apontar nas seções anteriores, isso que se soterra, afasta e reorganiza não são somente sonoridades, mas corpos sonoros materiais, tais quais rios, pássaros e caixas de som. Volto a citar Ochoa Gautier que ressalta a dimensão ontológica da escuta ao atentar para como, no século XIX, a escuta de diferentes sons considerados “vozes” moldou ideias de natureza e cultura articuladas a ideias de pessoa e alteridade — ideias centrais para a definição do popular na América Latina. (2014) Talvez pensando a partir da Amazônia brasileira, e mais especificamente as histórias de monocultura, turismo,

especulação e disputa territorial que acontecem na região de Santarém e seu cartão de visitas Alter do Chão, encontremos algumas pistas para pensar o conflituoso e nebuloso presente sonoro no país de modo mais amplo. Talvez isso nos ajude a acessar alguns dos dados sensoriais que configuram não a verdade ou a mentira do presente (ambos domínios em crise nos dias dos “fatos alternativos”), mas aquilo que pessoas com enraizamento distintos em um lugar atravessado por muitos fluxos e violências se permitem acreditar sobre o que são os dados e o fabricados — as naturezas e as culturas — de hoje. Quiçá assim poderíamos também teorizar um popular sonoro-musical do Brasil de hoje pensado a partir da Amazônia, desafiando a centralidade epistemológica do eixo urbano do Sudeste na narrativa musical-popular brasileira — que delimitou categorias acadêmicas usadas até hoje.

Referências:

FELD, Steven. Waterfalls of Song: An Acoustemology of Place Resounding in Bosavi, Papua New Guinea. *Senses of Place*. School of American Research Press, 1996.

_____. Acoustemology. IN: NOVAK, David e Matt Sakakeeny. Keywords in Sound. Durham and London, Duke University Press, 2015.

GONÇALVES DE CARVALHO, Luciana (coord.). Festa do Çairé de Alter do Chão. Santarém: UFOPA, 2016

OCHOA GAUTIER, Ana Maria. *Aurality*: listening and knowledge in nineteenth century Colombia. Durham: Duke University Press, 2014.

OLIVEIRA, Alan. Monsanto's Sounds: Michel Teló e as novas dinâmicas e representações da música brasileira. In: XI IASPM-AL. outubro de 2014, Salvador.

NOVAK, David. 2·5×6 metres of space: Japanese music coffeehouses and experimental practices of listening. *Popular Music*, 27 (2008): 15-34

Agência Brasileira do ISBN
ISBN 978-85-67528-06-9

