

# VII

JORNADA DE ETNOMUSICOLOGIA  
LABORATÓRIO DE ETNOMUSICOLOGIA DA UFPA



V COLÓQUIO AMAZÔNICO  
DE ETNOMUSICOLOGIA

## ETNOMUSICOLOGIA EM TEMPOS DE PANDEMIA: no ensino, na pesquisa e na extensão



**ANAIS DA VII JORNADA DE ETNOMUSICOLOGIA E  
V COLÓQUIO AMAZÔNICO DE  
ETNOMUSICOLOGIA**

*Etnomusicologia em Tempos de Pandemia: no Ensino, na  
Pesquisa e na Extensão*

**Organização dos anais:**

**Adriana Couceiro**

**Líliam Barros Cohen**

**Marcus Bonilla**

**Tainá Façanha**

**Belém, PA.**

**2020**

**FICHA TÉCNICA DESTA EDIÇÃO:**

Projeto Gráfico: Tainá Façanha

Editoração Eletrônica: Tainá Façanha

Capa: Tainá Façanha

Revisão Textual: os artigos aqui publicados são de responsabilidade individual de cada autor.

Ficha Catalográfica: Larissa Lima da Silva

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

---

J82a Jornada de Etnomusicologia (7. : 2020 : Belém, PA)  
Anais [recurso eletrônico] / VII Jornada de Etnomusicologia e V  
Colóquio Amazônico de Etnomusicologia ; Organizadores: Adriana  
Couceiro... [et al.]. – Belém : PPGArtes, 2021.

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

“ Etnomusicologia em tempos de pandemia: no ensino, na pesquisa e na  
extensão”

ISBN 978-65-88455-12-8

1. Música - Pesquisa. 2. Musicologia. 3 Etnomusicologia. I. Couceiro,  
Adriana, org. II. Cohen, Líliam Barros, org. III. Bonilla, Marcus, org. IV.  
Façanha, Tainá, org. V. Amazônico de Etnomusicologia (5 : 2020 : Belém).  
VI. Título.

CDD 23. ed. – 780.72

---

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

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ**

Emmanuel Zagury Tourinho (Reitor)

Gilmar Pereira da Silva (Vice-Reitor)

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

Maria Iracilda da Cunha Sampaio (Pró-Reitora)

**INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE (ICA)**

Adriana Valente Azulay (Diretora-Geral)

Joel Cardoso da Silva (Diretor-Adjunto)

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES (PPGARTES)**

José Afonso Medeiros Souza (Coordenador)

Rosângela Marques de Britto (Vice-Coordenadora)

**EDITORA PPGARTES\***

Lilium Cristina Barros Cohen (Coordenadora Editorial)

Larissa Lima da Silva (Assistente Editorial)

**COMITÊ CIENTÍFICO**

Profa. Dra. Lilium Cristina Barros Cohen (Presidente)

Profa. Dra. Ana Flávia Mendes Sapucaí

(ICA, Universidade Federal do Pará)

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Ana Mae Tavares Bastos Barbosa

(ECA, Universidade de São Paulo; Universidade Anhembi-Morumbi)

Prof. Dr. Áureo Deo de Freitas Júnior

(ICA, Universidade Federal do Pará)

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Giselle Guilhon Antunes Camargo

(ICA, Universidade Federal do Pará)

Prof. Dr. José Carlos de Paiva

(FBA, Universidade do Porto)

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Laura Malosetti Costa

(IA, Universidad Nacional San Martín)

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Maria das Vitórias Negreiros do Amaral

(CAC, Universidade Federal de Pernambuco)

Prof. Dr. Orlando Franco Maneschy

(ICA, Universidade Federal do Pará)

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Rejane Coutinho

(IA, Universidade Estadual Paulista)

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Valzeli Figueira Sampaio

(ICA, Universidade Federal do Pará)

**Comissão Organizadora da VII Jornada de Etnomusicologia e V Colóquio de Etnomusicologia**

Adriana Melo Couceiro (Coordenação Geral)  
Jorgete Maria Portal Lago  
Jucélia Estumano  
Liliam Cristina Barros Cohen  
Marcus Fachin Bonilla  
Sonia Maria Moraes Chada  
Paulo Murilo Guerreiro do Amaral  
Tainá Magalhães Façanha

**Comissão de Comunicação e Divulgação**

Ian Silva Nemer Cruz  
Paula Thais Pelas da Silva  
Tainá Magalhães Façanha

**Comissão de Produção Artística**

Evelyn Tainá de Souza Silva  
Iva Rothe-Neves  
Tainá Magalhães Façanha

**Comissão da Interação Tecnológica**

Frank de Lima Sagita  
Gilda Helena Maia  
Keila Michelle Silva Monteiro  
Leonardo Vieira Venturieri  
Tirsa Lais de Oliveira Gonçalves Moraes  
Saulo Christ Caraveo

**Web Designer**

Tainá Maria Magalhães Façanha

### **Comissão Científica**

Marcus Fachin Bonilla (UFT)  
(Presidente da Comissão)

Fernando Lacerda Simões Duarte  
Jorgete Maria Portal Lago

### **Pareceristas**

Adriana Couceiro (UFPA)  
Anderson Brasil (UFBA)  
Estevão Amaro dos Reis  
Fernando Lacerda (UFPA)  
Francisca Marques (UFRB)  
Janaina Moscal  
Jefferson Tiago S. da Silva (UFRR)  
Jorgete Lago (UEPA)  
José Jarbas Pinheiro Ruas Junior (UFT)  
Jucélia Estumano (IFPA)  
Leandro Maia (UFPel)  
Líliam Cristina Barros Cohen (UFPA)  
Lucyanne de Melo Afonso (UFAM)  
Luís Fernando Hering Coelho (UFPel)  
Marcos Holler (UDESC)  
Maria Eugênia Linardi  
Marília Raquel Albornoz Stein (UFRGS)  
Rafael Noletto (UFPel)  
Renato Borges  
Sonia Chada (UFPA)  
Tainá Façanha (UEPA)  
Tiago de Quadros Maia Carvalho (UFRN)  
Vanildo Monteiro (UFPA)

## SUMÁRIO

<b>CONFERÊNCIA DE ABERTURA .....</b>	<b>12</b>
<b>MESA REDONDA I – ENSINO.....</b>	<b>13</b>
<b>Ensino de Etnomusicologia: impasses e possibilidades.....</b>	<b>14</b>
<i>Paulo Murilo Guerreiro do Amaral</i>	
<b>MESA REDONDA II – PESQUISA .....</b>	<b>19</b>
<b>Etnomusicologia em tempos de pandemia: impasses ou pontos de fuga? .....</b>	<b>20</b>
<i>Samuel Araujo</i>	
<b>MESA REDONDA III - EXTENSÃO .....</b>	<b>27</b>
<b>Uma educadora musical em terreno etnomusicológico: experiências extensionistas na Escola de Aplicação da UFPA .....</b>	<b>28</b>
<i>Jucélia da Cruz Estumano</i>	
<b>RODA DE CONVERSA .....</b>	<b>40</b>
<b>SESSÃO DE COMUNICAÇÃO I.....</b>	<b>41</b>
<b>O repertório religioso da compositora e poetisa feirense Georgina de Mello Lima Erismann (1893 - 1940) em um manuscrito musical recolhido ao Arquivo Histórico Municipal de Salvador .....</b>	<b>42</b>
<i>Fernando Lacerda Simões Duarte</i>	
<b>Violão sacro: o possível impacto dos paradigmas composicionais da Restauração Musical Católica em <i>Jesus nosso Pastor</i>, de Tó Teixeira.....</b>	<b>52</b>
<i>Fernando Lacerda Simões Duarte</i>	
<b>Repertório em canto coral: uma análise dos coros da Escola de Música da Universidade Federal do Pará.....</b>	<b>60</b>
<i>Francemárcia Ferreira de Carvalho</i>	
<i>Clarisse Lima Corrêa</i>	
<i>Tayna Bezerra Ferreira</i>	
<i>Alessandra Daniele Lobato Monteiro</i>	
<i>Ediel Rocha de Sousa</i>	

**Patrimônio musical documental e organológico no Museu Nacional da Assembleia de Deus e no Centro de Estudos do Movimento Pentecostal da Casa Publicadora das Assembleias de Deus: estudo exploratório e possibilidades de investigação.....69**

*Doriedison Viana de Souza*

*Paulo Wesley Nascimento Rosa*

*Fernando Lacerda Simões Duarte*

**As Bandas de Música de Colares/PA .....77**

*Luisa Marina Sousa Leal*

*Sônia Chada*

**O cruzar dos Bois de Máscaras com as Bandas de Música na cidade de São Caetano de Odivelas - PA.....85**

*Evelyn Tainá Silva*

*Sônia Chada*

**A construção do artista contemporâneo: percurso e experiências em um mercado musical neotribal paraense .....92**

*Frank Sagica*

*Sônia Chada*

**A trajetividade dos Uirapurus Paraenses: cenário artístico-musical da primeira metade do século XX..... 100**

*Gilda Helena Gomes Maia*

*Liliam Cristina Barros Cohen*

**Motivos Populares na obra “Commercial” de Clemente Ferreira Júnior ..... 108**

*Leonardo Vieira Venturieri*

**Luli e Lucina: 25 anos de MPB Reflexões e apontamentos sobre o desenvolvimento de uma pesquisa em música coletiva..... 117**

*Marcela Soares Rodrigues*

*Nayara Pereira da Silva*

*Rosângela Barbosa de Moraes*

*Rayanne Rodovalho Reis*

*Débora Ramos da Silva*

*Francisca Helena Marques*

**SESSÃO DE COMUNICAÇÕES II ..... 128**

**Movimento Armorial: música, fases e Bodas de Ouro em tempos de pandemia ..... 129**

*Marília Santos*

**Música, Conflito, Saúde, Sustentabilidade, Cura e Corpo em Moçambique..... 144**

*Micas Orlando Silambo*

**Boi da Floresta e musicares durante a pandemia do COVID-19 ..... 155**

*Talyene Cruz Melônio*

*Luiza Fernandes Coelho*

**Um breve relato histórico acerca de dois gêneros musicais da Região Norte do Brasil e o uso do contrabaixo elétrico ..... 167**

*Alexandre Alves Silva*

*Jefferson Tiago de Souza Mendes da Silva*

**Percussão em Gêneros Musicais da Região Norte: um estudo sobre teses e dissertações publicadas no Brasil entre 2014 a 2019 ..... 176**

*Alexander Antony de Oliveira*

*Jefferson Tiago de Souza Mendes da Silva*

**A Etnomusicologia em Cursos de Graduação em Música de Universidades do Nordeste: um estudo sobre iniciativas em instituições sem programas de pós-graduação ..... 184**

*Tiago de Quadros Maia Carvalho*

*Larissa Guedes dos Santos*

*Leandro Pequeno da Silva*

**A Metodologia “Aprenda Fazer Fazendo” da Banda de Música do IFPA Campus Belém. .... 193**

*Nels Jesus Ribeiro Gomes - PMPA*

*Anielson Costa Ferreira – IECG*

**O trombone em Belém do Pará: percurso histórico do seu ensino nos espaços especializados ..... 200**

*Anielson Costa Ferreira*

*Jucélia da Cruz Estumano*

**En busca del sonido de nuestros pies golpeado la tierra: del tambor de pie amerindio al calzado sonante contemporáneo.....209**

*Alba Olinka Huerta Martínez*

*Giselle Guilhon Antunes Camargo*

**SESSÃO DE COMUNICAÇÕES III.....217**

**Música e contexto no samba de cacete em comunidade quilombola do Pará .....219**

*Francielly Rufino de Oliveira*

*Paulo Murilo Guerreiro do Amaral*

**Pleyel de Chopin: características e interpretação historicamente informada .....228**

*Gabriella de Mattos Affonso*

**A pesquisa e as práticas musicais das guitarradas no Pará no contexto da pandemia causada pela Sars-Cov-2 .....236**

*Saulo Christ Caraveo*

*Sonia Chada*

**A formação continuada de professores de Arte/Música: uma proposta de ensino aprendizagem por intermédio da pesquisa e prática docente .....243**

*Lucian José de Souza Costa e Costa*

*Áureo Déo DeFreitas Júnior*

**Artes integradas: boi bumbá e lendas amazônicas ações possíveis na escola de educação básica .....252**

*Jucélia da Cruz Estumano*

**Os Arucarás: a trajetória de um grupo musical portelense .....262**

*Francisco Antonio da Silva Neto*

*Tainá Maria Magalhães Façanha*

**Estágio supervisionado em música no PARFOR UFPA .....272**

*Darlene Ferreira De Oliveira*

*Tainá Maria Magalhães Façanha*

**Pará Caribe: contribuições de um projeto de música num contexto de pandemia.....284**

*Iva Rothe-Neves*

*Sonia Chada*

**“Uma Mulher”: a entrância feminina na regência de bandas no Estado do Pará .....298**

Weiller Adriana da Silva Pessoa Lucena de Oliveira



## CONFERÊNCIA DE ABERTURA

<https://www.youtube.com/watch?v=Qy0wgd2Fn9s>





## MESA REDONDA I – ENSINO

<https://youtu.be/IPE9HBHLM5Y>





## Ensino de Etnomusicologia: impasses e possibilidades

*Paulo Murilo Guerreiro do Amaral<sup>1</sup>*

Universidade do Estado do Pará – [guerreirodoamaral@gmail.com](mailto:guerreirodoamaral@gmail.com)

Quero agradecer às minhas e aos meus colegas das Universidades do Estado e Federal do Pará, UEPA e UFPA, respectivamente, pelo convite para participar desta Mesa Redonda sobre ensino de Etnomusicologia no âmbito da VII Jornada de Etnomusicologia e do V Colóquio Amazônico de Etnomusicologia. Mesa que conta com a presença dos professores e pesquisadores Doutora Rosário Pastana, da Universidade de Aveiro (Portugal), e Doutor Carlos Sandroni, da Universidade Federal de Pernambuco – UFPE (Brasil).

De acordo com o que sugere o título atribuído a este texto-base para a minha exposição oral, pretendo abordar, brevemente, sobre alguns impasses e possibilidades relacionados ao ensino desta ciência musical. Divido-o em cinco momentos:

- A Etnomusicologia surgiu no Brasil em nível apenas de pós-graduação e somente depois encampou outros níveis de formação.
- Equívocos etimológico e epistêmico da Etnomusicologia.
- Contra todo o enciclopedismo musical Ocidental acumulado por muitos séculos, a Etnomusicologia surgiu e cresceu como uma minoria que ainda luta por espaço. Mas nem sempre é um bom combate.
- No que a Etnomusicologia quebra paradigmas? Até que ponto quebra? – outras visões sobre o pensar, produzir, circular e receber música. Ser decolonial não sendo; impacto nos currículos.
- Como temos feito Etnomusicologia?

Sobre o primeiro, que abrange o surgimento da Etnomusicologia no Brasil, quero sublinhar, por um lado, característica e inovadora contribuição desta ciência para a pesquisa em música, sobre a qual comentarei adiante. Por outro, valeria recordar que, no país, a maioria dos

---

<sup>1</sup> Doutor em Etnomusicologia pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Professor Adjunto do Departamento de Artes (DART) da Universidade do Estado do Pará (UEPA) e líder do Grupo de Estudos Musicais da Amazônia (GEMAM).





cursos superiores de Música, entre diversos pertencentes à grande área das Artes, ainda se mantém eurocentrada e disciplinar.

Iniciativas concretas, mas ainda insuficientes, de responder à clara herança colonial perpetuada nesses cursos, poderiam ser trazidas à tona. Em 2016, por exemplo, quando da última reforma do Projeto Pedagógico do Curso de Licenciatura em Música da Universidade do Estado do Pará, no qual atuo como professor, foram criados os componentes Música no Brasil I e II no intuito de agregar saberes e práticas musicais diversos – não apenas aqueles considerados eruditos ou aclamados nacionalmente por elites culturais, mas também os “populares” e/ou “folclóricos” de diferentes regiões, além das músicas de pretos, indígenas, massivas etc. Garantir essa diversidade depende, entre outros fatores, de como os conteúdos são organizados e quais são ministrados, tendo em vista as demandas dos alunos, inclusive, e não somente os pontos de vista dos professores e/ou institucionais em relação à diversidade que reconhecem na música.

No caso do componente Música no Pará, dentro do mesmo desenho curricular, espera-se que práticas negras, aborígenes e de imigrantes, por exemplo, sejam evidenciadas, também, em vez de apenas os compositores eruditos, gêneros “tradicionais” como o carimbó e a marujada de Bragança, assim por diante.

Destaco ainda duas questões problemáticas interligadas. Uma diz respeito à perspectiva predominantemente histórico-cronológica que componentes dessa natureza encampam. Outra reside no modelo disciplinar, que por si só é colonial e eurocêntrico. No primeiro caso seria importante pensarmos na música como geradora de contextos culturais em vez de apenas como saber-fazer dentro de culturas historicamente construídas. No segundo, o modelo demandaria mudanças não apenas em conteúdos, mas também em sua forma. Isto é, a perspectiva disciplinar, que é altamente voltada ao ensino e centrada em componentes autônomos e fechados cada um em si próprio, cederia espaço para currículos menos endurecidos e estanques, talvez a exemplo daqueles fundamentados em metodologias ativas.

No Brasil, a forte presença da Etnomusicologia na formação acadêmica, inicialmente apenas na pós-graduação e hoje também em cursos de graduação, destaca-se como elemento de inovação e reconfiguração de rumos para o ensino, pesquisa e extensão em Música. A ciência etnomusicológica vem tensionar cânones musicais e o saber enciclopédico ocidental na medida em que passa a levar em conta outras maneiras de pensar a música e comportar-se musicalmente.





No tocante ao momento seguinte em torno dos equívocos etimológico e epistêmico da Etnomusicologia, considero que, se, por um lado, este campo do saber incorporou, inovadoramente, olhares sobre toda sorte de práticas e saberes musicais, por outro continua a ser erroneamente considerado como ciência dedicada tão somente às músicas compreendidas como étnicas, neste caso aludindo à própria etimologia da palavra. A Etnomusicologia encampa quaisquer modalidades de músicas produzidas/consumidas por gentes de toda espécie e cor, e em dados contextos espaço-temporais, incluindo expressões minoritárias, midiáticas e *pop* normalmente estigmatizadas pela Academia, bem como a chamada música erudita, esta sim considerada referência para o conhecimento musical legitimado.

A ciência etnomusicológica vem sendo estabelecida, popularizada e também menosprezada enquanto campo distanciado do enciclopedismo que cristalizou o saber musical ocidental ao longo de sucessivas eras civilizatórias. Surgiu e cresceu como minoria que ainda luta por espaço, mesmo tendo nascido de um fragmento majoritário que compunha a grande ciência musicológica. Atentou contra o pensamento positivista encharcado nas ciências biológicas e naturais, fez amizade com a Antropologia, com Mário de Andrade, e foi se transformando em campo disciplinar. Contorceu-se toda para não ser confundida com Folclore. Mas, não fosse este, não sei bem o que teria sido da Etnomusicologia no Brasil.

Além-terras e além-mares, chegou ao país na década de 1980, com Manoel Veiga, que na Bahia formou importantes pesquisadores, incluindo Sonia Chada, deã etnomusicológica no Pará, e também Eurides Santos, que foi a primeira doutora etnomusicóloga formada no Brasil. Sonia doutorou-se logo após Eurides, em 2001, mesmo ano em que a Associação Brasileira de Etnomusicologia foi fundada no âmbito do *International Council for Traditional Music – ICTM*. Antes de ambas, mas não muito antes, Carlos Sandroni havia finalizado seu doutorado em Musicologia, na França. Também na Europa doutorou-se a professora Rosário Pestana, etnomusicóloga que hoje é investigadora do Instituto de Etnomusicologia, o INET, em Portugal. Gerações outras de etnomusicólogos formados podem ser consultadas em artigo de Angela Lühning e outros colegas publicado em 2016 na prestigiosa coletânea intitulada “Etnomusicologia no Brasil”.

Ao tensionar com o *mainstream* a Etnomusicologia vem corroborando quebras de paradigmas coloniais que, apesar da diversidade musical e cultural do planeta, continuam orientando culturas sobre como a música deve soar, quais conceitos deve incorporar e a que tipos de comportamentos precisa se vincular. Pesquisadores como Luiz Ricardo Queiroz,





Angela Lühning, Samuel Araújo e outros vêm se dedicando ao tema da decolonialidade em suas práticas investigativas e reflexões.

No penúltimo momento eu gostaria de mencionar, novamente, a coletânea “Etnomusicologia no Brasil”, em especial duas questões fundamentais relacionadas ao paradigma decolonial: a superação do modelo disciplinar e o estímulo cultural euro-descentrado.

Nós, professores, carecemos de formação continuada: aprender e incorporar outros sons, comportamentos musicais e conceitos sobre músicas (no plural) que não aqueles do *menu* cotidiano formalista; encontrar sentido a partir de reflexões construídas em rede; conectar assuntos, já que não conseguimos conectar disciplinas; inovar.

Duas recordações... Uma diz respeito a mim mesmo, quando ministrei Percepção e Análise Musical. Substituí um exemplo musical classificado como erudito, desconhecido pela maioria dos meus alunos, por outro, o da abertura de “Guerra nas Estrelas”, que todos conheciam. Terminou a aula e os alunos continuavam conversando sobre esta música. Quicá a mesma música serviria para reinventar o repertório de Regência Orquestral, ou mesmo integraria o Canto Coral por meio de um arranjo inimaginável. Foi um pequeno gesto dentro de um circuito hermético, que é o da organização curricular em disciplinas.

Outra resgata uma recente *live* com os colegas Tainá Façanha, da UEPA, e Edilberto Fonseca, da Federal Fluminense, no momento de uma observação levantada pelo colega Luís Ricardo Queiroz, da Federal da Paraíba, que estava na plateia. Não exatamente com estas palavras, disse-nos Luís Ricardo que criar uma disciplina de Etnomusicologia é manter-se subserviente ao modo de pensar colonial. O que não quer dizer que a abordagem etnomusicológica não possa ser absorvida. Não só pode como deve, acrescento. Fato é que este tipo de olhar, o etnomusicológico, seria mais útil à formação do professor de música, por exemplo, se não permanecesse apenas restrito às disciplinas Introdução à Etnomusicologia e Tópicos Especiais em Etnomusicologia, recentemente incorporadas em nosso desenho, na UEPA. Deste modo o professor estaria mais bem instrumentalizado para não atuar de forma preconceituosa e unilateral, no contexto do ensino-aprendizagem, como se a cultura do outro importasse menos do que a sua própria; como se, em uma sala de aula, o professor não tivesse que se deparar com alto grau de diversidade, especialmente nas escolas públicas e não obstante o gosto coletivo encharcado nos modismos massivos. É como se, analogamente, ética em pesquisa, conforme o mesmo professor mencionou, não fosse necessária em outros âmbitos.





Ética é ou não um princípio a ser exercitado em quaisquer experiências da vida? Ou exercitaremos a ética apenas durante a disciplina Ética em Pesquisa?

Colocar-se no lugar do outro, mesmo não sendo o outro, é um caminho estranho ao conhecimento musical, grosso modo, mas é teoricamente factível à Etnomusicologia, que se propõe a romper paradigmas seculares do enciclopedismo musical, ao valorizar uma paleta imensurável de contextos dos quais a música emerge enquanto cultura.

Como temos feito Etnomusicologia? Por fim, no desfecho desta fala, menciono algumas atividades desenvolvidas na UEPA e dentro do GEMAM, o Grupo de Estudos Musicais da Amazônia. Desdobram-se: 1) em eventos planejados com o LabEtno da UFPA, principalmente, mas também com o Grupo Ciranda, de Antropologia da Dança, e, mais recentemente, com o Laboratório de Etnomusicologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ; 2) em publicações colaborativas integrando colegas e alunos; 3) em projetos de pesquisa, especialmente de Iniciação Científica, mas também de Especialização, bem como parcerias com a UFPA e a Federal do Rio Grande do Norte – UFRN; 4) em projetos outros, tais como o da Rádio da UFRJ, dentro do qual colaboramos com o Laboratório de Etnomusicologia daquela Universidade; 5) em gratificantes experiências coletivas de campo dentro de projetos que o GEMAM capitaneia, desde 2012, quase sempre um por ano; 6) na produção de relatórios de pesquisa e também artigos para Anais de eventos; 7) em vivências bimusicais, sob inspiração do que ensinou Mantle Hood a seus alunos há mais ou menos setenta anos; 8) na presença da Etnomusicologia tanto na graduação quanto na pós, por enquanto mais como disciplina e menos como abordagem.

É o que temos feito. Queremos mais e melhor. Obrigado!





## MESA REDONDA II – PESQUISA

<https://youtu.be/iwhsWZinMVs>





## Etnomusicologia em tempos de pandemia: impasses ou pontos de fuga?<sup>2</sup>

Samuel Araujo

Laboratório de Etnomusicologia da UFRJ

Inicialmente dirijo em particular a Evelyn Silva, mediadora desta mesa no. 2 da VII Jornada de Etnomusicologia/VII Colóquio Amazônico de Etnomusicologia, meus profundos agradecimentos gerais a todas e todos os colegas do Laboratório de Etnomusicologia (LABETNO), da Universidade Federal do Pará, e do Grupo de Estudos da Música da Amazônia (GEMAM), da Universidade Estadual do Pará, pelo auspicioso convite a compartilhar e debater ideias com a Profa. Tainá Façanha (UEPA) e o Prof. Paul Sneed (Universidade de Seul), duas pessoas que muito admiro por sua produção intelectual, assim como por manterem uma postura compromissada com um mundo socialmente mais justo e equânime.

Havia pensado em direcionar minha exposição em determinado sentido, mas fui estimulado a mudar ligeiramente, mais que o foco, a maneira de apresentar minhas ideias, em função da brilhante palestra de abertura de meu também muito estimado amigo Prof. Júlio Mendívil, da Universidade de Viena. Tal mudança procura estabelecer um diálogo mais direto com a exposição do Prof. Mendívil, na esperança de contribuir à continuidade do debate proposto por esta edição deste evento conjunto. Em sua argumentação, nosso colega ressaltou não pretender falar acerca de toda a extensão de interrelações da etnomusicologia com campos de produção de conhecimento como a antropologia e o assim chamado folclore musical, com os quais a etnomusicologia dialoga, por vezes de maneira a borrar distinções que a distingam desses campos. Nesse sentido, sua conferência inaugural se ateve à pesquisa etnomusicológica em sentido mais estrito, definido a partir de, digamos, algumas linhagens representativas. Entre essas linhagens, o Prof. Mendívil sublinhou duas que, em seu entender, deram corpo ao que denominou perspectiva culturalista. Assim, todas e todos nós que somos familiarizados com a proposição de Alan Merriam (1964) da etnomusicologia como estudo da música na cultura, depois (1977) reformulada como estudo da música como cultura, devemos ter passado ontem, durante a palestra de abertura, por uma espécie de *flashback* durante a projeção do slide que nos lembrava dos três pilares principais desse tipo de estudo, conforme Merriam (1964): som,

<sup>2</sup>Texto produzido a partir de intervenção oral na mesa-redonda de no. 2 na VII Jornada de Etnomusicologia, promovida pelo Laboratório de Etnomusicologia da UFPA e IV Colóquio de Música Amazônica, promovido pelo Grupo de Estudos de Música da Amazônia (GEMAM) da UEPA em 25 de novembro de 2020.





conceito e comportamento. De certa maneira, essas são perspectivas centrais na etnomusicologia até hoje, em outras palavras, como o som pode ser elucidado por um tratamento fino dos comportamentos - em relação ao que se faz musicalmente e em eventos em torno desse fazer (a meu ver, equivocadamente chamados “extra-musicais”) - e dos conceitos - o que se pensa. Como essas, lembrou também o Prof. Mendívil, é igualmente presente hoje, na etnomusicologia, a perspectiva sustentada por John Blacking (1974) da música como capacidade humana universal, como desdobramento mais característico da antropologia social britânica, escola em que John Blacking foi formado.

Após situar resumidamente o que chamou de perspectiva culturalista a partir dessas duas importantes vertentes, Mendívil nos propôs a problematização de casos particulares de transformações, envolvendo movimentos dinâmicos e desafiadores de apropriação e mudança cultural, na paisagem sonoro-musical andino-peruana, um dos focos das pesquisas que vem realizando há muito tempo. Em seguida também abordou as consequências da pandemia para artistas públicos e pesquisadora(e)s nesse contexto; ou seja, como a pandemia vem afetando a pesquisa etnomusicológica, que sempre dependeu basicamente da interação humana em tempo real. A esse respeito, por exemplo, meu ex-orientador, Bruno Nettl sustentava que o trabalho de campo seria a característica talvez mais comum à diversas pesquisas etnomusicológicas, independente do tratamento teórico-metodológico ou dos fatos empíricos investigados, em outras palavras, nos permitindo afirmar a existência de uma disciplina propriamente dita. Assim, como estudar etnomusicologicamente as mais variadas formas de fazer e pensar música concebidas pela humanidade no espaço e no tempo num período de restrições ao deslocamento de pesquisadora(e)s até os territórios em que realizam suas pesquisas, em geral distantes dos seus respectivos locais de moradia? Como realizar o trabalho de campo, a observação participante, abordagens já bastante consolidadas na antropologia e que, na etnomusicologia – de fato, só mais recentemente se passou a reconhecer – têm uma história que remonta pelo menos ao final do século XIX. Por muito tempo se acreditou que os pioneiros estudos etnomusicológicos na Europa, em torno da década de 1880, justificariam a caracterização dos primeiros movimentos deste campo de saber como estudos “de gabinete”, realizados exclusivamente em arquivos fonográficos e gabinetes de trabalho acadêmico em universidades por estudiosos que não realizavam trabalho de campo. Os discos e/ou cilindros de cera com as gravações eram trazidos à Europa por pesquisadores de outras áreas que iam a campo e levavam, por motivos vários, fonógrafos entre seus instrumentos de trabalho, e depois os depositavam nos primeiros arquivos europeus que surgiram no alvorecer do século XX em





Berlim e Viena, nos quais eram acessados e estudados pelos representantes da assim chamada musicologia comparada. Mas ainda nas duas últimas décadas do séc. XIX, nos Estados Unidos, teve início outra tradição incipiente de estudos etnomusicológicos envolvendo trabalho de campo, tendo como figura pioneira a pianista e pesquisadora do Bureau for American Ethnology Alice Fletcher. O trabalho de Fletcher, antecipador de mudanças que viriam na pesquisa etnomusicológica, privilegiando o trabalho de campo, envolveu residências entre sociedades nativas, algumas das quais mais prolongadas, possibilitando interação direta com as sociedades cuja música estudava e contrastando assim com o trabalho de seus contemporâneos europeus, mais circunscritos de fato ao gabinete universitário. Portanto, com a virada antropológica do século XX, que privilegiou o trabalho de campo e a observação participante como estratégias de estudo centrais a uma escrita etnográfica, a pandemia representa certamente de uma maneira contundente, quase impeditiva e desafiadora a uma disciplina que tanto depende desse tipo de interação.

Mantendo os pontos anteriores em mente, trago aqui para discussão três outras perspectivas complementares, que vêm de certo modo se afirmando no campo da etnomusicologia internacional de pelo menos uns vinte a trinta anos para cá, e que a meu ver podem nos trazer algum alento, algumas alternativas talvez até mesmo de solução ou de superação das questões impostas pela pandemia, principalmente no que tange ao isolamento ou separação entre os/as pesquisadores/as e os/as agentes com os/as quais se dialoga em processos de pesquisa. Assim, um primeiro aspecto a tratar é a notável reviravolta, na pesquisa etnomusicológica, em relação aos temas que vêm sendo debatidos na literatura, temas esses que, certamente, em algum momento requererão trabalho de campo, mas não são fundamental ou exclusivamente dependentes da realização desse tipo de trabalho, ao menos num sentido mais clássico, por assim dizer, de abordagens antropológicas – residência prolongada em campo, junto a uma sociedade ou comunidade em localização distante da residência do(a) pesquisador(a) etc. Que temas seriam esses? Um deles – relações das políticas públicas e da esfera política num sentido mais geral com a pesquisa etnomusicológica - tem sido tratado no âmbito de nossa Associação Brasileira de Etnomusicologia desde seus primórdios (2002), e o vejo também sendo trabalhado, hoje e há algum tempo por colegas das Universidades Federal (Labetno) e Estadual (GEMAM) do Pará. Este tema pode, claro, ser abordado a partir do trabalho de campo, permitindo insights interessantes, mas não necessariamente depende da experiência de campo, sem impedir ou inibir contribuições importantes, até mesmo como abertura de caminhos interessantes quando o combate à pandemia permitir novamente a





realização de pesquisa de campo. E, claro, vamos torcer para que assim seja, que essa situação crítica de emergência sanitária se arrefeça o mais breve possível.

Assistindo a roda de conversa que nos antecedeu da qual tomei por empréstimo o título principal deste breve texto, as políticas públicas e a política em acepção mais ampla estiveram em evidência nos comentários dos participantes - os colegas paraenses Saulo Caraveo, Frank Sagica, Adriano Barroso e Rondi Palha - sobre a atuação de determinados governos, mas também do(a)s mais diverso(a)s agentes ligado(a)s a práticas sonoro-musicais, abrindo perspectivas específicas no campo das políticas culturais. Associados às políticas públicas e à política, destacaram-se também outros temas que eu pensava em também sublinhar em minha fala, como desigualdades diversas – raciais, sociais, em relação a gênero, a orientação sexual, aos mais diversos racismos, entre os quais o epistêmico, tão presente ainda em nossos currículos de música -, questões relativas à ecologia ou à precarização das relações de trabalho e muitos outros, são temas que produziram uma notável reviravolta na pesquisa etnomusicológica. A pandemia, sem sombra de dúvida, impõe alguns obstáculos à realização desse tipo de trabalho, embora seja possível vislumbrar hoje possibilidades de superação desses empecilhos, principalmente por via de abordagens participativas em que as/os própria(o)s sujeita(o)s das práticas estudadas se apresentam como pesquisadora(e)s.

Outra questão que se apresenta na pesquisa etnomusicológica na atualidade de modo muito diferente de, digamos, até uns 30 anos atrás, é a amplitude de possibilidades de orientação teórica assumida por autora(e)s que de algum modo se reconhecem como integrantes desse campo de estudos ou ao menos em diálogo com o mesmo. Por exemplo, teorizações sobre o trabalho como conceito e prática concreta, lembrando que o trabalho artístico, incluindo o musical, costuma ser encarado em senso comum como distinto do trabalho em sentido estrito de venda de esforço físico ou intelectual alienado em relação aos propósitos e frutos desse esforço, apropriado por terceiros. Em minha tese de doutorado (ARAÚJO, 1992), por exemplo, adotei uma abordagem marxiana contrária a esse senso comum, tratando da música do samba carioca como trabalho (ver ARAÚJO, 2021 [no prelo]), procurando romper com dicotomias entre trabalho alienado e não alienado, demonstrando haver uma espécie de contínuo entre ambas as categorias no processo de produção de canções, performances, fonogramas etc. por agentes do assim chamado mundo do samba. Tais processos são deflagrados por motivações que variam exclusivamente de demandas ético-morais e afetivas, como afirmação de pertencimentos, sociabilidade ou posicionamento político - presentes em atividades de autoconsumo, rituais etc. -, àquelas que buscam possibilitar modos de sobrevivência, com a





mediação de formas igualmente diversas de remuneração contratos formais ou informais, assalariamento – show business, mídia etc. No primeiro caso, encontraríamos exemplos do que a teoria clássica denominou valor-de-uso, enquanto no segundo teríamos, seu oposto, o assim chamado valor-de-troca. Esse tipo de abordagem não era de modo algum enraizada na etnomusicologia ali pelos anos 1980 e 90, porém abria perspectivas, a meu ver, muito interessantes à compreensão de formações sonoro-musicais, propiciando inclusive rever-se a própria história acumulada da etnomusicologia – envolvendo, por exemplo, por muito tempo a exclusão quase absoluta de temas urbanos ou mais especificamente midiáticos, por sua “contaminação” por interesses comerciais – e pensar em formas inéditas de trabalho de campo. Se concordarmos então que este trabalho teórico, não necessariamente partindo de trabalho de campo – de fato, em alguns casos até contraindicando uma ligação inicial com o campo para enfatizar uma reflexão de caráter mais conceitual –, é fundamental, parece inequívoco haver o que fazer num período de isolamento. E este fazer pode vir a ser de grande valia para se pensar o próprio trabalho de campo de maneira inovadora e não-fetichizada.

Outro exemplo de orientação teórica que veio agregar novas questões é o assim chamado perspectivismo ameríndio, proposto e trabalhado inicialmente nos anos 80 a partir de colaboração entre a antropóloga Tania Stoltze Lima, professora – hoje aposentada – da Universidade Federal Fluminense, seu então orientador, o também antropólogo Luiz Eduardo Viveiros de Castro, da UFRJ. Nesse caminho de abordagem, que se enquadraria no que mais genericamente também é conhecido como antropologia reserva, uma questão central, se não a principal, é se perguntar como os grupos que foram durante muitos anos – mais de século - objeto da antropologia e da etnomusicologia são hoje protagonistas de etnomusicologias próprias – por exemplo, indígena, afrodescendente, de setores os mais diversos das classes trabalhadoras rurais e urbanas. Não se limitando a analisar as práticas musicais repassadas de geração a geração no interior de cada grupo ou sociedade respectiva, como analisam, por exemplo, a paisagem sonora mais ampla de um país como o Brasil? Como interpretam esse aspecto da realidade de um país em que esses grupos e sociedades vivem sob a eterna ameaça de genocídios – como o que estamos testemunhando sob o negacionismo e inação governamentais diante da pandemia -, deslocamentos forçados e expulsão de terras ancestrais ou de locais tradicionais de moradia por ameaças e violência explícita? Essa etnomusicologia reversa, por assim dizer, é um trabalho já com um histórico consistente e em marcha no Brasil, como nos lembra, entre muitas outras publicações, a coletânea organizada por Angela Luhnig e Rosângela Tugny (2016).





Mas a contribuição original de uma etnomusicologia feita no Brasil não se limita a ecoar os aspectos éticos dessa reviravolta epistêmica. Ela procura responder também às necessárias mudanças metodológicas implicadas pela adoção de uma perspectiva dialógica de análise da vida em sociedade, com ênfase em suas práticas acústico-cinéticas. E aí destacaria as metodologias participativas que hoje são acionadas por grupos de pesquisa sobretudo brasileiros, em diferentes partes do país. Nesse movimento encontramos outra situação de bastante interesse para debatermos como mitigar ou superar as limitações impostas pela pandemia à pesquisa de campo, pois esses grupos de pesquisa são integrados por membros das comunidades pesquisadas (pesquisadores nativos), moradores dos territórios em que as pesquisas são realizadas, e que continuarão próximos às pessoas, às práticas – ativas ou, em razão do isolamento social, potenciais - e às questões pertinentes à abordagem etnográfica dialógica. Os Encontros Nacionais da já nos deram vários exemplos desse tipo de situação, dentre os quais a palestra de abertura do VII ENABET, em Florianópolis, 2015, realizada por Inocêncio Ramos, um pesquisador da sociedade originária Nasa, da Colômbia, sem nenhuma titulação acadêmica, mas já então com cerca de 40 anos de participação sistemática em grupos mistos de pesquisa congregando acadêmicos e indígenas, grupos esses formados muitas vezes por solicitação de instâncias de organização política dos povos originários.

Então, quando se coloca em discussão as dificuldades de realização de trabalho de campo sob a pandemia, é fundamental hoje considerar a heterogeneidade de agentes e situações acerca dos quais estamos falando, pois não se trata mais, por definição, de um(a) pesquisador(a) “estrangeiro(a)”, residente em algum lugar distante e portador de valores culturais radicalmente contrastantes, mas alguém capaz de relativizar e problematizar tanto a proximidade quanto a distância, bem como a familiaridade ou estranheza, enquanto condicionantes de uma pesquisa social. Assim, as perspectivas aqui destacadas apresentam diferenças importantes em relação à pesquisa etnomusicológica de perfil historicamente constituído sobretudo na Europa e nos Estados Unidos, com ênfase no culturalismo destacado pelo professor Mendívil em sua palestra de abertura, assumida muitas vezes como a mais convencional em outras partes do mundo. É importante frisar, porém, à guisa de conclusão, que as perspectivas dialógicas aqui enfatizadas, que borram as distinções historicamente sedimentadas entre pesquisadore(a)s e pesquisado(a)s, não buscam diminuir ou invalidar outras referências teóricas e modos de abordagem. Procuram, sim, as/os complementar, incorporando perspectivas de sujeito(a)s diverso(a)s em interlocução crítica, borrando também distinções rigidamente assentadas entre atividades de pesquisa, ensino e extensão. No trabalho de pesquisa desenvolvido desde 2003 pelo Laboratório de





Etnomusicologia da UFRJ em colaboração com entidades e moradores da Maré, por exemplo, já tivemos seminários ministrados por Marielle Franco e Renata Souza, ambas militantes políticas lá nascidas e criadas que chegaram a votações históricas em suas candidaturas aos parlamentos municipal e estadual, respectivamente, em 2016 e 2018 e, simultaneamente, portadoras de diplomas de pós-graduação com trabalhos conclusivos sobre temáticas que tanto interferem suas respectivas trajetórias políticas quanto os rumos de uma pesquisa de longo prazo em etnomusicologia. Assim concluo minha intervenção, ressaltando a potência dessa marca dialógica buscada na etnomusicologia brasileira, abrindo pontos de fuga que levem a uma compreensão dialógica, democrática, do campo de estudos em questão, e que se faz presente em âmbitos institucionais em vários quadrantes do país, com destaque especial ao trabalho realizado pelos grupos de pesquisa – LABETNO/UFPA e GEMAM/UEPA – que organizam há um bom tempo e com enorme êxito estes dois eventos conjugados, grupos esses aos quais, mais uma vez, muito agradeço pelo honroso convite.

## REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Samuel. 2021 (no prelo). *Samba, sambistas e sociedade; um ensaio etnomusicológico*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ.

BLACKING, John. 1974. *How musical is man?*. Seattle, WA”University of Washington Press.

LÜHNING, Angela; DE TUGNY, Rosângela Pereira (Orgs.). 2016. *Etnomusicologia no Brasil*. Salvador: EDUFBA.

MERRIAM, Alan P.. 1964. *The anthropology of music*. Evanston, IL.: Northwestern University Press.

\_\_\_\_\_. 1977. Definitions of “comparative musicology” and “ethnomusicology”: an historical-theoretical perspective. *Ethnomusicology*. 21 (2): 189-204.





## MESA REDONDA III - EXTENSÃO

<https://youtu.be/bsYj0QaHrvE>



## Uma educadora musical em terreno etnomusicológico: experiências extensionistas na Escola de Aplicação da UFPA

*Jucélia da Cruz Estumano*  
Universidade Federal do Pará - UFPA

[juceliaestumano14@gmail.com](mailto:juceliaestumano14@gmail.com)

**Resumo:** Esse ensaio é fruto de uma fala elaborada para a mesa redonda “Etnomusicologia em tempos de pandemia na Extensão” e traz um pouco das experiências da autora como coordenadora de projetos de extensão na Escola de Aplicação da UFPA. O texto parte de uma breve narrativa autobiográfica e segue com os exemplos de práticas musicais desenvolvidas no âmbito da educação básica, atrelando a educação musical à etnomusicologia.

**Palavras-chave:** Extensão. Educação musical. Etnomusicologia.

### 1. Uma educadora musical caminhando por terras etnomusicológicas.

Primeiramente agradeço ao convite da comissão do evento para participar dessa mesa sobre “extensão” e parablenho aos organizadores pela VII Jornada de Etnomusicologia da (UFPA) e do V colóquio Amazônico de Etnomusicologia (UEPA) com a temática “Etnomusicologia em tempos de pandemia: no ensino, na pesquisa e na extensão”.

Apresento nessa fala um recorte das minhas experiências como docente na Escola de Aplicação da UFPA, e nessa mesa compartilho aquilo que me é de mais verdadeiro, minha história de vida acompanhada pelas minhas experiências como educadora musical na escola de educação básica que relacionam direta ou indiretamente com a etnomusicologia.

Ancorada no estudo autobiográfico, falo da minha prática docente, testemunhando sobre as experiências vivenciadas frente a coordenação de projetos de extensão na escola onde atuo. Procuro apontar como a educação musical e a etnomusicologia têm dialogado com o conjunto das práticas musicais que me compõem como professora de música, que compõem a minha experiência de vida profissional “como algo que me toca e que de fato me acontece” (ABREU, 2017, p. 96).

O autor Jorge Larrosa Bondía (2007), diz que “a experiência não é qualquer coisa que acontece ou se passa, mas é algo que nos passa”, então, gostaria de contar a vocês como essa





experiência com a etnomusicologia vem (re)construindo o meu sentido de ser professora de música.

O meu interesse pela área da etnomusicologia surgiu durante o mestrado em Artes da (UFPA), a partir de uma disciplina ministrada pela professora Dr<sup>a</sup> Sônia Chada que na época era também a minha orientadora. No mestrado pesquisei sobre “O gosto musical de educandos da EJA” (HENDERSON, 2017), um trabalho vinculado à área de educação musical, mas orientado por uma professora etnomusicóloga. No início fiquei preocupada, mas com o tempo fui considerando o acontecido uma bênção, pois essa relação abriu-me novos horizontes. O contato com a área da etnomusicologia possibilitou o vislumbre de uma infinidade de trabalhos possíveis, e entendimentos sobre cultura musical.

Em 2016, a professora Sônia Chada convidou-me para organizar os materiais da pesquisa etnográfica sobre o mapeamento das práticas musicais nos bairros de Belém, esse projeto de pesquisa tinha total relação com a definição de “musicar local” (Small, 1998) pois procurava compreender a relação entre música e localidade a partir das práticas das pessoas envolvidas.

Depois, dessa experiência etnográfica nos bairros belenenses, de muita riqueza para o olhar da etnomusicologia, fiquei mais atenta à área passando a ser mais ativa nas ações do (LABETNO) e no Grupo de Pesquisa em música no Pará (GEMPA), mesmo após concluir o mestrado e mesmo sendo da linha de Educação musical, considerei o que Queiroz escreveu num artigo publicado em 2010, onde ele diz sobre a riqueza de descobertas que a etnomusicologia pode nos trazer em relação à transmissão de fazeres e saberes sobre música na escola, o autor diz assim: “[...] 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).

De 2015 para cá venho caminhando em terreno etnomusicológico e nesse caminhar, sinto que venho crescendo como educadora musical, sinto que tem valido a pena cruzar a fronteira da delimitação acadêmica entre as áreas para caminhar com a minha mochila da educação musical em terreno etnomusicológico e nesse trajeto, sinto que estou entendendo os caminhos para quebrar as correntes e os cânones da colonialidade no currículo da educação básica e na formação de professores de música.

Caminharam sob a luz da LDB, em seu artigo 26, que diz: 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).

Em setembro de 2017 defendi a dissertação de mestrado e concomitante a defesa, assumia a vaga de professora de música no concurso da Escola de Aplicação da UFPA, assim iniciaria a minha experiência no âmbito da EXTENSÃO, entrelaçando, educação musical e etnomusicologia no sentido de ampliar as experiências musicais.

## **2. Um apanhado sobre os projetos de extensão desenvolvidos na Escola de Aplicação e parceria com o GEMPA, LABETNO-UFPA e UEPA.**

### **1.1 Projeto de extensão coral infanto juvenil encantos da EA-UFPA – (2018)**

Segundo o artigo 1º da Resolução CONSEP N° 3.298/2005, em consonância com a Resolução CNE/MEC nº 7/2018, gostaria de definir o que a UFPA define como extensão:

A Extensão Universitária é um conjunto de atividades acadêmicas, de caráter múltiplo e flexível, que se constitui num processo educativo, cultural e científico, articulado ao ensino e à pesquisa, de forma indissociável, e que viabiliza, por meio de ações concretas e contínuas, a relação transformadora entre a Universidade e a sociedade. Por Projeto de Extensão, entende-se: ação formalizada, com objetivo específico e prazo determinado, visando resultado de mútuo interesse, para a sociedade e para a comunidade acadêmica, conforme o que estabelece o inciso II, do artigo 7º, do Decreto nº 7.416 de 2010 e o artigo 8º, II, da Resolução CNE/MEC nº 07/2018.

Ancorada nessa definição de Extensão, venho escrevendo e aprovando projetos nos editais UFPA, em 2018, coordenei o projeto de extensão: Coral infanto juvenil encantos da EA-UFPA, cujo objetivos foram: - Promover o ensino de música por meio do canto coral infanto-juvenil; - Promover o aprendizado de repertório musical de compositores brasileiros e paraenses; -Promover o aprendizado de repertório musical advindo do cotidiano do aluno; - Proporcionar a integração da carreira EBTT com o Ensino Superior.





**Figura 1** – Aulas do projeto coral infanto juvenil



Fonte: Acervo da coordenadora do Projeto, 2018.

Nesse projeto procuramos trabalhar o ensino de música a partir dos repertórios musicais de compositores brasileiros e paraenses, que a meu ver é um objetivo que criava uma ponte entre a educação musical e a etnomusicologia, pois a intenção aqui seria a valorização dos saberes musicais locais e a reafirmação das identidades regionais.

Parafraseando o que (PRASS, 2019): “Acredito que as vivências musicais com as diversas culturas musicais podem trazer para a escola uma educação de tolerância interétnica, de valorização das diferenças, consciente de que modos culturais múltiplos carregam riquezas e saberes também diversos”.

Nesse projeto fiz uma parceria com o Curso de Licenciatura em música da UEPA, especificamente com a professora Ana Maria Souza, que é a professora da disciplina de Canto coral e Regência coral. Nessa parceria fomos integrando alguns alunos do curso de música dentro do projeto, a fim de construir experiências sobre canto coral e regência no campo do projeto de extensão.

## **1.2 Projeto de ensino Artes integradas: Bumba é meu Boi olha o Boi Bumbá – (2018)**

Além desse, gostaria de mencionar um outro projeto que vem sendo desenvolvido de forma interdisciplinar pelo grupo de Artes da Escola de Aplicação da UFPA, o projeto Artes integradas.

Com a homologação da BNCC pelo Ministério da Educação e Cultura/MEC, em (2017), o grupo de Artes, reuniu-se a fim de reorganizar o currículo da escola. A BNCC aponta as unidades temáticas em Artes, a saber: Artes visuais, Dança, Música e Teatro, acrescentando também a unidade temática chamada de Artes Integradas. Conforme a BNCC os objetos do



conhecimento destinados para Artes Integradas perpassam por: Processos de criação, Matrizes estéticas culturais, Patrimônio cultural e Arte e tecnologia, apontando para cada objeto do conhecimento as habilidades que serão necessárias.

Outrossim é a Lei nº 11.645, de 2008 aponta a obrigatoriedade do “estudo da história e cultura afro brasileira e indígena”. O estudo desses dois grupos étnicos seria obrigatoriamente ministrado pelas “áreas de educação artística e de literatura e história brasileiras” como versa a mesma lei.

A partir dessas orientações da BNCC, em 2018 surgiu o projeto “Bumba é meu boi! Olha o boi bumbá” cujo enfoque foi na manifestação cultural do Boi Bumbá, presente em diversos estados brasileiros, especialmente no estado do Pará. O boi bumbá é uma manifestação cultural riquíssima em vários aspectos, tanto no social, como no histórico, como no cultural e artístico, nela temos a presença da visualidade, da musicalidade, da teatralidade e da dança, todas exercendo um papel singular e integrado, as artes unem-se de maneira orgânica, sem sobreposições ou hierarquias. Os participantes do projeto tiveram a oportunidade de conhecer sobre a cultura de bois espalhadas pelo Brasil e mais especificamente sobre a cultura do Boi-Bumbá em Belém do Pará.

**Figura 2-** Estudantes com suas produções no ensaio geral do cortejo



Fonte: Acervo da coordenadora do Projeto, 2018.



**Figura 3** – Aulas de música do projeto.



Fonte: Acervo da coordenadora do Projeto, 2018.

Assim, ao conectar essa produção cultural dos grupos sociais etnicamente marcados que, historicamente, são apartados dos currículos das escolas de educação básica, buscamos construir um ambiente educativo consciente das desigualdades sociais e dos apagamentos históricos (Araújo, 2016).

### **1.3 Projeto flauta doce: um encontro de saberes musicais (2019)**

Em 2019, viria o projeto Flauta doce: um encontro de saberes musicais, onde os objetivos do projeto foram: - Promover a aprendizagem de música por meio do instrumento flauta doce; - Ensinar a tocar o instrumento musical flauta doce; - Aprender a tocar repertórios musicais diversos na flauta doce, incluído da cultura paraense; - Cultivar a prática de apresentar-se em público e - Criar, adaptar e difundir repertórios para flauta doce;

A inspiração para construir esse projeto de extensão veio a partir do conhecimento sobre o projeto “Encontro de saberes Musicais na Universidade brasileira”, que foi idealizado, realizado e organizado pelo prof. Dr. José Jorge de Carvalho (UNB), sendo replicado na UFPA no ano de 2014 envolvendo estudantes da graduação e da Pós-graduação, que buscava incluir os mestres e mestras populares de tradição oral para ministrarem aulas nas universidades como professores e pesquisadores, promovendo o diálogo entre os saberes científicos acadêmicos e os saberes tradicionais indígenas, afro-brasileiros e de outras culturas tradicionais.

No caso do Projeto de extensão: “flauta doce: um encontro de saberes musicais, procuramos inserir não necessariamente os mestres de corpo presente, pois os editais de extensão da UFPA, não dispõem de recursos pecuniários para o desenvolvimento de projetos,



por conta disso, readaptamos o projeto no sentido de focar no ensino-aprendizagem de repertórios musicais de mestres, mestras e compositores paraenses.

**Figura 4** – Apresentação artística no teatro Margarida Schivasappa.



Fonte: Acervo da coordenadora do Projeto, 2019.

Vale ressaltar que houve uma parceria com o curso de licenciatura em música da UEPA por meio do professor Mr. Anielson Costa Ferreira, que na feita ministrava as disciplinas de Arranjo e improvisação e Prática e de Banda e ainda coordenava o projeto Banda de música da UEPA. A parceria foi feita a partir de três aspectos fundamentais a serem considerados quando se pensa sobre a formação de professores de música, Del Ben (2003):

1º- Refere-se à necessidade de relacionarmos a formação do professor à sua atuação profissional; 2º- Refere-se a necessidade dos formadores de professores conceberem “o processo de tornar-se professor de um modo diferenciado”. 3º- Refere-se à importante tarefa de delineararmos o repertório de conhecimentos profissionais necessários à docência de música.

#### **1.4- Projeto flauta doce: um encontro de saberes musicais (2019)**

Ainda no ano de 2019, aprovei um outro projeto de extensão chamado: Espetáculo experimental encantos toca e canta música nos bairros, aprovado no Edital Prêmio Proex de Arte e Cultura/2019. O edital tinha por objetivos:

2.1. Estimular o desenvolvimento no campo artístico-cultural da Extensão Universitária e reconhecer a criação artística e a produção cultural enquanto formas de conhecimento, valorizando seus fatores de inserção social, política e econômica que promovem a construção da universidade democrática, plural e humana. 2.2. Contemplar 21 (vinte e um) Projetos de Extensão na área de Arte e Cultura, no valor líquido de R\$ 9.500,00 (Nove Mil e Quinhentos Reais), a serem executados no período de setembro de 2019 a agosto de 2020, sob a coordenação de professores e/ou técnicos administrativos com nível superior [...] 4.4. Podem ser inscritos projetos de criação artística, produção cultural, circulação de espetáculos e oficinas, entre outras possibilidades compatíveis às categorias dos objetivos deste edital; (Edital 2019: 2).



A inspiração para escrever este projeto surgiu a partir daquela experiência etnográfica, que relatei no início da minha fala, que fora iniciada em 2015 sobre a etnografia dos bairros belenenses.

O projeto de extensão teve por objetivos: - Realizar apresentações artísticas em bairros periféricos da cidade, democratizando o acesso à arte; - Oportunizar experiência aos alunos do curso de Licenciatura Plena em Música da UEPA, UFPA através das práticas de ensino, pesquisa e extensão e Promover o diálogo entre as Universidades e a sociedade em geral;

A ideia seria reuni todas as pessoas que passaram pelo projeto de extensão em 2018 e 2019, afim de montar um grupo artístico em parceria com a Banda de música da UEPA, para sairmos tocando pelos bairros, só que o grande diferencial seria que parte do repertório musical do espetáculo, seria montado a partir nos dados levantados no mapeamento das práticas musicais dos bairros de Belém, ou seja, parte do repertório musical das apresentações partiria da escuta cotidiana daquele bairro em questão (HENDERSON, CHADA E FAÇANHA, 2017).

As apresentações artísticas nos bairros iniciariam no começo do ano de 2020, mas por conta da Pandemia as apresentações acabaram sendo suspensas, então tivemos que reescrever uma nova proposta que pudesse acontecer de forma on-line, tivemos também que refazer a planilha de orçamento, adequando-a para a realidade pandêmica. O prazo do edital foi prorrogado e nesse tempo, temos buscado formas de realizar os ensaios e aulas coletivas de maneira virtual.

### **1.5 Projeto de extensão: Coral encantos da EA-UFPA (2020)**

Em agosto desse ano consegui aprovar um outro projeto de extensão chamado: Coral encantos da EA-UFPA, na versão totalmente on-line e voltada para adultos. O projeto foi aprovado no edital Programa Eixo Transversal 2020/2021, e o objetivo do edital é:

Incentivar [...]. Promover a participação de docentes, técnicos-administrativos e discentes nas atividades de extensão.

Baseado nessas orientações do edital criamos os seguintes objetivos: - Promover aulas de Canto Coral por meio de encontros virtuais; -Proporcionar a prática do Canto Coral aos docentes, técnicos, prestadores de serviços, pais de alunos, aposentados da EA-UFPA e para a comunidade em geral; -Promover integração entre escola (docentes e técnicos), família (pais de alunos) e a comunidade (prestadores de serviço e aposentados) por meio da ferramenta do Canto Coral; -Formar um coral comunitário comprometido em compartilhar cultura musical por meio de apresentações artísticas.





**Figura 5** – Foto do vídeo montado com os integrantes do projeto coral encantos da EA-UFPA



Fonte: Acervo da coordenadora do Projeto, 2020.

Então, esses são os projetos de extensão que venho coordenando no âmbito da educação básica, buscando uma aproximação com a área da etnomusicologia. Todos os projetos desenvolvidos na escola de educação básica levaram em conta todos os conceitos, comportamentos, significados e sentidos que estão imbuídos na música (QUEIROZ, 2017).

É claro que esses projetos não são modelos perfeitos, algumas coisas não saíram como o planejado, e isso é perfeitamente normal, Schafer já dizia que: “Na educação, fracassos são mais importantes que sucesso. Nada é mais triste que uma história de sucessos” (SCHAFER, 2011: 265).

### 3. Considerações

As diversas ações empreendidas pelo LabEtno e a presença da Etnomusicologia no contexto da UFPA têm oportunizado uma ampliação do conceito de música, do fazer, da criação e da transmissão musical, assim como a percepção da diversidade musical existente no Pará e, por conseguinte, uma quebra de paradigmas no próprio ensino de Música e de Artes no Estado.

Estar no campo da etnomusicologia me proporcionou ouvir e compreender a densidade social, cultural, corporal, afetiva e cognitiva dos mestres e mestras da nossa cultura popular. Acredito que não tenho pensado apenas em como aplicar elementos da música da cultura popular na educação básica, mas também em preparar professores, pois recebo muitos estagiários, que podem participar na perspectiva pluricultural.

Acredito que a etnomusicologia pode ser um campo de grande valia no ambiente escolar, não só para a compreensão de como funcionam os sistemas musicais para diferentes grupos humanos, mais também por ser uma rica fonte de informação sobre a riqueza musical local, ajudando na reafirmação de identidades locais.





O convívio com as pesquisas, eventos, palestras e mestres e as aprendizagens decorrentes deles, passaram, portanto, a transformar e nutrir as minhas práticas musicais na sala de aula, tanto do ponto de vista pedagógico nas formas de aprender e ensinar, quanto das proposições estéticas e criativas, visando alternativas ao modelo hegemônico europeu, que ainda prevalece em nossos currículos, tanto das licenciaturas como nas escola de educação básica, portanto as experiências de diálogo intercultural que vivi e vivo dentro do LABETNO UFPA, transborda para as minhas práticas extensionista.

Como professora de música que coordena projetos de extensão, venho me perguntando: Que professora de música eu sou? Que professora de música a minha comunidade precisa? O que posso fazer para mudar as velhas práticas que legitimam um currículo do homem, branco, heterossexual, descendente de europeus ocidental e cristão? E, nesse mesmo sentido transfiro a pergunta aos que me ouvem e lêem: Que professores de música somos nós? Quais saberes temos legitimado nos meios institucionais no âmbito do ensino superior e da educação básica? Como temos lutado contra a colonialidade nos currículos? Quais saberes nos permitiriam (re)construir a nossas identidades?

Acredito que a educação musical e a etnomusicologia pelas suas interdisciplinaridades, poderão estrategicamente aproximar e congregar outros campos, acredito que ambas poderão ser as principais articuladoras na aproximação dos campos da pesquisa em música e a integração dos saberes nos demais campos (STAUB, 2017: 47).

Devo muita gratidão ao Grupo de Pesquisa (GEMPA) ao Laboratório de etnomusicologia da UFPA (LABETNO) por terem me recebido desde 2015. Nessa trajetória tive a oportunidade de conhecer e ouvir os mestres e mestras da cultura popular e indígena, como Márcia Kambeba, Timei Assurini, Mestre de pássaro Junino Laurene Ataíde, rapper Shaira Mana Josy, mestre Bezerra de capoeira, Mestre Adamor do Bandolim e Mestre Júnior Soares do Arraial do pavulagem, também apreciei momentos artísticos ouvindo grupos como tambores de louvação, guitarra encantada, Choro do Pará, Dois violões da Amazônia, Toca guitarrada, Grupo de carimbó Tamboiara, Grupos de percussão da EMUFPA e Bandas de música.

Além disso tive a oportunidade de assistir e posteriormente ler os artigos publicados nos anais dos eventos sobre o mestre Vieira, o mestre Neco de Bujaru, o carimbó do mestre Lucas de Bragança, o carimbó do mestre Neco de Vigia de Nazaré, o mestre carnavalesco David Miguel, o mestre Sebastião Tapajós, o espaço cultural coisas e negro, em Icoaraci, o Boi Tinga em São Caetano de Odivelas, o arraial do Pavulagem, o arrastão do círio de Belém, Pássaro





junino Tucano, o carimbó de Alter do Chão, o grupo os Muiraquitãs de Abaité, a tenda umbanda Miry Santo Expedito, Viola de Buriti no quilombo Mumbuca no Jalapão, a história de Clemente Ferreira Junior, Álvaro Ribeiro, Waldemar Henrique, sobre fenômeno da Lambada no Pará, a guitarrada na Amazônia, Rock em Belém do Pará, o choro no Pará, o Xamanismo Tembê, ritual dos Tupinabas, tribo Aikewara, os instrumentos musicais tapajônicos e marajoaras, sobre as Bandas de música de Paragominas, de Concordia do Pará, de Vigia de Nazaré, entre outros trabalhos de cunho etnomusicológico.

Reitero a minha gratidão a todos que compõem o Grupo de Pesquisa GEMPA, ao LABETNO e aos organizadores desse maravilhoso evento.

### Referências:

ARAÚJO, S. Prefácio – O campo da Etnomusicologia brasileira: formação, diálogos e comprometimento político. In: LÜHNING, A.; TUGNY, R. P. (Orgs.). Etnomusicologia no Brasil. Salvador: EDUFBA, 2016. p. 7-18.

BRASIL. Lei de Diretrizes e Bases da Educação – LDB. Lei 9.394/96, atualizada até 2019.

BONDÍA, Jorge Larrosa. Experiência e paixão. In: Bondía, Jorge Larrosa. Linguagem e Educação depois de Babel. São Paulo: Auntêmica, 2007. p. 151 -165.

ESTUMANO, Jucélia da Cruz. Projeto espetáculo experimental encantos toca e canta música nos bairros. Edital Prêmio Proex de Arte e Cultura da UFPA, Belém- Pará, 2019.

ESTUMANO, Jucélia da Cruz. Projeto coral encantos da EA-UFPA. Edital de extensão Eixo Transversal UFPA, Belém- Pará, 2020.

HENDERSON, Jucélia da Cruz. Projeto coral infanto juvenil encantos da EA-UFPA. Edital de extensão PIBEX UFPA, Belém- Pará, 2018.

HENDERSON, Jucélia da Cruz. Projeto flauta doce um encontro de saberes musicais. Edital de extensão Pibex UFPA, Belém- Pará, 2019.

HENDERSON, Jucélia Estumano. *A música na educação de jovens e adultos-EJA: considerações sobre o gosto musical*. Belém, 2017. [123f]. Dissertação (Mestrado em Artes). Instituto de Ciências das Artes. Universidade Federal do Pará, Belém, 2017.

PRASS, Luciana. Etnomusicologia e Educação Musical: da escola de samba para a universidade e de volta. Encontro da Associação Brasileira de Etnomusicologia. 2019, Campinas, SP. Anais do XII Encontro de Educação Musical da UNICAMP. Musicar local aprendizagens e práticas, 2019.





QUEIROZ, Luis Ricardo Silva. Educação musical é cultura: nuances para interpretar e (re)pensar a práxis educativo-musical no século XXI. *Debates* | Unirio, n. 18, p.163-191, maio, 2017.

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

SCHAFER, Murray. *O ouvido Pensante*. 2ª ed. São Paulo: UNESP, 2011.

HENDERSON, Jucélia Estumano. CHADA, Sonia Maria Moraes. FAÇANHA, Tainá Maria Magalhães. Introdução à etnomusicologia em um curso de formação de professores de música na UFPA. Anais do XXVII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música – Campinas – 2017.



## RODA DE CONVERSA

[https://youtu.be/ICLqRkWB\\_Ik](https://youtu.be/ICLqRkWB_Ik)





## SESSÃO DE COMUNICAÇÃO I



## O repertório religioso da compositora e poetisa feirense Georgina de Mello Lima Erismann (1893 - 1940) em um manuscrito musical recolhido ao Arquivo Histórico Municipal de Salvador

Fernando Lacerda Simões Duarte

Escola de Música da UFPA – lacerda.lacerda@yahoo.com.br

**Resumo:** A presença feminina no universo da composição de música religiosa no catolicismo romano anteriormente ao Concílio Vaticano II (1962-1965) no Brasil foi expressiva, muito embora a leitura dos documentos oficiais da Igreja leve a supor o contrário. Uma dessas compositoras foi Georgina de Mello Lima Erismann (1893 - 1940). Este trabalho teve origem na pesquisa *in loco* no Arquivo Histórico Municipal de Salvador, ao qual um caderno de composições manuscritas da compositora se encontra recolhido e catalogado sob o número 72.1. Partiu-se dos seguintes problemas: quem foi Georgina de Mello Lima? Qual sua formação, sua atividade profissional e musical? Qual o lugar da compositora enquanto mulher no universo da música sacra católica da primeira metade do século XX? Quais as características estilísticas de suas obras religiosas contidas no manuscrito recolhido ao Arquivo Histórico Municipal de Salvador? A fim de responder a tais questões, procedeu-se à pesquisa bibliográfica e documental, bem como uma análise musical direcionada aos elementos estilísticos das obras, considerando ainda seus possíveis usos rituais. Tal análise tomou em conta ainda os paradigmas composicionais católicos da primeira metade do século XX. Os resultados apontam para a biografia de uma compositora, professora, poetisa e declamadora bastante ativa, patrona da cadeira n.º 8 da Academia de Educação de Feira de Santana, sua cidade natal. Seu estilo composicional – presente, sobretudo, em obras destinadas à paraliturgia – parece mais próximo da canção de câmara do que dos paradigmas restauristas católicos, vigentes na primeira metade do século XX.

**Palavras-chave:** Música religiosa – Igreja Católica. Compositoras da Bahia. *Motu proprio* “*Tra le Sollecitudini*”.

**Religious Repertoire by the Feirense Composer and Poetess Georgina de Mello Lima Erismann (1893 - 1940) in a Musical Manuscript Collected at the Municipal Historical Archive of Salvador**

**Abstract:** The female presence in the universe of religious music composition in Roman Catholicism prior to the Second Vatican Council (1962-1965) in Brazil was expressive, although the reading of the official documents of the Church leads to suppose the opposite. One of these composers was Georgina de Mello Lima Erismann (1893 - 1940). This paper was originated from an *in loco* research at the Municipal Historical Archive of Salvador, to which a group of the composer's handwritten compositions is collected and cataloged with code 72.1. It started from the following problems: who was Georgina de Mello Lima? What is your background, your professional and musical activity? What is the place of the composer as a woman in the universe of Catholic sacred music in the first half of the 20th century? What are the stylistic characteristics of her religious works contained in the manuscript collected at the Municipal Historical Archive of Salvador? In order to answer these questions, bibliographical and documentary research was carried out, as well as a musical analysis directed to the stylistic elements of the works, considering also their possible ritual uses. Such analysis also took into account the Catholic compositional paradigms of the first half of the 20th century. The results point to the biography of a very active composer, teacher, poetess and reciter, patron of chair number 8 of the Education Academy of Feira de Santana, her hometown. Her compositional style – present mainly in works destined for paraliturgies – seems closer to the chamber song than to the Catholic Restoration paradigms, current in the first half of the 20th century.

**Keywords:** Religious Music – Catholic Church. Women Composers from Bahia. *Motu proprio* “*Tra le Sollecitudini*”.





## Introdução

O Arquivo Histórico Municipal de Salvador recolhe a si diversos fundos. Dentre os documentos textuais, têm-se os fundos da Câmara, Intendência e Prefeitura de Salvador, coleções especiais de escrituras de escravos, certidões e documentação eleitoral. Nos acervos audiovisual, cartográfico e iconográfico, há uma filmoteca voltada principalmente à história da cidade, mas também a coleção especial de musicográficos. Ademais, possui livros, periódicos, uma hemeroteca e o depósito legal das publicações oficiais da prefeitura (ARQUIVO HISTÓRICO MUNICIPAL DE SALVADOR, [2014]).

Dentre a vasta gama de documentos musicográficos ligados à história das atividades musicais na Bahia, se encontram fontes contendo obras de compositoras, dentre as quais, Georgina de Mello Lima ou Georgina Erismann, sobrenome que assumiu após o casamento com o engenheiro alemão Walter Tudy Erismann, em 1926 (YOUTUBE.COM, 2020). Constam do acervo soteropolitano duas fontes de autoria da compositora. A primeira delas é um conjunto de partituras manuscritas sem título, contendo obras de temática e/ou função religiosa, iniciado por uma *Ave Maria*. Esse conjunto está catalogado – em instrumento de pesquisa datilografado para consulta local – sob o código 72.1. Neste, a autora se identifica como “G. de Mello Lima” na maior parte das composições, salvo na penúltima – *Ladainha* – na qual assina Georgina Erismann e na última, sem indicação de autoria. Disto, é possível supor que o conjunto de música religiosa tenha datação inicial igual ou anterior ao ano de seu casamento, 1926, mas tenha continuado a ser escrito posteriormente a ele. Há ainda no Arquivo Histórico uma partitura da canção *Moreninha*, já assinada como Georgina Erismann<sup>3</sup>.

A partir dos manuscritos de música religiosa, questiona-se: quem foi Georgina de Mello Lima? Qual sua formação, sua atividade profissional e musical? Qual o lugar da compositora enquanto mulher no universo da música sacra católica da primeira metade do século XX? Quais as características estilísticas de suas obras religiosas contidas no manuscrito recolhido ao Arquivo Histórico Municipal de Salvador? Para responder a tais questões, empreendeu-se pesquisa bibliográfica e documental, bem como uma análise musical direcionada aos elementos estilísticos das obras, considerando ainda seus possíveis usos rituais.

<sup>3</sup> Note-se que o sistema decimal utilizado para a coleção de documentos musicográficos coletados por Jaime Diniz se baseia em um critério onomástico: o primeiro número do código diz respeito ao compositor e o segundo à obra. A sequência foi determinada pelo sobrenome dos compositores, em ordem alfabética, além de uma extensa categoria de obras de autoria anônima. No caso de Georgina, entretanto, figura no manuscrito de música sacra seu nome de solteira, de maneira abreviada, “G. de Mello Lima” e na canção, Georgina Erismann – seu sobrenome de casada –, o que explica a existência de códigos diferentes para a mesma compositora.



Tal análise tomou em conta ainda os paradigmas composicionais católicos da primeira metade do século XX (DUARTE, 2016). Tendo sido poetisa e também autora do hino à sua cidade natal, Feira de Santana, foi possível encontrar razoável quantidade de fontes contendo traços biográficos de Georgina Lima.

## 1. O lugar das compositoras em um universo marcadamente masculino

O principal documento normativo da Igreja Católica acerca da música litúrgica na primeira metade do século XX é o *motu proprio* “*Tra le Sollecitudini*”, promulgado por Pio X, em 1903. A leitura do documento revela uma série de prescrições e proibições a fim de garantir uma purificação da música dos templos, restituindo-a a um lugar de dignidade supostamente perdido em razão da assimilação de elementos musicais comuns à ópera e à música sinfônica. O movimento que culminou com a promulgação do *motu proprio*, num movimento conhecido como Restauração Musical Católica (DUARTE, 2016). Dentre as muitas diretrizes, estava a proibição aos coros mistos, devendo-se substituir por meninos – os *pueri cantorum* – a ativa participação feminina por meio do canto litúrgico. A partir da leitura de tal dispositivo, e considerando o longo histórico de desvalorização do feminino no universo musical católico, literal e simbolicamente (DUARTE, 2018), seria natural supor que a presença feminina inexistiria ou seria muito pouco expressiva.

A pesquisa arquivística revela, entretanto, uma presença considerável de mulheres na produção e prática da música católica no Brasil, com mais de duas dezenas de nomes, entre compositoras e intérpretes (DUARTE, 2018). Neste universo relativamente vasto de compositoras figura a baiana Georgina de Mello Lima.

## 2. Traços biográficos de Georgina de Mello Lima Erismann

Georgina de Mello Lima teve seus primeiros contatos com a música por meio de sua mãe, a pianista e professora do município de Feira de Santana Leolinda Bacelar de Mello Lima. Seu pai era Camilo de Mello Lima, autor de crônicas para os jornais da cidade. A carreira de Georgina parece uma síntese da atuação dos pais, uma vez que foi poetisa, declamadora, musicista, compositora, professora e pianista. Sua inclinação ao teatro e à poesia já se revelava





desde o colégio. Sua formação musical regular se deu entre o Instituto de Música, na capital baiana, e o Rio de Janeiro, onde estudou harmonia e composição<sup>4</sup> (ACADEMIA DE EDUCAÇÃO DE FEIRA DE SANTANA, [2008]).

Ainda em Salvador, fundou, juntamente com Zulmira Silvany e Georgina Silva, “a Sociedade Auxiliadora do Conservatório de Música, na qual eram dadas aulas de canto e piano” (SILVA, 2017: 60). Neste ponto, cruzam-se as histórias de duas compositoras das quais são recolhidas fontes ao Arquivo Histórico Municipal de Salvador: semelhantemente ao caso de Georgina Lima, Zulmira Silvany<sup>5</sup> tem ali representados um conjunto de manuscritos contendo música religiosa, mas também repertório para outras funções e formações, tais como música de câmara, canções para canto e piano, além de hinos patrióticos.

De volta à sua cidade natal, realizou diversas apresentações lítero-musicais de caráter beneficente no Teatro Santana, tendo também fundado a Escola de Música de Feira de Santana, seguindo a mesma proposta pedagógica do Instituto de Música da Bahia (SILVA, 2017: 61). A escola foi fundada em 1937, tendo sido Georgina sua primeira diretora. Foi ainda nomeada professora de música e canto da Escola Normal de Feira de Santana, onde formou um coral, o qual executou pela primeira vez sua composição mais conhecida em sua terra natal, o *Hino à Feira* (YOUTUBE.COM, 2017), oficial do município até o presente<sup>6</sup>. Um hino é um dos símbolos da memória e da identidade coletiva de uma região – noções mutuamente imbricadas, uma vez que memórias constroem e legitimam identidades (CANDAU, 2011). Assim sendo, a compositora – falecida de mal súbito no Rio de Janeiro, em 1940 – permanece na memória coletiva de sua cidade. Prova disto são homenagens em diversos pontos de sua cidade (DALLAS, 2019). Aspecto de relativa raridade no que tange às compositoras de música religiosa é a existência de fotografias, sendo aqui apresentada uma delas (Fig. 1).

<sup>4</sup> Embora não seja citado na fonte o destino da então estudante no Rio de Janeiro, é razoável supor que se tratasse da Escola Nacional de Música, destino de diversos compositores de outros estados, que se dirigiam, entre o século XIX e a primeira metade do XX para a então capital a fim de aprofundarem seus estudos musicais.

<sup>5</sup> No sistema de classificação decimal empregado no acervo, as obras de Silvany iniciam com o número 139.

<sup>6</sup> Aldo Silva (2017) apontou a existência de três hinos compostos entre a segunda metade do século XIX e a segunda do XX. O primeiro deles era de autoria de Manoel Tranquilino Bastos, maestro da sociedade Filarmônica Vitória, que, sendo negro e abolicionista, poderia ter em tais características as razões para o perecimento de sua composição, da qual sequer restaram letra e música. Outra possibilidade para tal fato seria a oposição – musical e política – da banda rival então existente na cidade, a Sociedade 25 de Março. O hino mais recente seria de Heitor Otaviano de Araújo, Chanceler do Bispado de Feira de Santana, composto no final da década de 1960 com arranjo em 1983. O autor analisa, entretanto, que não se tratava da proposta de um novo hino para a cidade, mas sim de um hino comemorativo pelo centenário da mesma.





**Figura 1:** Georgina de Mello Lima Erismann (DALLAS, 2019).

Se o universo da música religiosa católica na primeira metade do século XX era pouco propício à participação feminina, também o da poesia na Bahia era essencialmente masculino, conforme se apreende de uma apreciação crítica publicada no periódico *Única*, a uma *Coletânea de Poetas Baianos*, que era então lançada: o nome de Georgina Erismann era rara exceção em meio ao nome dos poetas (UNICA, 1951).

Finalmente, há de se observar a gravação de duas de suas canções, atualmente disponíveis para acesso na internet: *Moreninha*, por Jorge Fernandes, em 1938 (YOUTUBE.COM, 2015) – da qual uma partitura se encontra recolhida ao Arquivo Histórico Municipal de Salvador – e *Seresta*, por Inezita Barroso, em 1958 (YOUTUBE.COM, 2012).

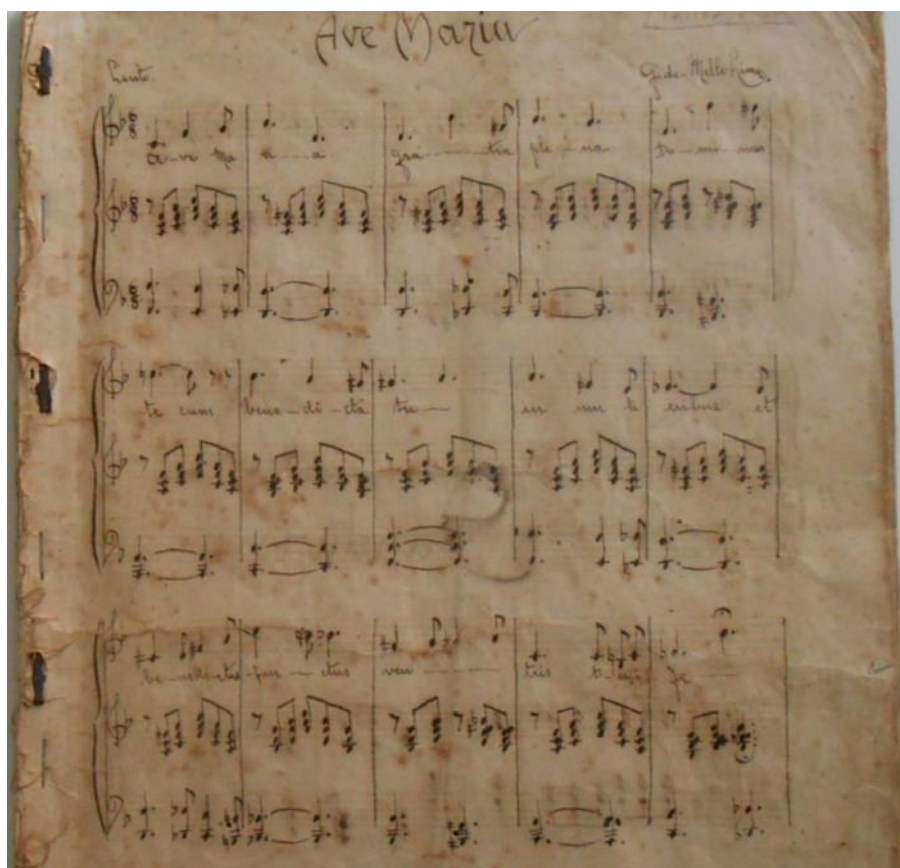
### 3. Um olhar para o repertório religioso

O manuscrito 72.1 é composto de dez folhas de papel pautado grampeadas, perfazendo um total de dezenove páginas contendo música – a última está vazia. São dezessete composições: duas *Ave Maria*, cinco ladainhas, dois *Salutaris*, dois *Veni*, dois *Tantum Ergo*, um *Cor Jesu*, um *Gloria [Patri]* e um *Padre Nosso*, seguido de *Ave Maria*, ambos com texto em português. À exceção dessas duas, os textos religiosos estão em latim e uma das ladainhas não possui letra. Tal repertório parece destinado, sobretudo, à paraliturgia, a exemplo dos terços cantados e novenas com bênção do Santíssimo Sacramento.

É interessante notar que as duas últimas ladainhas foram escritas a lápis, diferentemente das obras anteriores. Na primeira delas, já consta a assinatura como Georgina Erismann e a segunda não está assinada. Assim, fica evidente a produção do manuscrito em uma temporalidade relativamente dilatada, que abrange o período anterior e posterior ao casamento da compositora.



Quanto à formação, todas elas são obras vocais acompanhadas de instrumento de teclado – sem identificação – escrito em duas claves, possivelmente piano. Apenas um *Veni* e um *Salutaris* foram escritos a duas vozes, sendo as demais composições a uma. Do ponto de vista estilístico, algumas obras se revelam mais próximas da canção de câmara – universo no qual a compositora teve profícua e reconhecida obra – do que propriamente dos ideais restauristas constantes do *motu proprio*. Isso se evidencia, por exemplo, no uso de saltos e grandes intervalos na construção de melodias (Ex. 1), mas também no acompanhamento instrumental claramente pianístico, com divisões rítmicas e figuração, diferente do que se esperaria da escrita para órgão, declarado o “instrumento oficial” da Igreja Romana no referido documento (Ex. 2).

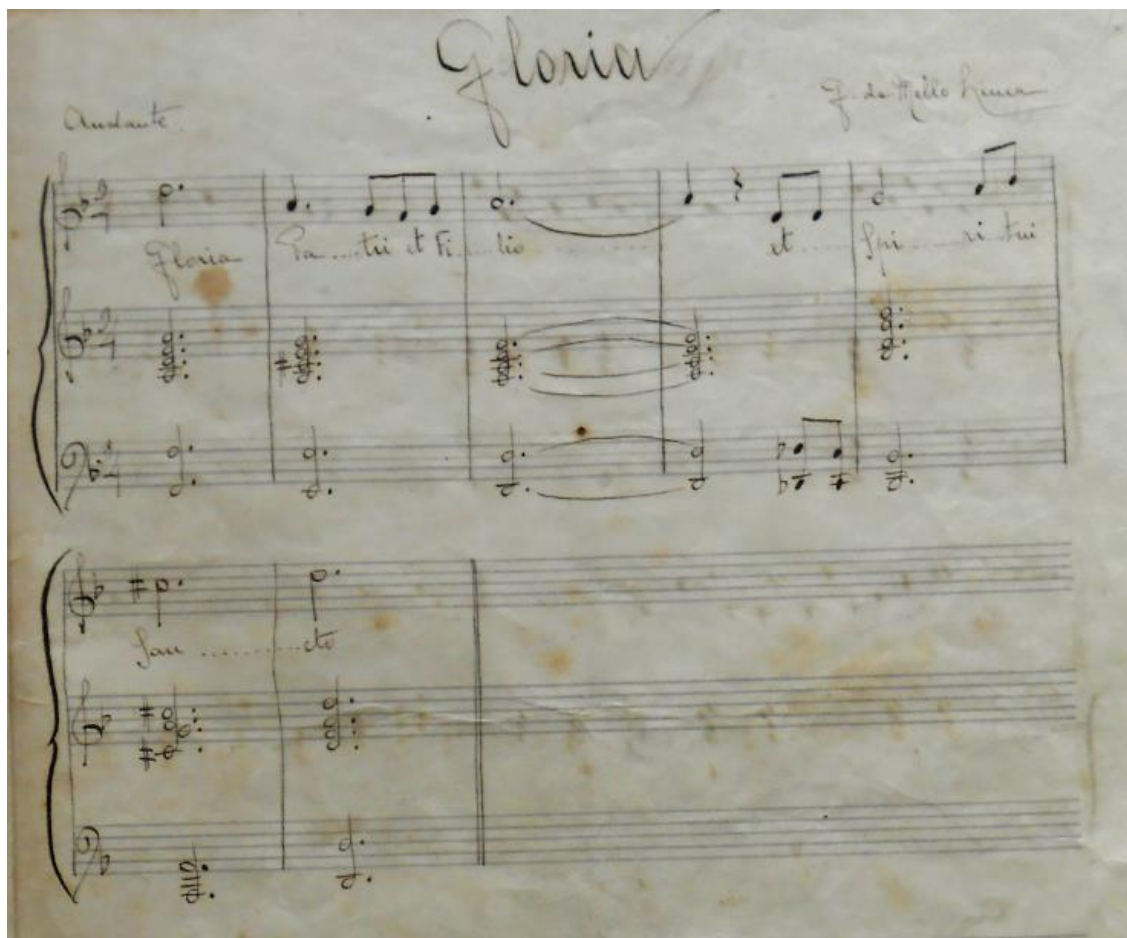


**Exemplo 1:** Compassos iniciais de Ave Maria, Georgina de Mello Lima ([19--]: 1).  
Notem-se os saltos e intervalos empregados na construção da melodia.

**Exemplo 2:** Excerto de *Salutaris*, Georgina de Mello Lima ([19--]: 3). Observe-se a assimilação da linguagem pianística no acompanhamento ao canto, que é própria das canções de câmara.

Estilo composicional semelhante ao de Georgina Lima, observado nas composições exemplificadas acima, pode ser visto em autores e autoras que tiveram maior proximidade com a canção de câmara e a escrita pianística. No estado do Pará, Marcelle Guamá adotou semelhante estilo em suas composições de temática religiosa.

A aproximação de Georgina Lima do modelo de acompanhamento restaurista, baseado na escrita para órgão, sustentando o canto com notas ligadas e sem repetição de notas (DUARTE, 2016) é mais pontual no repertório contido no manuscrito, sendo observada em *Gloria Patri* (Ex. 3) e *Cor Jesu*.



**Exemplo 3:** Excerto de *Salutaris*, Georgina de Mello Lima ([19--]: 14).

Há de se notar, finalmente, que o uso de cromatismo e empréstimos tonais é recorrente na obra de Georgina de Mello, revelando certa complexidade do ponto de vista harmônico. Uma análise que considere sua obra religiosa em comparação com suas canções de câmara poderá revelar futuramente aspectos que podem caracterizar de maneira mais definitiva um estilo composicional individual da musicista de Feira de Santana.

### Considerações finais

Ao final deste trabalho, os resultados apontam para a biografia de uma compositora, professora, poetisa e pianista ativa em sua cidade natal, que hoje é patrona da cadeira n.º 8 da Academia de Educação de Feira de Santana. Acerca do ineditismo de Georgina, na Bahia, há de se ter ressalvas, uma vez que a presença feminina nas artes – sobretudo, na música religiosa – foi sistematicamente silenciada. O estilo composicional analisado – presente, sobretudo, em obras destinadas à paratúrgia – parece mais próximo da canção de câmara, universo no qual



alcançou grande destaque, do que dos paradigmas restauristas católicos, vigentes na primeira metade do século XX. A obra musical de Georgina de Mello Lima Erismann é vasta e constitui tema a ser explorado de maneira sistemática.

### Referências:

ACADEMIA DE EDUCAÇÃO DE FEIRA DE SANTANA. *Cadeira número 8 / Patrono / Georgina de Mello Lima Erismann (1893-1940)*. [2008]. Disponível em: <[http://www.academiadeeducacao.org.br/pat\\_georginaerisman.htm](http://www.academiadeeducacao.org.br/pat_georginaerisman.htm)>. Acesso em 13 set. 2020.

ARQUIVO HISTÓRICO MUNICIPAL DE SALVADOR. *Acervos*. [2014]. Disponível em: <<http://www.arquivohistorico.salvador.ba.gov.br/acervos.html>>. Acesso em 13 set. 2020.

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

DALLAS, Gabriel. *Quem foi Georgina Erismann? a mulher que criou o hino à Feira de Santana*. 2019. Disponível em: <<https://www.deolhonacidade.net/noticias/70611/quem-foi-georgina-erismann-a-mulher-que-criou-o-hino-a-feira-de-santana.html>>. Acesso em 4 set. 2020.

DUARTE, Fernando Lacerda Simões. O feminino e a música católica: entre práticas e representações. *História e Cultura*, Franca (SP), v. 7, p. 50-74, 2018.

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) - Programa de Pós-Graduação em Música, Instituto de Artes, UNESP, São Paulo, 2016.

LIMA, G. de Mello. [Caderno de Música:] *Ave Maria...* Salvador [?]: autógrafo [?], [19--]. Localização: Arquivo Histórico Municipal de Salvador. Código de catálogo: 72.1. Partitura manuscrita.

SILVA, Aldo José Moraes. Um hino para a Cidade: as disputas pela representação da memória e identidade através dos hinos cívicos em Feira de Santana, no século XX. *Clio: Revista de Pesquisa Histórica*, Recife, v. 35, n. 2, p. 51-74, 2017.

UNICA “Coletânea de Poetas Baianos”. *Unica: quinzenario ilustrado: mundanismo, esportes, cinema, actualidades*, Salvador, a. 22, n.[?], p.[?], 1951. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=155888&pasta=ano%20195&pesq=&pagfis=0>>. Acesso em 9 set. 2020.

YOUTUBE.COM. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ZvNsBW-hDtk>>. Acesso em: 13 set. 2020. *Hino de Feira de Santana - BA*. Veiculado em: 28 abr. 2017. Dur: 3m25s.

YOUTUBE.COM. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=qJjsaH1LdPs>>. Acesso em: 13 set. 2020. *Personalidades da Feira - Georgina Erismann*. Veiculado em: 13 mai. 2020. Dur: 5m02s.





YOUTUBE.COM. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=KQb9cLpv4iI>>. Acesso em: 13 set. 2020. *Jorge Fernandes - MORENINHA - Georgina Erismann - gravação de 1938*. Veiculado em: 5 jan. 2015. Dur: 2m38s.

YOUTUBE.COM. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=er39m2BIEWU>>. Acesso em: 13 set. 2020. *Inezita Barroso - SERESTA - Georgina Mello Erismann - Gravação de 1958*. Veiculado em: 4 jun. 2012. Dur: 2m47s.



## Violão sacro: o possível impacto dos paradigmas composicionais da Restauração Musical Católica em *Jesus nosso Pastor*, de Tó Teixeira

Fernando Lacerda Simões Duarte

Escola de Música da UFPA – lacerda.lacerda@yahoo.com.br

**Resumo:** Dentre os muitos gêneros musicais presentes na vasta obra do músico e encadernador paraense Antônio Teixeira do Nascimento Filho (1893-1982), a música religiosa se faz representar em ladainhas, mas também em um *moderato religioso* de título *Jesus nosso Pastor*, composto para violão. Se as ladainhas aproximam o compositor do universo da paraliturgia, em *Jesus nosso Pastor*, é possível observar certa aproximação do modelo de música religiosa vigente no catolicismo romano à primeira metade do século XX, o da chamada Restauração Musical Católica. Neste trabalho, objetiva-se discutir a assimilação desse modelo para a composição de Tó Teixeira em um cenário no qual o violão não tinha espaço dentro dos templos católicos e refletir acerca dos limites dos paradigmas romanos no que tange à categorização de instrumentos musicais à época. Para tanto, parte-se de dois problemas: quais elementos musicais apontam para alguma aproximação do paradigma composicional restaurista? Em que medida a escrita à maneira de violão do repertório secular é posta de lado para caracterizar o *moderato religioso*? A investigação foi baseada nos procedimentos bibliográfico e documental, tendo como conceitos balizadores da análise a noção de Restauração Musical Católica, em Duarte, além das explicações acerca dos paradigmas composicionais católicos na primeira metade do século XX, por Basílio Röwer. Os resultados apontam para uma assimilação do modelo litúrgico católico em aspectos como a condução melódica, a aproximação do caráter vocal, ausência quase completa de divisão rítmica e uso de pedais, embora o idiomatismo instrumental também se faça notar.

**Palavras-chave:** Música religiosa na Amazônia. Repertório violonístico. *Motu proprio* “*Tra le Sollecitudini*”.

### Sacred Guitar: the Possible Impact of the Compositional Paradigms of Catholic Musical Restoration in *Jesus nosso Pastor* [Jesus our Shepherd], by Tó Teixeira

**Abstract:** Among the many musical genres present in the vast work of the Para musician and bookbinder Antônio Teixeira do Nascimento Filho (1893-1982), religious music is represented in litanies, but also in a *moderato religioso* entitled *Jesus nosso Pastor* [Jesus our Shepherd], composed for guitar. If the litanies bring the composer closer to the universe of para-liturgies, in *Jesus nosso Pastor*, it is possible to observe a certain approximation of the model of religious music in Roman Catholicism to the first half of the 20th century, that of the so-called Catholic Musical Restoration. In this paper, the objective is to discuss the assimilation of this model for the composition by Tó Teixeira in a scenario in which the guitar had no space within Catholic temples and to reflect on the limits of the Roman paradigms regarding the categorization of musical instruments at the time. Therefore, it starts with two problems: which musical elements point to an approximation of the compositional paradigm of restoration? To what extent is guitar-style writing in the secular repertoire set aside to characterize the *moderato religioso*? The investigation was based on bibliographic and documentary procedures, having as guiding concepts of the analysis the notion of Catholic Musical Restoration, in Duarte, in addition to explanations about the Catholic compositional paradigms in the first half of the 20th century by Basílio Röwer. The results point to an assimilation of the Catholic liturgical model in aspects such as melodic conduction, the approximation of the vocal character, an almost complete absence of rhythmic division and the use of pedals, although the instrumental language is also noted.

**Keywords:** Religious music in the Amazon. Guitar repertoire. *Motu proprio* “*Tra le Sollecitudini*”.



## Introdução

Ao longo do século XX, o violão passou da condição de instrumento proibido à de protagonista no acompanhamento do canto litúrgico no catolicismo romano no Brasil. Longe de ser resultado do simples acaso, essa mudança de *status* foi contextual, tendo decorrido da passagem de um modelo eurocentrista de liturgia e música à busca por um modelo baseado na inculturação, ou seja, de adaptação do modelo litúrgico às diversas culturas particulares. O ponto de inflexão que oficializou a passagem do modelo restaurista – que será explanado mais adiante – à música litúrgica inculturada foi o Concílio Vaticano II (1962-1965). Mais que propor uma inovação, o Concílio tornou oficial um movimento que estava em curso ao menos desde a segunda metade da década de 1940.

Para além da valorização do violão no Brasil, a passagem do paradigma musical pré-conciliar ao pós-conciliar implicou mudanças na própria concepção do que era o “sacro” na música. Acompanhamentos com divisões rítmicas e instrumentos de percussão seriam impensáveis na primeira metade do século XX, por sua inadequação a uma concepção de sacralidade que tinha no *canto gregoriano* sua fonte. Na plena vigência dessa concepção transcorreu a maior parte da vida do violonista, compositor e encadernador paraense Antônio Teixeira do Nascimento Filho (1893-1982), conhecido como Tó Teixeira.

Nascido no bairro belenense do Umarizal – que passou por um extenso e profundo processo de gentrificação (FERREIRA, BEZENCERY, 2018), sendo hoje um dos bairros de maior valorização imobiliária da cidade –, Tó Teixeira foi um dos nomes mais representativos do violão na cidade ao longo do século XX. Um breve resumo biográfico, de sua formação e atuação como compositor está registrado na dissertação de José Antonio Salazar Cano:

No livro *Tó Teixeira: o poeta do violão*, Habib (2013) apresenta-o como ele próprio se dizia: operário, encadernador e artista pobre. Era morador do bairro do Umarizal, onde residiam os negros que trabalhavam nos engenhos e nas casas dos ricos da cidade, filho de ex-escravo músico, iniciou seus estudos de música com o pai, Antonio Teixeira, e posteriormente, teve aulas de violão com Aluísio Santos. Dedicou-se ao estudo de obras tradicionais do repertório violonístico de autores, como Carcassi, Sor, Carulli, Aguado, Tárrega, Rodrigues, Segóvia, Sinópolis, Llobet, Anido e Barrios dentre outros. [...]

Tó Teixeira (Belém, 1895-1982), foi um dos primeiros compositores do Pará a escrever suas peças para violão solo em partitura. Em sua obra, são encontrados alguns exemplos de peças que registram os ritmos locais que circulavam em sua época, como o *Carimbó* e a *Chula Sapeca*, editadas por Habib (2013) no livro *Tó Teixeira – Violão Solo* (CANO, 2015: 38-39; 89).

Além de suas atividades como encadernador e músico, Tó Teixeira manteve ainda um curso de violão, em uma Belém ainda com escassos professores do instrumento. Tó Teixeira





participou da formação, dentre outros músicos, de Nelson Batista Ferreira, o Nego Nelson (CANO, 2015: 48).

Neste trabalho, busca-se analisar particularmente uma obra de Tó Teixeira, editada pelo também violonista e compositor Salomão Habib. Trata-se de um *moderato religioso* de título *Jesus nosso Pastor*. A reflexão aqui proposta leva em consideração a aproximação de Tó Teixeira com o catolicismo romano – ele próprio teria escrito, segundo nota explicativa à referida obra, por Salomão Habib (2013: 18) – ladainhas, bem como o panorama do violão no século XX na Igreja Católica e a própria noção de sacralidade anteriormente ao Concílio Vaticano II, que parece decisiva nas opções composicionais de Tó Teixeira na obra em questão. Assim, parte-se do seguinte problema: é possível observar aproximações entre o paradigma musical restaurista oficializado pelo *motu proprio* de Pio X e a noção de religiosidade que acompanha a designação *moderato religioso*, em *Jesus nosso Pastor*, de Tó Teixeira? Para respondê-lo, foi empreendida pesquisa bibliográfica e documental, além de uma análise musical que tomou em consideração aspectos tais como a construção da melodia, harmonização e o próprio idiomatismo do instrumento. Para além de referenciais ligados diretamente ao compositor e sua obra (HABIB, 2013; CANO, 2015), buscou-se referências acerca dos paradigmas musicais católicos na primeira metade do século XX, particularmente em Röwer (1907), Romita (1947) e Duarte (2016).

O trabalho está estruturado em três eixos. No primeiro, são apresentados os paradigmas composicionais restauristas. Em sequência, é apresentada uma breve contextualização sobre o espaço inicialmente negado ao violão na liturgia católica e a rápida transformação do instrumento na principal figura no acompanhamento aos cânticos religiosos. Finalmente, propõe-se a análise de *Jesus nosso Pastor*.

## 1. O modelo de composição restaurista

A Restauração Musical Católica se desenvolveu efetivamente ao longo do século XIX, com o movimento conhecido como Cecilianismo. As associações de Santa Cecília buscavam dar novamente à música litúrgica uma condição de dignidade e adequação ao culto católico que consideravam ter sido perdida em razão da influência da ópera e da música sinfônica na construção do repertório litúrgico. O reconhecimento pontifício de Pio IX aos cecilianistas da Alemanha foi certamente um êxito do movimento, mas o definitivo sucesso viria com a promulgação do *motu proprio* “*Tra le Sollecitudini*”, por Pio X, em 1903. Longe de ser um





movimento isolado no campo da música, o *motu proprio* se adequava a uma autocompreensão do catolicismo Romano denominada Romanização, a qual implicava o afastamento do mundo secular e de todos os “vícios” da Modernidade, além da estrita centralização do governo eclesiástico em Roma e uma clericalização dos ritos, em detrimento das devoções dirigidas por leigos (DUARTE, 2016).

A principal diretriz do *motu proprio* de Pio X era que os compositores se afastassem do “profano e teatral” em suas composições, aproximando-se de um gênero “universal” – por certo, eurocentrista – de composição sacra. Para alcançar tal objetivo, algumas questões haveriam de ser consideradas: (1) quanto maior a aproximação do canto gregoriano e o afastamento da ópera na construção das melodias, mais adequada seria a composição; (2) as composições deveriam conservar uma unidade interna; (3) o acompanhamento instrumental deveria somente sustentar o canto, assumindo, portanto, um caráter vocal, ou seja, sem divisões rítmicas ou figurações; (4) alguns instrumentos eram proibidos, pois remetiam à música dos teatros, dentre os quais o piano e os instrumentos “fragorosos e estrepitosos” de percussão. Em sua hermenêutica do *motu proprio*, frei Basílio Röwer (1907) apontou que a proibição ao piano não se daria em razão do timbre do instrumento, mas à maneira de acompanhar. Assim, prescrevia que o órgão também fosse tocado “à maneira de órgão”, e não com as divisões rítmicas próprias do acompanhamento do piano às canções.

Dentre os principais compositores que aderiram ao estilo restaurista estão Lorenzo Perosi, Licinio Refice, Johann Gustav Eduard Stehle, Peter Griesbacher, Oreste Ravanello, Luis Iruarrizaga y Aguirre, na Europa, e os religiosos Pedro Sinzig, Basílio Röwer, João Batista Lehmann e Jorge Braun (MG), além de leigos – não integrantes do clero católico – como foi o caso de Furio Franceschini e Henrique Oswald.

## 2. O violão na música litúrgica católica no século XX

Conforme foi dito anteriormente, o *motu proprio* de Pio X proibiu de soarem nos templos algumas categorias instrumentos musicais e até mesmo conjuntos instrumentais, como as bandas de música, que deveriam estar limitadas à participação em procissões:

19. É proibido, na Igreja, o uso do piano bem como o de instrumentos fragorosos, o tambor, o bombo, os pratos, as campainhas e semelhantes.
20. É rigorosamente proibido que as bandas musicais toquem nas igrejas, e só em algum caso particular, com o consentimento do Ordinário, será permitida uma escolha





limitada, judiciosa e proporcionada ao ambiente de instrumentos de sopro [...] (TRA LE SOLLECITUDINI, 1903).

Embora o violão não seja citado, observa-se que no documento de Pio X uma continuidade e relativa abertura em relação à Encíclica “*Annus Qui Hunc*”, de Bento XIV, datada de 1749, segundo a qual, deveriam ser admitidos nos templos católicos os instrumentos de cordas friccionadas, o fagote e o órgão. Para Pio X, a aceitação a instrumentos de sopro estaria condicionada à decisão do Ordinário (TRA LE SOLLECITUDINI, 1903), ou seja, o prelado, bispo ou arcebispo responsável por aquela porção geográfica da Igreja. Qualquer dúvida que se pusesse, entretanto, em relação à aceitação do violão, viria a ser dirimida décadas depois, pela *Circular ao Episcopado Paulista* (apud PINHEIRO, 1945: 58), de 1942, que considerava “absolutamente proibidos: piano, bandolim, violão, bombos, pratos, saxofones, bombardinos, baixos de metal, flautins, tambores, chocalhos, instrumentos pesados de metal e todos os que, por fragorosos, são indignos do lugar sagrado”. A proibição ao violão foi reafirmada por Fiorenzo Romita (1947: 241), em sua obra *Jus Musicae Liturgicae*. Ocasões em que o uso do instrumento se fez perceber em missas, anteriormente ao Concílio Vaticano II, foram consideradas abusivas, conforme uma nota editorial da revista *Música Sacra*, de circulação no Brasil nas décadas de 1940 e 50:

ABUSOS – Um assinante de Belo Horizonte [...] Revoltou-se [...] quando, na hora da Consagração de pão e vinho na Missa, ouviu um solo de soprano e... violão! Não era para menos, mas parece que semelhantes abusos graves estão se tornando cada vez mais raros (ABUSOS, 1946: 196).

Rapidamente, entretanto, o violão tornou-se um dos principais instrumentos no acompanhamento ao canto litúrgico, ao lado dos instrumentos de percussão, após o Concílio Vaticano II, no movimento de inculturação litúrgica.

### 3. *Jesus nosso Pastor*: o violão sacro em moldes restauristas?

Longe da assimilação das rítmicas brasileiras – e, particularmente, as do repertório cultivado no Nordeste do país –, entretanto, a obra *Jesus nosso Pastor*, de Tó Teixeira, parece se aproximar do modelo restaurista de composição em diversos aspectos, embora o ano de sua composição, 1974, seja posterior ao Concílio Vaticano II, período em que a inculturação litúrgica e musical já estava bastante estabelecida na Igreja Católica no Brasil. O primeiro ponto





a se destacar na partitura (Ex. 1) é a construção das melodias: praticamente diatônica, tem saltos de terça e quarta, semelhantemente ao modelo do canto gregoriano.

## Jesus nosso Pastor

Tó Teixeira 1893 - 1982

Moderato - Religioso

9 C II rall. . . . .

15 dim. . . . . morrendo . . . . .

**Exemplo 1:** *Jesus nosso Pastor*, de Tó Teixeira (1974)<sup>7</sup>.

O segundo aspecto a ser observado é o acompanhamento, que tem caráter vocal, de contracanto à melodia, conforme se observa nos compassos 13 e 14. Ademais, o compositor evitou utilizar arpejos ascendentes, em movimento direto, nos compassos 3, 15 e 17. Outro aspecto que caracterizaria o acompanhamento à maneira de órgão, nos padrões restauristas, seria, segundo Röwer (1907), a manutenção de notas longas onde houvesse repetição da mesma nota<sup>8</sup>. É o que se nota nos bordões graves apresentados pelo compositor nos compassos 1 e 2, 3 a 5, 9 a 12, 14 e 16. Há ainda de se observar que, ainda que haja notas repetidas nos compassos 14 e 15, essas são apresentadas praticamente como um encadeamento a quatro vezes, com movimento contrário entre as linhas de soprano e baixo no compasso 15.

<sup>7</sup> A partitura encontra-se publicada em *Tó Teixeira: violão solo* (HABIB, 2013), mas também está disponível para download no site do projeto *SESC Partituras* (TEIXEIRA, [s.d.]).

<sup>8</sup> O mesmo observou o religioso franciscano acerca das bandas de música: sua proibição nos templos não se devia ao timbre, mas “ao modo de fanfarra”, “com acordes quebrados”, com as quais acompanhavam o canto (RÖWER, 1907: 127).



Não se trata, contudo, de um completo abandono do idiomatismo violonístico, mas sim de uma apresentação sutil desse idiomatismo, seja nos arpejos – em movimento direto ou não – e na divisão rítmica que aparece somente compasso 12, como acompanhamento.

Finalmente, observar-se a aproximação entre *Jesus nosso Pastor* e os cantos religiosos populares anteriores ao Concílio Vaticano II. Conforme observou Salomão Habib (2013: 18), “com letra escrita pelo próprio Tó, a música restringe-se a [sic] parte instrumental da peça”. Ao que tudo indica, haveria, portanto, uma letra para essa melodia, possivelmente em língua portuguesa, como os cânticos em vernáculo correntes nesse período, utilizados comumente em procissões, missas baixas ou não-solenes e em demais devoções paralitúrgicas na Igreja Católica (DUARTE, 2016). Descobrir essa letra – que não aparece na edição de Habib – e ampliar o conhecimento acerca da obra religiosa de Tó Teixeira – aí inclusas as ladainhas de sua composição (HABIB, 2013: 18) – constituem fases seguintes da presente investigação.

### Considerações finais

Ao final deste trabalho, cabe salientar que não há indícios de que Tó Teixeira pretendesse que *Jesus nosso Pastor* tivesse uso litúrgico, tampouco que ele tenha recebido a influência – ideia de difícil demonstração – do *motu proprio*, ou mesmo que conhecesse o documento, mas sim que sua obra revela características comuns àquelas correntes nas igrejas na maior parte da vida do compositor. Tampouco foi objetivo apresentar qualquer juízo de admissibilidade da obra, no modelo das comissões de música sacra pré-conciliares, que exerciam à época essa função de *index*. *Jesus nosso Pastor* revela, então, uma noção de sacralidade restaurista do mesmo modo que as obras instrumentais para órgão, que era então considerado o instrumento oficial da Igreja Romana, uma vez que suas melodias foram construídas de maneira diatônica ou com poucos saltos e a divisão rítmica própria do idiomatismo do instrumento pouco se faz notar. Ao contrário, a aproximação do acompanhamento de caráter vocal é bastante clara. Mais que o timbre instrumental, conforme apontou Röwer (1907), a sacralidade se observa na escrita da composição, tanto na construção da melodia, quanto no modelo de acompanhamento.





## Referências:

ABUSOS. *Música Sacra*, Petrópolis, v.6, n.10, p.196, out. 1946.

CANO, José Antônio Salazar. *O Violão Solo em Belém do Pará: uma história a partir da sistematização do ensino no Instituto Estadual Carlos Gomes*. Belém, 2015. 128f. Dissertação (Mestrado em Artes). Programa de Pós-Graduação em Artes, Universidade Federal do Pará, Belém, 2015.

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.

FERREIRA, Letícia Afonso; BENZECRY, Rachel Sfair Ferreira. O bairro do Umarizal e seu processo de gentrificação. In: MOSTRA DE PESQUISA EM CIÊNCIA E TECNOLOGIA, 2018, Belo Horizonte. *Anais...* Belo Horizonte: ADTALEM, 2018. página inicial-final do trabalho. Disponível em: <<https://www.even3.com.br/anais/mpct2018/84576-o-bairro-do-umarizal-e-seu-processo-de-gentrificacao/>>. Acesso em 30 ago. 2020.

HABIB, Salomão. *Tó Teixeira: violão solo*. Belém: Violões da Amazônia, 2013.

PINHEIRO, Pe. Francisco. Conferências eclesiásticas. *Revista eclesiástica: Órgão oficial da província eclesiástica da Bahia*, Salvador, v.37, n.4, p.55-59, 1945.

ROMITA, Sac. Florentius. *Jus Musicae Liturgicae*. Roma: Edizioni Liturgiche, 1947. Bibliotheca "Ephemerides liturgicae", Sectio practica, v.2.

RÖWER, Frei Basílio (ofm). *A Musica Sacra segundo o Motu-proprio De Sua Santidade Pio, PP. X*. Petrópolis: Typ. Do Collegio S. José, 1907.

TEIXEIRA, Tó. *Jesus nosso Pastor*. Revisado por Salomão Habib. 1974. Disponível em: <[https://painelsesc.sesc.com.br/Partituras.nsf/viewLookupPartituras/DA1479B25E8527E583257C2E00606206/\\$FILE/TTeixeira\\_Jesus\\_nosso\\_Pastor.pdf](https://painelsesc.sesc.com.br/Partituras.nsf/viewLookupPartituras/DA1479B25E8527E583257C2E00606206/$FILE/TTeixeira_Jesus_nosso_Pastor.pdf)>. Acesso em 20 ago. 2020.

TRA LE SOLLECITUDINI. *Motu proprio Tra le Sollicitude do Sumo Pontífice Pio X sobre a Música Sacra*. 1903. Disponível em: <[http://w2.vatican.va/content/pius-x/pt/motu\\_proprio/documents/hf\\_p-x\\_motu-proprio\\_19031122\\_sollecitudini.html](http://w2.vatican.va/content/pius-x/pt/motu_proprio/documents/hf_p-x_motu-proprio_19031122_sollecitudini.html)>. Acesso em 30 ago. 2020.



## Repertório em canto coral: uma análise dos coros da Escola de Música da Universidade Federal do Pará

*Francemárcia Ferreira de Carvalho*  
Universidade Federal do Pará – francemarcia@globo.com

*Clarisse Lima Corrêa*  
Universidade Federal do Pará – clarissecorrea88@gmail.com

*Tayna Bezerra Ferreira*  
Universidade Federal do Pará – tayna.bezerra@yahoo.com.br

*Alessandra Daniele Lobato Monteiro*  
Universidade Federal do Pará – alessandradanielelobato@gmail.com

*Ediel Rocha de Sousa*  
Universidade Federal do Pará – edielsousa@gmail.com

**Resumo:** A Escola de Música da Universidade Federal do Pará possui atualmente três formações corais. Com uma revisão bibliográfica sobre o canto orfeônico no Pará (SALLES, 2007), este trabalho teve como objetivo realizar um levantamento do repertório executado pelos três corais presentes na instituição no primeiro semestre de 2019, para analisar e relacionar como este repertório contribuiu no processo de educação musical dos seus integrantes. Após as análises, pode-se perceber que além de trabalhar com repertório sacro, todos os corais buscaram de alguma forma incluir a produção brasileira e paraense em seu repertório, oferecendo aos alunos uma significativa diversidade musical.

**Palavras-chave:** Canto coral. Escola de Música. Repertório. Repertório Coral.

**Choir Repertoire: An Analysis of the Choirs of the School of Music of the Federal University of Pará.**

**Abstract:** The School of Music at the Federal University of Pará currently has three choral formations. With a bibliographic review on orpheonic singing in Pará (SALLES, 2007), this academic work aimed to carry out a survey of the repertoire performed by three choirs present at the institution in the first half of 2019, to analyze and relate how this impact on the musical teaching process of its members. After the analysis, you can see that in addition to working with sacred repertoire, all choirs can search for some form that includes Brazilian and Paraense production in their repertoire, offering students a musical diversity.

**Keywords:** Choir. Music School. Repertoire. Choir Repertoire





## 1. Introdução

Atualmente, a Escola de Música da Universidade Federal do Pará (EMUFPA) possui institucionalmente três formações corais, o Coro Técnico da EMUFPA e o Madrigal Experimental da EMUFPA, e as Turmas de Canto Coral. Cada coro possui características específicas, que refletem diretamente na escolha e execução de seu repertório. O Coro Técnico agrega os discentes do primeiro e segundo ano do Curso Técnico de Canto Coral, o Madrigal Experimental é um projeto de extensão e as Turmas de Canto Coral compõem o grupo coral formado por alunos do Curso Técnico em Instrumento Musical.

Este trabalho tem como objetivo conhecer o repertório de cada coro executado no primeiro semestre de 2019, e analisar a relação entre o repertório musical e os objetivos sócio-pedagógicos dos coros. Como procedimentos metodológicos, foi realizado um levantamento bibliográfico sobre o panorama da prática coral através do canto orfeônico no Brasil e em Belém/PA, e para coleta dos dados, um questionário foi aplicado aos regentes para obtenção de dados como faixa etária dos participantes do coral, os locais de apresentações e processo de escolha do repertório.

Para a análise do repertório, foram observados aspectos como o gênero musical, compositor, arranjador, adaptação, tonalidade, formação de vozes, compasso, quantidade de compassos, partitura cifrada ou não, existência de acompanhamento, execução *a cappella*, acompanhamento de piano e tessitura de cada naipe.

## 2. A prática do Canto Orfeônico

O canto coletivo está presente em diversas culturas, uma vez que é constituído por uma atividade com significativa integração social, manifestação e educação musical, servindo como um meio de inclusão social, lazer e difusão de diversos repertórios musicais (NASCIMENTO E BUSS, 2011). O Canto Orfeônico no Brasil é comumente ligado a Heitor Villa-Lobos, reconhecido por pesquisadores e músicos brasileiros e estrangeiros como um dos maiores nomes da música de concerto no Brasil, devido à sua contribuição tanto para a música através de suas composições com uma identidade brasileira, quanto para o seu programa de educação musical, conhecido como canto orfeônico (FERRAZ, 2016).

Segundo Salles (2007), a prática do canto orfeônico em Belém de acordo relatos históricos data de 1898, sendo praticada em escolas municipais na época implantado pelo então intendente Antônio José de Lemos (1843-1913), que nomeou para o cargo de professor de canto





coral o pianista e compositor Clemente Ferreira Junior (1864-1917). A primeira tentativa em inserir o canto como atividade escolar foi frustrada, contudo Antônio Lemos não desistiu diante ao fracasso e novamente em junho de 1904 restaurou a prática do ensino de canto coral nas escolas da municipalidade, com Clemente Ferreira Junior como professor. Posteriormente foi implementado o Regulamento dos Cânticos Escolares em junho de 1904 (SALLES, 2007).

Diplomada em 1934 a educadora Margarida Schivasappa (1895-1968), ganhou bolsa de estudos para fazer estágio no Rio de Janeiro no SEMA. De volta a Belém, após ter conhecido a obra e trabalho pedagógico de Heitor Villa-Lobos, implementou esse trabalho nas escolas, e em sete de setembro de 1937 reuniu seiscentas vozes de crianças de nove grupos escolares, cantando hinos cívicos e músicas de Villa-Lobos (SALLES, 2007).

### **3. Escola de Música da Universidade Federal do Pará (EMUFPA)**

A Escola de Música da Universidade Federal do Pará (EMUFPA) tem se constituído ao longo dos anos como um importante espaço de educação musical no estado do Pará. Sua história tem início no ano de 1963, data em que Nivaldo Santiago, regente contratado na época pelo Reitor José da Silveira Neto, assume o coro Ettore Bósio, fundando também em 1964 a orquestra e o coral da UFPA. Com a intenção de incentivar os jovens a estudar instrumentos de orquestra ele sugeriu a criação de um Centro de Atividades Musicais, o CAM, que posteriormente se consolidou na Escola de Música da UFPA.

Atualmente a EMUFPA contabiliza um total aproximado de 350 alunos matriculados nos Cursos Livres, Técnicos e de Especialização técnica. Conta com 50 professores sendo a maioria especialistas, mestres e doutores. É importante destacar que há vários grupos artísticos ligados ao corpo da EMUFPA de grande porte e grupos de câmara.

### **4. Canto Coral na EMUFPA**

A prática do canto coral foi significativa na história da EMUFPA, e por muito tempo, o canto coral foi somente uma disciplina curricular dos cursos Técnicos em Instrumento Musical. Disciplina ministrada pelo professor Ediel Sousa no ano de 2019, a componente curricular de Canto Coral tem como objetivo aplicar conhecimentos como solfejo, intervalos, acordes, escalas oferecendo uma prática interdisciplinar, contribuindo com o desenvolvimento da percepção e afinação, além da prática em conjunto, desenvolvendo relações interpessoais e habilidades sociais.





Em 2019, as Turmas de Canto Coral eram divididas em três turmas, totalizando cerca de cinquenta alunos com divisão de vozes feita conforme a necessidade do repertório que é escolhido antes do início do período letivo pelo professor responsável pela disciplina, agregando a música erudita e popular brasileira e tradicionais de outros países, de acordo com o seu planejamento.

Formado por alunos do primeiro e segundo ano do Curso Técnico em Canto Coral, o Coro Técnico da EMUFPA foi criado em 2017 a partir do ingresso da primeira turma. Em 2019 sob a regência dos professores Ediel Sousa e Milton Monte, o Coro Técnico contava com a participação de cerca de vinte e quatro pessoas.

A escolha do repertório é realizada pelos professores da disciplina em reunião com o coordenador do colegiado de canto antes do início do período letivo, e na maioria das músicas a divisão das vozes é em SABT. As apresentações do coro técnico são voltadas para todos os públicos.

Em 13 de fevereiro de 2019 o Projeto de Extensão Madrigal Experimental da EMUFPA iniciou suas atividades, sob a coordenação do Prof. Dr. Carlos Pires, assessorado por um pequeno corpo técnico, que tem como responsável pela orientação quanto à técnica vocal, a Profa. Dra. Márcia Aliverti, e pelas técnicas de regência, o Prof. José Agostinho da Fonseca.

O projeto foi criado na intenção de oferecer mais experiência aos alunos do Curso Técnico em Canto Coral, mas é também, aberto à comunidade que tem interesse no aprendizado de canto, buscando uma interação entre a academia e a sociedade. Seu objetivo é experimentar música erudita de vários períodos da história da música ocidental e também a música popular. A faixa etária dos integrantes varia entre vinte a setenta e três anos, totalizando cerca de quinze integrantes. Em relação a divisões de vozes, o coro tem formação SATB. Quanto ao repertório, escolha é feita conforme as datas comemorativas (período junino, dia dos namorados, natal) e as apresentações são realizadas para todos aqueles que apreciem a música coral.

O coro conta ainda com a cooperação dos alunos Danielly Ferreira e Oseas Duarte Júnior, na regência, no controle de frequência, organização e no agendamento de apresentações. De forma voluntária o coro conta com o auxílio do professor e regente Adnaldo Oldair e do aluno Henrique Alvarenga, como pianista.





#### 4. Resultados e Discussões

O repertório que as Turmas de Canto Coral executaram no primeiro semestre de 2019 se encontra a seguir:

<b>Turmas de Canto Coral da EMUFPA</b>		
<b>Música</b>	<b>Gênero musical</b>	<b>Compositor</b>
Luz do Mundo	Popular	Manoel Cordeiro
Ipharadisi	Tradicional África do Sul	Desconhecido
Shosholoza	Tradicional Africana	Desconhecido
Baba Yetu	Trilha Sonora (Civilization IV)	Christopher Tin
Bonse Aba	Tradicional Zâmbia	Desconhecido
Hakuna Matata	Trilha Sonora (O Rei Leão)	Elton John
Ave Verum Corpus	Sacro	W. A. Mozart
Finlândia	Romântico	Jean Sibelius

**Tabela 1:** Repertório das Turmas de Canto Coral da EMUFPA no primeiro semestre de 2019

Das oito músicas, quatro possuem origens com matiz cultural africana, sendo três tradicionais (África do Sul, Zâmbia, e Continente Africano) e uma composta em Suaíle por Christopher Tin (1976) para compor a trilha sonora do jogo Civilization IV. É interessante notar que as músicas tradicionais de outras culturas têm muito a contribuir no processo de formação musical, pois além do idioma, diferentes aspectos rítmicos, melódicos e harmônicos podem ser experimentados. Com este repertório, foi proposto que os alunos pudessem também criar movimentos corporais para serem executados juntos com as canções, uma vez que a música e a dança para a cultura africana estão intrinsecamente relacionadas, e refletem a felicidade, devoção, trabalho, luta e religiosidade do povo (FERREIRA, 2007).

*Luz do Mundo* é um brega paraense, conhecido como “marcante”, e foi escolhido por ser uma música popular regional, de conhecimento da maioria dos estudantes, e conseqüentemente do público, valorizando a cultura local, reforçando a consciência de coletividade e inclusão entre os coralistas.





Todas as partituras das músicas populares e tradicionais eram arranjos, ou necessitaram de adaptação, pois quantidade de vozes masculinas era significativamente superior às femininas, além dos integrantes não serem cantores profissionais, necessitando que algumas músicas necessitassem de transposição para que não houvesse muitas dificuldades durante o aprendizado e execução.

As duas músicas eruditas foram acrescentadas ao repertório para serem executadas em conjunto com o Coro Técnico da EMUFPA, formando um grande coro, sendo acompanhadas pelas Orquestras Sinfônicas Altino Pimenta (OSAP) e Paulo Keuffer (OSPK). Em relação a todas as outras músicas executadas pelas Turmas de Canto Coral, elas possuem divisão em quatro vozes (SATB), e com uma tessitura maior para as vozes femininas, chegando ao Lá 2, um pouco além da capacidade técnica das vozes femininas, porém, como essas duas músicas foram cantadas em conjunto com as sopranos do Curso Técnico de Canto Coral, não exigiu esforço demasiado para que as notas agudas fossem emitidas.

Nenhuma música foi executada *a cappella*, todas possuíam tonalidade maior, e do repertório popular e tradicional, apenas duas partituras possuíam a cifragem popular para acompanhamento. Os acompanhamentos foram executados ao piano pelo professor sem partitura específica escrita e em todas as músicas havia divisões de no mínimo três vozes, necessitando que os alunos desenvolvessem a habilidade de cantar uma melodia enquanto o outro naipe cantava outra melodia com outras notas, contribuindo com o desenvolvimento da percepção melódica e harmônica.

Em comparação ao repertório das Turmas de Canto Coral, o Coro Técnico executou sete músicas com formação SATB, sendo cinco de caráter sacro, uma do período romântico e uma popular, como segue abaixo:

<b>Coro Técnico da EMUFPA</b>		
<b>Música</b>	<b>Gênero musical</b>	<b>Compositor</b>
The Seal Lullaby	Popular	Eric Whitacre
Inter Vestibulum	Sacro	José M. N. Garcia
Immutermur Habitu	Sacro	José M. N. Garcia
Ave Maria	Sacro	Wilson Fonseca
Ave Maria	Sacro	Arcadelt Diersch
Ave Verum Corpus	Sacro	W. A. Mozart
Finlândia	Romântico	Jean Sibelius





**Tabela 2:** Repertório do Coro Técnico da EMUFPA no primeiro semestre de 2019

Tendo em sua maioria repertório sacro, o Coro Técnico executou duas obras do padre José Maurício Nunes Garcia, e uma *Ave Maria* do paraense Wilson Fonseca (1912-2002). A escolha dessas obras ocorreu para que os alunos tivessem contato com a produção de música sacra brasileira. As obras *Inter Vestibulum e Immutermur Habitu* de José Maurício Nunes Garcia (1767-1830) foram escritas para coro *a cappella*, mas foram executadas com acompanhamento ao piano.

A obra *The Seal Lullaby* de Eric Whitacre (1970), única de caráter não erudito e com divisão nas vozes graves masculinas em baixo e barítono, foi escrita exclusivamente para coro e piano.

Sendo o único dos três corais que agrega alunos externos da instituição por se tratar de um projeto de extensão, o Madrigal Experimental executou onze músicas no primeiro semestre de 2019, três a mais que as Turmas de Canto Coral e quatro a mais que o Coro Técnico.

<b>Madrigal Experimental da EMUFPA</b>		
<b>Música</b>	<b>Gênero musical</b>	<b>Compositor</b>
Xote das Meninas	Popular (Xote)	Luiz Gonzaga
S. João Da-ra-rão	Popular	Desconhecido
Um Xodó	Popular (Forró)	Dominguinhos, Sivuca e Oswaldinho
Anunciação	Popular	Alceu Valença
Modinha	Sertanejo	Desconhecido
Asa Branca	Popular (Baião)	Luiz Gonzaga e H. Texeira
Boi Bumbá	Popular/Erudito	Waldemar Henrique
Ave Verum Corpus	Sacro	W. A. Mozart
Lacrimosa	Sacro	W. A. Mozart
Bajulans	Sacro	Manoel Oliveira
Jesus Rex Admirabilis	Sacro	Palestrina

**Tabela 3:** Repertório do Madrigal Experimental da EMUFPA no primeiro semestre de 2019





De onze músicas, quatro de caráter sacro e seis de caráter popular, uma transita entre o erudito e o popular, *Boi Bumbá* do compositor paraense Waldemar Henrique (1905-1995), que traz narrativas das lendas amazônicas. Com formação erudita e conhecimentos de teoria musical e piano, suas composições são caracterizadas por essa fusão entre o conteúdo popular e a escrita erudita, retratando a Amazônia com grande sensibilidade (SANTOS, 2009).

Como já descrito, o Madrigal Experimental desenvolvia temáticas para compor o repertório, e tendo Junho como mês de encerramento das atividades semestrais, pode-se observar que todas as músicas populares são de temática junina, trazendo “ritmos” como o Xote, Forró, Baião e Sertanejo. É importante ressaltar que neste grupo de seis músicas, *Xote das Meninas*, *S. João Da-ra-rão* e *Asa Branca* possuíam apenas divisão vocal entre masculino e feminino, enquanto *Um xodó* foi cantado em uníssono, *Anunciação* a três vozes (SAB) e apenas *Modinha* com divisão a quatro vozes (SATB).

A música *Um Xodó* foi ensinada e ensaiada apenas com a letra, notando-se que o objetivo principal do coro não é reproduzir de um repertório técnico específico ou treinar habilidades teórico-musicais, mas prioritariamente promover um ambiente receptivo através da música, onde o canto coletivo é uma atividade prazerosa.

Do repertório sacro, *Jesus Rex Admirabilis* de Palestrina (1525-1597) é uma obra renascentista conhecida no repertório coral, assim como as obras clássicas *Lacrimosa* e *Ave Verum Corpus* de Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791).

## 5. Considerações Finais

No primeiro semestre de 2019, em dois momentos houve grandes agrupamentos com mais de cem vozes (junção dos três coros da instituição) para execução das obras *Finlândia* e *Ave Verum Corpus*, estes momentos lembraram a prática do canto orfeônico, em que os grupos ensaiavam separadamente para uma apresentação em conjunto. Nestes encontros, a interação entre os grupos permite que os coristas de cada grupo possa se conhecer melhor, o que contribui na relação interpessoal dos coristas.

Sobre a diversidade de repertório, é válido ressaltar que no Curso Técnico de Canto Coral, os professores e coordenador buscam variar este repertório a cada semestre para que os alunos tenham contato com obras de diversos períodos. Nas turmas de Canto Coral, como a proposta é utilizar a prática coral para desenvolver habilidades com solfejo, afinação e percepção, o repertório escolhido é focado em peças sem grandes dificuldades técnico-vocais para execução.





Todos os corais buscaram inserir e seu repertório alguma música que valorizasse a produção regional paraense, mesmo com gêneros distintos, indo do sacro ao popular. Consideramos importante reconhecer e valorizar a produção local, assim como Villa-Lobos priorizou a musical tradicional brasileira nas grandes apresentações de canto orfeônico.

Conhecer o que cada coro da EMUFPA desenvolveu durante o semestre, nos mostra como o processo de educação ocorreu de diferentes maneiras em canto coral, com diferentes repertórios e formações. Cada coro tem objetivos distintos e através deles, os regentes conduzem os ensaios e apresentações tendo como foco não apenas o resultado final, mas como o processo de educação musical pode ocorrer de forma fluida e agradável.

### Referências:

ESCOLA DE MÚSICA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ. *História da EMUFPA*. 2019. Disponível em <<http://www.emufpa.ufpa.br/index.php/a-emufpa/historia>>. Acesso em: 10 set. 2019.

FERRAZ, Gabriel. *Heitor Villa-Lobos e o canto orfeônico: o nacionalismo na educação musical*. In: MATEIRO, Teresa; ILARI, Beatriz. (Org.). *Pedagogias brasileiras em Educação Musical*. Curitiba: Intersaberes, 2016.

FERREIRA, Joana D'Arc Aparecia. *Música e Dança Afrobrasileira: Cantos de Resistência e Esperança*. In: *O Professor PDE e os Desafios da Escola Pública Paranaense*. v. 2. Secretaria do Estado da Educação, Ponta Grossa, 2007.

NASCIMENTO, Jurema Lúcia de Jesus; BUSS, Ricardo Niehues. O Canto Coral como Instrumento Facilitador da Aprendizagem no Ensino Superior: O Processo de Socialização no Canto Coral. *Revista São Luis Orione* - v.1 - n. 5 - p. 37-59 - jan./dez. 2011

SALLES, Vicente. Canto Orfeônico no Pará. *Revista do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade de Brasília*, Brasília, n.1, p. 57-71, 2007.

SANTOS, Isabela de Figueiredo. *Lendas Amazônicas De Waldemar Henrique: Um estudo interpretativo*. Belo Horizonte, 2009. 107 f. Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós-Graduação da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2009.

SOBOLL, Renate Sthephanes. Música Regional Brasileira no Cânone do Canto Coral como Veículo de Difusão, Divulgação e Preservação da Cultura Brasileira. In: *II Encontro FUNARTE Políticas para as Artes, 2012, Rio de Janeiro*. II Encontro FUNARTE Políticas para as Artes, 2012





## **Patrimônio musical documental e organológico no Museu Nacional da Assembleia de Deus e no Centro de Estudos do Movimento Pentecostal da Casa Publicadora das Assembleias de Deus: estudo exploratório e possibilidades de investigação**

*Doriedison Viana de Souza*

Licenciatura em Música - UFPA – doriedsonjunior10@gmail.com

*Paulo Wesley Nascimento Rosa*

Licenciatura em História - Campus Ananindeua / UFPA – paullelis@hotmail.com

*Fernando Lacerda Simões Duarte*

Escola de Música da UFPA - lacerda.lacerda@yahoo.com.br

**Resumo:** Este trabalho tem como objetivo apresentar as fontes para o estudo da produção e práticas musicais recolhidas a dois acervos vinculados à Assembleia de Deus. A partir da noção de lugar de memória de Pierre Nora, das categorias de patrimônio musical, em Ezquerro Esteban e de fontes para o estudo da Musicologia, em Gómez González, são analisados os acervos. Os resultados apontam para um lugar de proeminência da música na construção da memória coletiva da Assembleia de Deus, além de possibilidades de investigação de sua sistematização hinológica a partir de tais acervos.

**Palavras-chave:** Música religiosa – Assembleia de Deus. Hinários. Acervos musicais. Pentecostalismo.

### **Documental and Organological Musical Heritage at the National Museum of the Assembly of God and at the Center of Studies of Pentecostal Movement of the Publishing House of Assemblies of God**

**Abstract:** This paper aims to present the sources for the study of musical production and practices collected from two collections related to the Assembly of God. From the notion of place of memory by Pierre Nora, the categories of musical heritage, by Ezquerro Esteban and sources for the study of Musicology, in Gómez González, the collections are analyzed. The results point to a place of prominence of music in the construction of the collective memory of the Assembly of God, in addition to possibilities for investigating its hymnological systematization based on such collections.

**Keywords:** Religious music – Assembly of God. Hymnals. Music Collections. Pentecostalism.





## Introdução

Longe das leis físicas ou de qualquer processo natural, o pêndulo que oscila entre a memória coletiva e o esquecimento tem seu movimento determinado por seleções de memórias mais convenientes, tradições inventadas e outros interesses identitários com vistas a conformar determinadas coletividades como grupo coeso (CANDAU, 2011). Assim, a seleção do que lembrar é, do mesmo modo que a seleção do que há de ser esquecido, uma decisão, e não a simples justaposição de fatos pretéritos. Partindo de tais premissas, o que Pierre Nora (1993) denominou os lugares de memória – aqueles destinados a deterem o esquecimento – passam a serem vistos a partir de uma intencionalidade ou, nas palavras do próprio autor, uma vontade de produzir memória.

Inexistindo meios de memória que presentifiquem determinados elementos do passado, os rituais, os registros de acontecimentos e os lugares de memória entram em cena. Instituições tais como arquivos, museus, memoriais e monumentos garantem, então, à sociedade, a permanência dos traços ou vestígios materiais de acontecimentos, de maneira que a memória coletiva permaneça permeada pela história enquanto recurso para o preenchimento das lacunas inerentes ao olvido.

Neste trabalho, busca-se lançar um olhar para dois lugares de memória associados à Igreja Evangélica Assembleia de Deus, denominação pentecostal instalada no Brasil a partir da cidade de Belém (PA), em 1911, com a atuação de missionários suecos. Tal denominação tem se apresentado, de maneira estável, como a mais expressiva em número de fiéis, dentre suas congêneres do segmento evangélico no país (ASSEMBLÉIA DE DEUS..., 2002; AZEVEDO, 2012), somente atrás, neste quesito, do catolicismo romano, presente em solo brasileiro desde inícios da dominação europeia. No plano internacional, a Assembleia de Deus também figura entre os maiores segmentos religiosos cristãos, sendo a soma das diversas igrejas nacionais autônomas sob tal denominação, o maior grupo dentro do pentecostalismo (BARRET; KURIAN; JOHNSON, 2001: 16-18). O primeiro desses lugares de memória encontra-se na cidade natal da denominação no Brasil, Belém, no centro histórico da cidade. Trata-se do Museu Nacional da Assembleia de Deus. O segundo é o Centro de Estudos do Movimento Pentecostal, da Casa Publicadora das Assembleias de Deus (CEMP-CPAD), localizado no Rio de Janeiro (RJ).

Os procedimentos de pesquisa se deram de maneiras distintas nas duas instituições: duas visitas ao Museu, com registro fotográfico do acervo e contato com os funcionários. Em





relação ao CEMP, o contato inicial com a instituição se deu em 2017, de maneira remota, na tentativa de agendar a pesquisa arquivística. Não tendo sido possível nas datas pretendidas, foi-lhe encaminhado pela instituição um instrumento de pesquisa relativo aos hinários disponíveis no acervo (CEMP-CPAD, 2017), bem como uma descrição abrangente acerca dos itens documentais presentes do acervo que dizem respeito à produção e práticas musicais da denominação evangélica em questão, além da digitalização de um hinário. Foi ainda realizada recente pesquisa on-line no sítio eletrônico e tem-se buscado restabelecer o contato com a instituição por meio dos canais disponíveis, processo este dificultado pela pandemia em curso.

Deram origem a este trabalho os seguintes problemas: quais fontes para o estudo da música – compreendida como produção do repertório, mas também enquanto práticas nas quais este se desenvolve – se encontram recolhidas ao Museu Nacional da Assembleia de Deus e ao Centro de Estudos do Movimento Pentecostal? Quais esquecimentos relativos à música ou quais ausências de meios de memória se materializam em tais acervos por meio de tais fontes? Quais as características do patrimônio musical e o espaço que lhe é dedicado nas coleções de tais instituições e qual o tratamento dispensado a ele? Quais as condições de acesso a esse patrimônio para fins de pesquisa e quais possibilidades de investigação podem ser vislumbradas a partir dele? Com vistas a apresentar algumas respostas, ainda que parciais - uma vez que os estudos em torno da denominação religiosa se encontram em curso -, recorreu-se à ampla categorização de fontes para o estudo da música em Gomez González e seus colaboradores (2008), bem como às quatro categorias do patrimônio musical, por Antonio Ezquerro Esteban (2016), referenciais que serão apresentados no primeiro item deste trabalho. O segundo item foi dedicado ao Museu e o terceiro, ao Centro de Estudos.

## 1. Lugares de memória e o patrimônio musical

Os lugares de memória reúnem fragmentos de memória, ou seja, restos, termo usado pelo próprio autor para definir sua concepção (NORA, 1993:12). Essa memória está no âmbito do simbólico, natural, orgânico, que dialoga com as lembranças e com o esquecimento. É um fenômeno que se sustenta na reminiscência coletiva ou individual, e este é vulnerável a constantes mutações e revitalizações ao longo do tempo.

A expressão lugares de memória foi cunhada, então, por Pierre Nora para designar aquelas instituições onde a memória coletiva se materializa por meio de uma consciência comemorativa, acerca de um momento histórico expressivo para uma sociedade (NORA,





1993:12). Para ele, abordar este conceito é questionar acerca de como a memória simbólica de um determinado sistema social passou a ser evocada de maneira não espontânea, em instituições tais como museus, arquivos, cemitérios, coleções, além de festas e monumentos, cuja responsabilidade é salvaguardar aquilo que deve ser lembrado (NORA, 1993:13). O patrimônio cultural é constituído a partir do ato de separar aquilo que deve ser lembrado por parte dos grupos sociais, ou seja, de se colocar em uma categoria de bens representativos de sua memória e identidade. No tocante à música, Antonio Ezquerro Esteban (2016) apontou quatro categorias: o patrimônio documental, expresso em documentos textuais, musicográfico, fonográfico e de outras tipologias; o organológico, relativo aos instrumentos musicais e outras fontes produtoras de som; o espacial, que respeita aos espaços onde se desenvolvem ou se desenvolveram práticas musicais; e o propriamente musical, que é, em si, a música, enquanto acontecimento evanescente.

A pesquisa de fontes documentais é relevante, no âmbito da Musicologia, por permitir o acesso a registros da memória humana, “por meio dos documentos gerados pelas atividades desenvolvidas por determinada organização, pessoa ou família” (MERLO; VIEIRA, 2015: 27). O amplo rol das fontes para o estudo da Musicologia (GÓMEZ GONZÁLEZ *et al.*, 2008), há muito mais do que partituras ou documentos musicográficos em geral: escritos de compositores, entrevistas, instrumentos musicais, documentos administrativos e eclesiásticos, jornais de circulação, cartazes e programas de concerto, libretos, dentre outras.

## 2. Museu Nacional da Assembleia de Deus

A expressão da musicalidade da Assembleia de Deus guarda uma relação direta com seus hinários, desde a fundação. Durante os primeiros anos da igreja, os missionários fundadores, Gunnar Vingren e Daniel Berg, fizeram uso do hinário evangélico Salmos e Hinos, uma coleção de cantos congregacionais de uso interdenominacional utilizada devido à ausência de uma hinologia que dialogasse com as doutrinas pentecostais (CONDE, 1960: 48). Em razão disso, a liderança da Igreja começou a organizar o primeiro hinário próprio, o *Cantor Pentecostal*, que serviu como base para a publicação da primeira edição da *Harpa Cristã*, hinário oficial da Assembleia de Deus há várias décadas. Um terceiro hinário teve ainda algum destaque na denominação religiosa, o *Psalterio Pentecostal*. Na exposição do Museu Nacional da Assembleia de Deus, contudo, esta história é fragmentária, constando apenas de um





exemplar de *Salmos e Hinos* e alguns da *Harpa Cristã*, inclusive um exemplar da primeira edição musicográfica, publicado em 1941.

Os itens do acervo museológico têm um aspecto mais voltado à história local da Assembleia de Deus no Pará, com destaque para seu Templo Central, situado na capital do estado. É bastante perceptível no acervo a representatividade do patrimônio musical organológico: figuram, entremeando imagens dos fundadores e das figuras mais representativas para a história da denominação, uma série de instrumentos musicais, tais como um contrabaixo da época da fundação da orquestra do Templo Central, em 1941, o harmônio utilizado nesse templo, para os ensaios do coral, o “violino usado pela pioneira Lydia Nelson” – nascida Lydia Rodrigues, que foi casada com o missionário sueco Nels Nelson, um dos líderes da denominação em Belém (PA) –, além uma “harpa usada pelo Grupo Vocal Dedos de David”. Esse grupo foi constituído por uma família de membros da Assembleia de Deus no Sul do Brasil, em 1973 (ARAÚJO, 2015). Em algumas gravações disponíveis na internet é possível observar o instrumento ora musealizado em uso pelo grupo.

O acervo conta ainda com um patrimônio musical documental, com itens fonográficos, tais como o LP (*Long Play* em disco de vinil) *O Som do Evangelho*, gravado pelo Coral da Assembleia de Deus de Belém, em 1988, e a primeira gravação do grupo, o LP *Consagração*, de 1978, seu primeiro CD, *Vida com Deus*, de 1997, além de documentos musicográficos em suporte de papel: as partituras de *Minha Vida com Deus* e *Cantar*, ambas de autoria do maestro Filinésio Soares, regente do referido coral, dentre outras. O caráter da produção e prática musical belenense da Assembleia de Deus é, portanto, proeminente no que diz respeito aos itens musealizados.

### 3. Centro de Estudos do Movimento Pentecostal

Diferentemente do Museu Nacional da Assembleia de Deus, o CEMP tem um acervo documental mais amplo e representativo das distintas mudanças da Assembleia de Deus, inclusive em relação às suas práticas documentais. Para além dos hinários, que serão a seguir abordados, há periódicos confessionais de circulação na denominação evangélica em distintos períodos de sua história. Dentre eles, é possível destacar o “Mensageiro da Paz”, recolhido de maneira ininterrupta desde a edição de 1930, permitindo, assim, uma história das ideias de duração mais longa da denominação. A variedade de itens documentais e a abrangência no que respeita à produção e práticas musicais também é digna de nota:





O Cemp é responsável pela guarda, conservação, organização, catalogação e desenvolvimento de todo o material da CPAD gerado e reunido no passado e no presente e que se encontra fisicamente guardado na Biblioteca, no Memorial Gunnar Vingren, nos arquivos de fotos, imagens, fitas cassetes, vídeos, CDs, DVDs, filmes, produtos, documentos impressos da editora, coleções de periódicos e revistas da Escola Dominical. Todo esse material se constitui no acervo e na memória histórica, não somente da CPAD, mas das Assembleias de Deus no Brasil (CPAD - CEMP, [2010]).

O acesso ao acervo do CEMP-CPAD é feito mediante agendamento prévio. Em seu sítio eletrônico (CPAD-CEMP, [2010]), entretanto, é possível ter uma visão ampla de seu acervo. É possível notar ainda como a denominação arroga a si a representatividade do pentecostalismo no Brasil, em que pese ao fato de a Congregação Cristã no Brasil, fundada no Paraná, um ano antes, também poder ser classificada no rol do pentecostalismo clássico (Primeira Onda Pentecostal). A intencionalidade apologética da constituição do acervo, para além do interesse acadêmico, também é notória em sua apresentação:

Além do caráter científico e acadêmico, o Cemp também tem um caráter espiritual-devocional. “O Cemp não somente servirá para pesquisas e estudos sobre o pentecostalismo, mas também como instrumento permanente para fortalecimento do compromisso histórico das Assembleias de Deus com a atualidade e a prática da doutrina pentecostal”, declara Ronaldo Rodrigues de Souza, diretor-executivo da CPAD (CPAD - CEMP, [2010]).

Os hinários se encontram no Memorial Gunnar Vingren e perfazem uma listagem extensa não apenas em volumes, mas também em títulos. Destaca-se a presença de um exemplar do *Segertoner*, coletânea de cantos congregacionais de origem sueca, publicado em 1914 (GYLL, 2019), do qual Frida Vingren, esposa de um dos fundadores da Assembleia de Deus, Gunnar Vingren, traduziu várias canções, posteriormente inseridas na *Harpa Cristã* (ARAUJO, 2014). Há exemplares de *Salmos e Hinos*, o *Cantor Pentecostal*, o *Psalterio Pentecostal*, o *Hinário da 8ª Conferência Mundial Pentecostal no Rio de Janeiro*, datado de 1968, além de distintas edições da *Harpa Cristã* estão representados no acervo. Cabe salientar ainda a guarda de um caderno de música do missionário Gunnar Vingren, que também seria o responsável pela publicação do *Psalterio Pentecostal* (CEMP-CPAD, 2017). O hinário *Cantor Pentecostal* teria sido organizado a partir do caderno particular de hinos elaborado por Gunnar Vingren, em 1917 (QUADROS, 2019: 53). Finalmente, destaca-se a presença de um fundo documental de título “Harpa Cristã”, ao qual foram recolhidos documentos referentes às autorias dos hinos, cartas enviadas de todo o país à editora CPAD, além de documentos referentes à última “reforma” / edição da *Harpa Cristã*.





Toda a diversidade documental observada tem servido aos projetos de investigação dos dois primeiros autores deste trabalho, em torno da produção e sistematização hinológica da Assembleia de Deus em suas primeiras décadas, sob orientação do terceiro autor. Tais projetos de iniciação científica se articulam ao projeto de pesquisa *Fontes e acervos relativos à produção e práticas musicais de função religiosa na Amazônia: estudo histórico e difusão do patrimônio musical*, desenvolvido na Escola de Música da UFPA.

### Considerações finais

Em resposta aos problemas que orientaram esta investigação, é possível afirmar que as fontes para o estudo da música recolhidas ao Museu Nacional da Assembleia de Deus e ao CEMP-CPAD variam de instrumentos musicais aos documentos em suporte de papel, sendo englobados, nesta última tipologia, os textuais e os musicográficos. Considerando que parte dos hinários hoje não mais se encontra em uso e há uma consolidação da Harpa Cristã como hinário oficial da Assembleia de Deus, os acervos em questão apontam para passados que não mais se presentificam, carecendo de seu recolhimento, portanto, aos lugares de memória em questão. Nas duas instituições é perceptível o lugar de destaque dado patrimônio musical, tendo recebido tratamento museológico e arquivístico, inclusive com a catalogação dos itens documentais e a existência de um fundo documental específico no CEMP. Ao passo que o CEMP revela caráter mais abrangente, o acervo do Museu enfoca práticas musicais locais. Os dois acervos estão acessíveis à visitação, mas o CEMP demanda prévio agendamento. Finalmente, neste trabalho, vislumbram-se possibilidades de investigação em curso em torno da sistematização de um repertório próprio e a consequente construção de uma identidade hinológica da Assembleia de Deus nas primeiras décadas contadas a partir de sua fundação.

### Referências:

ARAÚJO, Eduardo. *Grupo Dedos de David completa 42 anos: Celebração de agradecimento será realizado no templo-sede da Assembleia de Deus em Joinville (SC)*. 22 jul 2015. Disponível em: <http://www.cpadnews.com.br/assembleia-de-deus/29095/grupo-dedos-de-david-completa-42-anos.html>. Acesso em 10 set. 2020.

ARAÚJO, Isael de. *Frida Vingren: uma biografia da mulher de Deus, esposa de Gunnar Vingren, pioneiro das Assembleias de Deus no Brasil*. Rio de Janeiro: CPAD, 2014.





ASSEMBLÉIA DE DEUS tem mais fiéis. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 13 mai. 2002. Caderno Cotidiano. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidian/ff1305200208.htm>. Acesso em 10 set. 2020.

AZEVEDO, Reinaldo. O IBGE e a religião — Cristãos são 86,8% do Brasil; católicos caem para 64,6%; evangélicos já são 22,2%. *Veja*, São Paulo, 29 jun. 2012. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/blog/reinaldo/o-ibge-e-a-religiao-cristaos-sao-86-8-do-brasil-caticos-caem-para-64-6-evangelicos-ja-sao-22-2/#:~:text=A%20preserva%C3%A7%C3%A3o%20da%20fam%C3%ADlia%20C3%A9,Brasil%2C%20atr%C3%A1s%20da%20Igreja%20Cat%C3%B3lica>. Acesso em 10 set. 2020.

BARRET, David B.; KURIAN, George T., JOHNSON, Todd M. *World Christian Encyclopedia: A Comparative Survey of Churches and Religions in the Modern World*. v. 1. 2. ed. Oxford: Oxford University Press, 2001.

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

CEMP-CPAD - Centro de Estudos do Movimento Pentecostal da Casa Publicadora das Assembleias de Deus. Relação de hinários no acervo do memorial. Instrumento de pesquisa. Arquivo em formato .xlsx. Não publicado. Disponibilidade restrita. 2017.

CONDE, Emílio. *História das Assembleias de Deus no Brasil*. Rio de Janeiro: CPAD, 1960.

CPAD-CEMP. *Centro de Estudos do Movimento Pentecostal: Quem somos*. [2010]. Disponível em: <http://editoracpad.com.br/cemp/quemsomos.php>. Acesso em: 10 set. 2020.

EZQUERRO-ESTEBAN, A. desafios da musicologia panhispanica na atualidade: uma reflexão. In: ROCHA, E.; ZILLE, J. A. B. (Org.). *Musicologia[s]*. Belo Horizonte: EdUEMG, 2016. p. 25-40.

GÓMEZ GONZÁLEZ, Pedro José et al. *El Archivo de los Sonidos: la gestión de fondos musicales*. Salamanca: Asociación de Archiveros de Castilla y León, 2008.

GYLL, Håkan. *Församlingssångens förändring under 100 år inom Pingströrelsen i Sverige: En undersökning om förändring och bruk i samtiden*. Swedish . Uppsala University, Disciplinary Domain of Humanities and Social Science, Faculty of Theology, Department of Theology. 2019.

MERLO, Franciele; KONRAD, Glauca Vieira Ramos. Documento, história e memória: a importância da preservação do patrimônio documental para o acesso à informação. *Informação & Informação*, Londrina (PR), v. 20, n. 1, p. 26-42, 2015.

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

QUADROS, Diego Oliveira. *Todos juntos o louvamos: o canto congregacional na Assembleia de Deus, em Viseu-PA*. 80 f. Dissertação (Mestrado em Artes) - Programa de Pós-Graduação em Artes, Instituto de Ciências da Arte, Universidade Federal do Pará, Belém, 2019.





## As Bandas de Música de Colares/PA

*Luisa Marina Sousa Leal*

Universidade Federal do Pará – luisamsleal@gmail.com

*Sônia Chada*

Universidade Federal do Pará - sonchada@gmail.com

**Resumo:** Este trabalho tem como objetivo investigar a prática musical das bandas de Música de Colares a partir de uma pesquisa etnomusicológica. Assim, consideramos nessa pesquisa o estudo da música relacionada à sociedade que a compõe, os fatores que definem a prática musical e o que a música representa nesse contexto. Foram eleitas duas bandas de música da sede do município como objetos da pesquisa: Banda Prof.º Luiz Gama e Banda Nova Harmonia, bandas essas com um grande significado sociocultural na região. As bandas de música em Colares são constituídas por instrumentos de sopros e percussivos, os músicos destacando-se para além das bandas de música, em várias formações musicais presentes no município. As atividades das bandas de música integram as diversas manifestações da cidade, tanto de caráter religioso quanto social, relacionadas à política, esporte, eventos escolares, entre outros, as bandas de música exercendo importante função social no município.

**Palavras-chave:** Banda de Música. Fazer musical em Colares. Prática Musical no Pará.

### The music bands from Colares / PA

**Abstract:** This paper has as principle to investigate the musical practice of the bands of Música de Colares from an ethnomusicological research. Thus, in this work, we consider the study of music related to the society that composes it, the factors that define musical practice and what music represents in this context. Two music bands from the municipality's headquarters were preferred as research objects: Banda Prof.º Luiz Gama and Banda Nova Harmonia, bands with great sociocultural significance in the region. The music bands in Colares have a great social function, they are formed by wind and percussive instruments, they stand out from great instrumentalists who practice music not only in the music bands but also in the entire musical environment of the municipality. The activities of the music bands make up a large part of the demonstrations in the city, both religious and social, playing in various activities in the municipality usually related to politics, sports, school events, among others.

**Keywords:** Music bands. Make music in Colares. Musical Practice in Pará.

### Introdução

As bandas de música em Colares exercem grande função social no município. São compostas por instrumentistas que atuam para além das bandas, em diversas formações musicais presentes na cidade. As atividades das bandas de música se incorporam às manifestações culturais da cidade, tanto de caráter religioso quanto social, geralmente relacionadas à política, esporte, eventos escolares, entre outros.

Ao escolher pesquisar sobre a prática musical das bandas de músicas de Colares me insiro na área de estudos sobre a música conhecida como Etnomusicologia. Chada (2010)





afirma que a Etnomusicologia é o estudo da música como comportamento social, o fazer musical como comportamento culturalmente aprendido, assim compreende-se o estudo da música como muito mais que o estudo puramente do som:

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, 2010: 2).

Explica ainda a prática musical fazendo parte de um contexto social, onde a sociedade é quem define o que é música, portanto, através da música pode-se compreender a forma de pensar, costumes, crenças de uma sociedade. Prática musical é então:

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: 127)

Nesta pesquisa consideramos o estudo da música relacionada à sociedade que a compõe, os fatores que definem a prática musical e o que a música representa nesse contexto. Assim, “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.” (BLACKING, 2000: 24). Para Blacking (2000), se a música exprime atitudes, deveríamos esperar correlações entre as diferentes atitudes e os padrões sonoros com os quais elas são expressas.

A etnografia realizada considera o proposto por Geertz (1989: 15):

Fazer a etnografia é como tentar ler (no sentido de “construir uma leitura de”) um manuscrito estranho, desbotado, cheio de elipses, incoerências, emendas suspeitas e comentários tendenciosos, escrito não como os sinais convencionais do som, mas como exemplos transitórios de comportamento modelado.

Por ser tratar de pesquisa em música, adotamos o conceito de “Etnografia da Música”, de Segger (2004), que compreende que a etnografia nesse contexto é definida como um processo descritivo da música, que vai além do registro escrito de sons, realizando o registro escrito de como os sons são concebidos, criados, apreciados e como influenciam outros





processos musicais e sociais, indivíduos e grupos. Segger sugere que a etnografia da música seja:

A escrita sobre as maneiras que as pessoas fazem música. Ela deve estar ligada à transcrição analítica dos eventos, mais do que simplesmente à transcrição dos sons. Geralmente inclui tanto descrições detalhadas quanto declarações gerais sobre a música, baseada em uma experiência pessoal ou em um trabalho de campo” (SEEGER, 2004: 239).

As bandas de música, em sua formação tradicional, são compostas de instrumentos de sopro e percussão, atualmente o termo banda de musica é utilizado para denominar grupos de instrumentos relacionados com “banda de metais”, “banda de sopros”, entre outros, considerando-se bandas sinfônicas em sua maioria.

As bandas de música do Pará, e certamente no resto do Brasil, eram diretamente associadas às bandas militares, mas diferente das bandas militares que existiam no Pará e que deixaram uma vasta herança histórica documentada, as bandas civis têm suas origens pouco desvendadas. Contudo, sabe-se que no Pará as bandas de músicas civis são iniciativas eminentemente popular. Vicente Salles (1985: 80) afirma que “a banda de música reflete, antes de tudo, o espírito associativo de nosso povo. Daí a importância social de que se reveste no exercício de suas bem definidas funções: associativa, beneficente, assistências”. Parafraçando Salles (1985), a organização e manutenção das bandas civis é mais do que um acontecimento artístico nas cidades interioranas; é, de fato, fenômeno de natureza sociológica. A banda de música sempre representou papel importante na arte, na socialização do povo brasileiro, desenvolvendo nele o espírito associativo, estético, religioso e cívico.

Destacamos nesta pesquisa a importância das bandas de música na formação de músicos no Pará e, principalmente, na sua região interiorana. Diante o difícil acesso á aprendizagem musical nos interiores, as bandas surgiram como uma nova opção de consumo musical. Para Almeida (2011: 12) as bandas musicais “além de seu papel de levar a cultura musical às camadas mais populares, as bandas assumiram a função e responsabilidade educativo-musical junto a uma grande parte dos jovens que dificilmente teriam acesso às escolas formais de música”. As bandas de música possuem um repertorio musical eclético, de variados ritmos e gêneros, isso faz com que o alcance do conhecimento daqueles que estão reproduzindo ou consumindo tal música possa abranger os horizontes do conhecimento musical ou até mesmo o conhecimento de outras culturas.





## As bandas de música colarenses

Colares é um município localizado na Microrregião do Salgado paraense, mais especificamente na Mesorregião do Nordeste do estado do Pará, abrangendo uma área de 384,069 km<sup>2</sup>, segundo dados do IBGE (2018). O município de Colares é cercado por dois rios de água doce, em uma das suas extremidades fica a Baía do Marajó e na outra o rio Guajará-Mirim, totalmente cercada por água, sendo assim considerada uma das ilhas da região amazônica. A sede de colares é subdividida em cinco bairros, o Centro, o conjunto São Francisco, o Bacuri, o Maranhense e o Humaitá. Sérgio Pinto (2014) aponta a existência de localidades dentro do município:

Arirí, Jenipaúba da Laura, Vila de Mocajutuba, Vila Juçarateua, fazendo, Jacaremanha (ou Jacaré Mãe), Itabocal, Acapu, Aracê, Ururi, Itajurá, Santo Antônio de Colares, Piquiatuba, Jenipaúba de Colares, Maracajó, Candeuba, São Pedro, Vila União, Santo Antônio do Taupará, Terra Amarela, Cumiím, Cacau e Ovos. (PINTO, 2004. p)

A ilha de Colares se destaca por sua cultura musical. Existem oito Bandas de Músicas, duas delas na sede do município e as demais distribuem-se nas diversas localidades, grupos musicais de pagode, diversos grupos de Carimbó e outros gêneros que são compostos pelos mesmos músicos formados nas bandas de música da cidade.

Vicente Salles destaca as duas primeiras bandas fundadas no município quando o mesmo fazia parte do município de Vigia:

Ao se separar do município de Vigia, Colares obteve o Distrito de Mocajutuba e assim mantiveram as duas bandas de música daquela época: A “Lira Nova”, de Mocajutuba, fundada em 15 de novembro de 1922, dirigida na época pelo maestro Daniel Gonçalves e a banda ‘Professor Luiz Gama’, na sede do município, fundada em 30 de junho de 1948 (SALLES, 1985: 11).

Atualmente, o município é rico em Bandas de Músicas. Albuquerque (2016: 235) aponta oito bandas de música em Colares: Lira Nova, 13 de Maio, Renovação, Novo Sucesso, Novos Talentos e 15 de Agosto. Na sede do Município está a banda “Prof.º Luiz Gama” e a mais nova, fundada recentemente em 2015, a banda “Nova Harmonia”.

As bandas de músicas de Colares se fazem presente nas diversas atividades culturais e sociais existentes no município, se tornando o principal meio de fazer musical da cidade, são formadas por músicos e professores de associações culturais ou escolas de música no geral. As bandas se assemelham em vários aspectos: instrumentação, vestimentas, repertórios musicais e





outros. Por questões logísticas, a presente pesquisa desenvolve-se em torno das duas bandas da sede do município, a banda Prof. Luiz Gama e a banda Nova Harmonia.

Não encontramos documentos que possam afirmar com precisão quando as bandas de música começaram a se fazer presente na cultura colareense. Em 1922 parece ter surgido a primeira banda de música fundada na localidade de Mocajatuba/Colares, que cobria grande parte dos eventos culturais do município, juntamente com bandas que eram contratadas de outros lugares.

Em 2015, após diversos desentendimentos na banda Prof. Luiz Gama, um grupo de músicos coordenado pelo ex-regente e músicos mais experientes juntaram-se para tocar a alvorada de 7 de setembro apenas como amigos, mas, a partir desse momento, foi fundada uma nova banda, no dia 22 de setembro de 2015, batizada como Nova Harmonia.

Em campo, constatamos o envolvimento dessas duas bandas nas práticas musicais da região, se fazendo presente em grande parte das manifestações musicais da cidade como datas comemorativas, Semana da Pátria, aniversário de sócios, recepções políticas e sociais, Círios, festas de fim de ano, Carnaval, entre outras. Fora as atividades junto as bandas, muitos músicos participam em outros espaços musicais como, por exemplo, bandas da noite, cultos religiosos e apresentações solos.

Com o chegar da Semana da Pátria, notamos que as bandas de música se tornam cada vez mais o ponto central do desfile de 7 de setembro. Historicamente as instituições educacionais, esportivas e comerciais do município se organizam para a marcha. O repertório musical é, tradicionalmente, composto por dobrados e pelos hinos municipal e nacional. Há alguns anos a banda Nova Harmonia vem adaptando e inserindo no seu repertório musical arranjos de fanfarras, devido a sua participação frequente em concursos de bandas de músicas e fanfarras fora do município. Observamos o respeito da população ao ver as bandas desfilarem, a emoção nos olhos, principalmente, das pessoas de mais idade.

Outro momento em que as bandas são fundamentais é na festividade católica do Círio de Nossa Sra. do Rosário, que acontece no segundo domingo do mês de dezembro. Há uma importante tradição referente às bandas no evento. Durante a festividade as duas bandas realizam um revezamento nas atividades musicais que iniciam com a procissão de traslado, no sábado anterior ao domingo de Círio, e se estende até o próximo domingo, encerrando o evento. A rotina de toadas se dividem em alvorada, no início da manhã, em seguida a esmolação, que ocorre até 13:00 horas da tarde, a procissão que acontece no fim da tarde e, em seguida, as noitadas. As alvoradas, esmolação e procissão são feitas em desfile de passo cadenciado em





ordem e com formação em colunas pelas principais ruas de Colares. As noitadas são apresentações na praça pública para atrair fieis para os leilões e bingos oferecidos pela igreja. O repertório musical das bandas varia de acordo com cada atividade. Nas toçadas de alvorada e esmolação os dobrados são tocados consecutivamente, na procissão toca-se hinos católicos, e nas noitadas o repertório musical abrange diversos gêneros musicais - Bossa Nova, MPB, Rock, Samba, Merengue, músicas regionais, Forró, entre outros.

A importância das bandas de músicas em Colares é percebida em grande parte das atividades culturais do município, assim como na formação de músicos instrumentistas. Vale pontuar que todas as bandas possuem suas escolas e associações onde recebem crianças e adolescentes, sem custo mensal. Os fundos econômicos das bandas surgem através dos sócios (a maioria são pais de alunos), prefeitura, assim como através da própria motivação dos integrantes das bandas em angariar fundos para a compra de equipamentos diversos, instrumentos, custos de viagens e outros.

Almeida (2011: 27) aponta comparações entre a estrutura de ensino tradicional e a que acontece hoje nas bandas de música. Para o autor o processo de formação musical nas bandas de música se fixa em quatro fases: aula teórica de divisão musical, aula individual de divisão musical, aula individual de prática de instrumento e, por último, a prática em conjunto, especificamente, ensaio com a banda. Na pesquisa de campo realizada foi confirmada essa estrutura de ensino presente nas duas bandas aqui apontadas. Essa metodologia de ensino, considerada tradicional, é a adotada pela maioria dessas bandas, direcionada para uma prática de memorização e repetição de conceitos e exercícios necessários para a prática instrumental (MONTEIRO, 2017).

As escolas de músicas preparam seus alunos para ingressar na banda principal, Existem casos de alunos que se tornam professores na escola e são direcionados a lecionar seu instrumento. O conhecimento musical geralmente é baseado no estudo de divisão métrica e na execução do instrumento. Em alguns casos o aluno absorve esse aprendizado, de forma imitativa, decorando as partituras e não aprende a divisão rítmica necessária, atrasando o seu processo de aprendizagem, a evolução que almeja para si. Nas escolas de música de Colares, geralmente, a primeira fase do aprendizado é indesejada pelos alunos, pois há a vontade de chegar ao momento da aptidão instrumental, e é nesse momento que não assimilam a importância das lições de solfejo nesse processo de aprendizagem, que fazem parte da primeira fase, passando a decorar os estudos para apresentar ao professor. Percebemos que essa prática se torna um vício em alguns alunos, presente desde a primeira até a última fase do ensino,





atrapalhando a sua evolução como instrumentista, em alguns casos.

A grande maioria dos músicos instrumentistas de Colares são formadas pelas bandas de música presentes no município. Muitos permanecem na banda por alguns anos e ao concluírem o ensino médio do ensino regular buscam novos horizontes, muitos jovens deixando o município para aprimorar seus estudos em música e outros por outros objetivos. Com isso a banda vai perdendo muito músicos a cada ano, gerando rotatividade de músicos nos grupos, a banda tendo que se estruturar a cada ano.

### Considerações Finais

As bandas de música de Colares exercem importante função social no município, participando de diversas manifestações na cidade, tanto de caráter religioso quanto social. São fundamentais para a cultura da cidade, visto que é através das bandas que a cultura da cidade permanece presente até os dias de hoje. São consideradas famílias pelos seus integrantes inculcando responsabilidades, deveres e valores essenciais para a vida em sociedade. Além de seu papel de levar a cultura musical à população, assumem a função e a responsabilidade educativo-musical dos jovens colarenses, que dificilmente teriam acesso a escolas de música.

### Referências:

- ALBUQUERQUE, Maria Betânia B. Saberes da experiência, saberes escolares: Dialogo intercultural. 334 p. Belém: EDUEPA, 2016.
- ALMEIDA, João Batista de. Banda de Música Trampolim da Vitória: a importância de uma banda civil para a comunidade de Parnamirim/RN / João Batista de Almeida. – Natal, 2011.
- BLACKING, John. **How musical is Man?** 6ª ed. Seattle: University of Washington Press, 2000.
- CHADA, S. 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.
- CHADA, Sonia. Caminhos e fronteiras da etnomusicologia. In: **Cadernos do Grupo de Pesquisa Música e Identidade na Amazônia – GPMIA**. Pp. 9-22, Belém: Paka-Tatu, 2011.
- GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 2017.





MONTEIRO, Eduardo. O processo de formação dos músicos da banda Professor Luiz Gama no município de Colares-PA. Trabalho de Conclusão de Curso – Licenciatura Plena em Música, UFPA, Belém/PA, 2017.

SALLES, Vicente. **Sociedades de Euterpe. Brasília.** Edição do autor. 1985.

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

PINTO, Sérgio Victor Saraiva. **Colares, a ilha do Sol: Um encanto na Amazônia.** Belém: [s.n], 2004.



## O cruzar dos Bois de Máscaras com as Bandas de Música na cidade de São Caetano de Odivelas - PA

*Evelyn Tainá Silva*

Universidade Federal do Pará – [evelyn.clarineta@gmail.com](mailto:evelyn.clarineta@gmail.com)

*Sonia Chada*

Universidade Federal do Pará – [sonchada@gmail.com](mailto:sonchada@gmail.com)

**Resumo:** A investigação da manifestação dos Bois de Máscaras de São Caetano de Odivelas se deu a partir de relações êmicas com o folguedo. Por meio dessas vivências e de uma breve análise da conjuntura social do município foi possível buscar interpretar de que forma se dá o fazer musical na manifestação. Para a realização da pesquisa o método utilizado foi do tipo etnográfico. O Boi de Máscaras é uma variante do tradicional Boi-Bumbá, que em seus mais de oitenta anos vem continuamente sendo adaptado à realidade do município. Esse processo de mudança de qualidade simbólica numa relação cultural será defendido por Loureiro (2000) como conversão semiótica. Buscar compreender esse processo foi fundamental, pois as forças sociais as quais a manifestação está exposta implicam diretamente em seu modo de produção e, conseqüentemente, em seu fazer musical. Esse fazer musical acontece principalmente no cruzar das centenárias bandas de música da cidade com os grupos de Boi. A ascensão e declínio, geralmente provocado por investimento público, ou pela falta dele, nas bandas de música, reflete diretamente nas orquestras dos Bois. O distanciamento geográfico de alguns grupos de Boi mais afastados da sede do município também terá implicações na formação das orquestras. Olhar para além dos aspectos meramente sonoros tornou possível a percepção de fatores extramusicais que influenciam, direta ou indiretamente, essa prática, como questões políticas, econômicas e sociais.

**Palavras-chave:** Boi de Máscaras. Fazer Musical em São Caetano de Odivelas. Prática musical no Pará.

**Title of the Paper in English:** The crossing of Bois de Mascaras with the musical band in the city of São Caetano de Odivelas - PA

**Abstract:** The investigation of the manifestation of the Bois de Mascaras of São Caetano de Odivelas took place based on emic relations with the revelry. Through these experiences and a brief analysis of the municipality's social situation, it was possible to seek to interpret the way in which music is played in the manifestation. Para realização da pesquisa o método utilizado foi do tipo etnográfico. The Boi de Máscaras is a variant of the traditional Boi-Bumbá, which in its more than eighty years has been continuously adapted to the reality of the municipality. This process of changing symbolic quality in a cultural relationship will be defended by Loureiro (2000) as semiotic conversion. Seeking to understand this process was fundamental, as the social forces to which the manifestation is exposed directly affect its mode of production and, consequently, its musical activity. This musical activity happens mainly in the crossing of the centenary music bands of the city with the groups of Boi. The rise and decline, usually caused by public investment, or lack of it, in music bands, is directly reflected in the Bois orchestras. The geographical distance of some groups of Boi that are furthest from the municipality's headquarters will also have implications for the formation of orchestras.

**Keywords:** Bois de Máscaras. Make Musical. Ethnomusicology.

### 1. Introdução

A construção deste artigo é fruto de observações realizadas nos últimos doze meses, mas talvez seja para além disso, já que tem sido uma tentativa infrutífera desvincular minhas





vivências pessoais com as informações obtidas enquanto pesquisadora. A investigação da manifestação em questão, dos Bois de Máscaras de São Caetano de Odivelas, se deu a partir de relações êmicas com o folguedo, e por meio dessas vivências e de uma análise da conjuntura social do município venho buscando descobrir de que forma se dá o fazer musical na manifestação.

São Caetano de Odivelas é um município paraense localizado no nordeste do Estado do Pará, às margens do Rio Mojuim. Sua principal atividade econômica é a pesca, que acontece de maneira artesanal, e a extração de caranguejo. Além de suas belezas naturais, proporcionada por sua localização geográfica privilegiada, o município é um relicário de talentos e de expressões culturais. São Caetano abriga duas centenárias bandas de música, que vêm contribuindo significativamente com a formação de músicos no Estado. Há também grupos de Carimbó, descritos por moradores como tendo características própria, o que denominam como “sotaque Odivelense”. Mas é quando o mês de junho se anuncia que a dispersa cidade pesqueira se converte em uma colorida forma de arte pública e exhibe pelas ruas Odivelense os seus mais de trinta grupos de Boi de Máscaras.

Fernandes (2008) relata em seu livro *Festa Trabalho e Memória na Cultura Popular do Boi Tinga de São Caetano de Odivelas, Pará* que ao conversar com diversos moradores de São Caetano percebeu uma não-unanimidade quanto a origem da manifestação, o que aponta como sendo a “memória e transmissão não escrita do conhecimento e práticas de uma comunidade através de gerações”. Há versões que contam que um morador, o Seu Paranga, ao retornar de uma viagem do Maranhão decidiu colocar um Boi, chamado Ribanceira, nas ruas da cidade, outras afirmam que pescadores ao voltarem do Marajó trouxeram um Boi pronto de lá, mas a versão mais comumente contada é que pescadores odivelenses realmente tiveram contato com a brincadeira do Boi-Bumbá na Ilha do Marajó e de lá trouxeram a cabeça de um Boi e só quando chegaram em São Caetano mandaram confeccionar o corpo, assim, em 1937, o Boi Tinga saíria pela primeira vez nas ruas de São Caetano de Odivelas.

Independente da origem é possível afirmar que o Boi de Máscaras é uma variante do tradicional Boi-Bumbá. A respeito disso, Salles (2015, p. 209) afirma que “em zonas rurais e cidades mais simples o Boi-Bumbá varia conforme as disponibilidades locais. Há um município no Pará, São Caetano de Odivelas, (...) que desenvolveu um tipo especial de boi, mais conhecido como *Boi de Máscaras*”. Esse processo de recriação ou tradução de signos de uma determinada cultura será defendido por Paes Loureiro a partir do conceito de conversão semiótica:

Propomo-nos o conceito ou a noção de conversão semiótica como o movimento de passagem por meio do qual as funções se reordenam e se exprimem em uma outra





situação cultural. A conversão semiótica significa o quiasmo de mudança de qualidade simbólica numa relação cultural no momento de sua transfiguração. (LOUREIRO, 2000, p. 339).

A comunidade de pescadores ao recriar a brincadeira do Boi passa a acrescentar elementos próprios, ocasionando o surgimento de novos personagens. Com o objetivo de acompanharem o Boi sem que fossem reconhecidos, principalmente por suas esposas, os pescadores utilizaram máscaras e, provavelmente, neste contexto, passam a surgir os mascarados ou pierrôs - personagens com roupas coloridas e máscaras com olhos pequenos e nariz pontiagudo e desproporcional - e os “buchudos”, este um personagem livre, sem nenhuma fantasia pré-definida. Há também outros personagens, que por vezes se assemelham com personagens de outras manifestações, como no caso dos cabeçudos e vaqueiros. O Boi, a figura principal, é a tentativa de uma representação quase que mimetizada. A cada ano há um esforço maior dos pescadores-artesões para representar o Boi da maneira mais semelhante à sua forma mais natural possível. Ressalto que a manifestação recebe o nome de Boi de Máscaras, mas que além do Boi pode ocorrer de alguns grupos optarem por ter outros animais como figura central, como é o caso do Bode Montês, o Caribu, o Alce.

Nesse processo de recriação os Bois de Máscaras ganham um caráter especialmente jocoso, e às vezes trágico, quase como um retrato da vida cotidiana. Essa comicidade e dramaticidade reside nas fantasias, nas danças e nas músicas entoadas durante os cortejos, já que no Boi de Máscaras não há um enredo definido, como no tradicional Boi-Bumbá.

## 2. Decorrências

Como já mencionado, os Bois de Máscaras têm seus personagens, a população que o acompanha (as “mutucas”) e um grupo musical, a orquestra. Esse grupo musical é formado, em média, por dois saxofones alto, dois saxofones tenor, dois trompetes, um trombone, três curimbós (tambor feio por tronco de árvore oca com uma de suas extremidades coberta por pele de animal) e dois maracás (chocalho feito com cabaça e caroço de açaí). Esse instrumental pode variar, principalmente em grupos localizados fora da sede do município, na maioria das vezes essa modificação acontece pela escassez de músicos em algumas localidades, como no caso do Boi Resolvido, da comunidade de Santa Maria, ou do Alce, de São João dos Ramos. Esses povoados se distanciam do centro de São Caetano, dificultando assim o acesso da população, que muitas vezes ocorre por intermédio de barcos, nas escolas de música do município. Geralmente as orquestras desses grupos é formada por alguns moradores das comunidades e por músicos contratados que se deslocam da sede do município para as comunidades onde o





Boi irá se apresentar, há casos em que nenhum dos músicos é morador da localidade. Esse é um fator que implica na composição da orquestra. A dificuldade geográfica, e algumas vezes até financeira que são estabelecidas, provocam uma redução no número dos músicos que compõem a orquestra do Boi. É comum que alguns grupos saiam apenas com dois instrumentos de sopro, geralmente um mais agudo e outro mais grave, um curimbó e um maracá.

Por meio dessa observação foi possível perceber um processo simbiótico entre as escolas das Bandas de Música e os Bois de Máscaras. Nessa relação um contribui para a manutenção do outro e, logo, a proximidade ou distanciamento com as escolas terá consequências na formação das orquestras dos Bois.

As bandas de música que aqui são citadas são: a Banda Rodrigues dos Santos, com 139 anos de existência, e a Banda Milícia Odivelense, com 116 anos, cada uma dessas bandas tem suas escolas de música que anualmente recebem novos alunos. Em entrevistas realizadas com os músicos que compõem a orquestra de quatro Bois, sendo eles o Tinga, o Faceiro, o Mascote e a Vaca Velha foi possível constatar que todos esses instrumentistas foram alunos de uma das duas escolas. Nildo Zeferino, regente e professor da Banda Milícia Odivelense afirma em entrevista, “*Alguns deles procuram as escolas somente com o intuito de aprender um instrumento para entrar na orquestra do Boi*” (entrevista realizada em 02 de fevereiro de 2020).

A ascensão das escolas de música, que ocorre no início dos anos 2000, teve importantes consequências na manutenção da manifestação dos Bois de Máscaras. Nildo Zeferino afirma que as bandas sempre tiveram relações com políticos, e exemplifica dizendo que um dos maestros, chamado Antônio Baltazar Monteiro, chegou até a ser prefeito do município. Segundo ele nem sempre essa relação foi bem sucedida, tiveram momentos em que os gestores municipais negligenciaram apoio às escolas de música, obrigando assim a escola da Banda Milícia a parar suas atividades na década de 80 e 90, e durante esse mesmo período a escola da banda Rodrigues dos Santos reduziu sua quantidade de alunos atendidos. Nesse cenário as orquestras dos Bois de Máscaras não conseguem renovar seus integrantes e passam a funcionar com um número reduzido de músicos, comparado com a proporção de hoje em dia:

*No começo da década de 90 já estavam os senhores tocando e a parte orquestral dos Bois já começou a ficar fraca, é quando surgem as escolas atendendo crianças cada vez mais novas e acaba fomentando a brincadeira dos Bois. Na época dos senhores a orquestra, grupo musical que acompanha o Boi, era formada por três, quatro músicos e com a ajuda das escolas a orquestra passa a crescer em números de componentes e a ganhar força (ZEFERINO, 2019).*

Quando Nildo fala em “*crescer em números de componentes e a ganhar força*” está se referindo ao início dos anos 2000, quando as escolas voltam a ter apoio dos gestores públicos e





a banda Milícia Odivelense reabre as portas de sua escola. Para o regente o aprimoramento do nível técnico dos alunos, que segundo ele é também uma contribuição das escolas de música, irá interferir positivamente nas músicas tocadas nos cortejos dos Bois, que são os sambas e as marchas ou marchinhas de Boi. Essas composições são instrumentais, tocadas em compasso binário e normalmente apresentam uma única linha melódica, mas Junior, Marques e Ferreira (2017, p. 47) observaram que:

Durante as apresentações da manifestação foi observado que a finalização das músicas não ocorre de acordo com o que está escrito na partitura, e sim com arpejo da tonalidade, podendo ser ascendente e/ou descendente quando se trata do samba; com o acréscimo de uma nota (semínima) sendo oitavada, quando se trata da marcha. Essa finalização pode variar de um grupo para o outro.

De acordo com a o relato de Nildo e dos próprios músicos das orquestras, essas liberdade para fazer adaptações nas composições é fruto dos anos de estudo que tiveram nas escolas de música, e Nildo (entrevista realizada em 02 de fevereiro de 2020) acrescenta: *“tenho certeza que muito em breve esses meninos terão conhecimento suficiente para improvisar no meio das músicas. Esse é um sonho”*

Pelo menos por esse ano o sonho de Nildo não pôde se concretizar. Por conta da pandemia do COVID-19 e em concordância com as recomendações da Organização Mundial de Saúde os Bois não dançaram, São Caetano esteve menos colorida.

Dos 144 municípios do Estado do Pará, 143 foram afetados pelo COVID-19, segundo os dados publicados pela Secretaria de Saúde do Estado (SESPA) no dia 03 de junho. São Caetano de Odíelas não está nas estatísticas do município que não registrou casos. Com o avanço da doença o município precisou decretar a suspensão de atividades não essenciais durante o mês de maio, o mês em que começava o burburinho das “mutucas”, o mês em que a cidade se preparava para exibir seu grande espetáculo.

É praticamente inconcebível para os odivelenses que exista um ano em que o Tinga não dance, que o Faceiro não dê seus “coices”, ou que a Vaca Velha não exiba suas exuberantes pintas. Foi preciso mais uma vez se ressignificar, tecer novos enredos, pelo menos temporariamente. Em uma *live* realizada no dia 30 de junho pelo Colaboratório de Interculturalidades, Inclusão de Saberes e Inovação Social (COLINS), que contou com a colaboração de Rondinel Palha (coordenador do Boi Faceiro), com o Professor José Guilherme Fernandes (UFPA) e o Bau (coordenador do Boi Tinga) foi possível ouvir um pouco de como tem sido esse processo para a comunidade. Na ocasião, Bau, visivelmente emocionado, compartilhou o relato de uma moradora e entusiasta da manifestação *“uma senhora de 80 anos me ligou chorando, pedindo que levasse o boi na frente da casa dela porque ano que vem ela*





*poderia não estar viva e na quarta-feira passada a gente saiu, com o Boi encima de um caminhão, a gente passava na frente das casas e as pessoas estavam aos prantos”.*

O Boi não dançou, os poucos músicos que acompanharam o Tinga em seu desfile motorizado tiveram o desafio de tocar sobre um caminhão em movimento nas ruas de uma cidade de bloquete. Mas o povo precisava ver. “Costumo dizer que o Boi-Tinga é uma espécie de cerimônia dos olhares, porque só se pode percebê-lo pelo olhar, e sua expressão está voltada acima de tudo para o olhar” (LOUREIRO, 2000, p. 348)

Neste cenário os músicos tiveram suas práticas profundamente afetadas. Não tocaram as mais de sete horas seguidas em um cortejo, participaram no máximo de algumas *lives*, e assim, também, tiveram suas rendas afetadas, já que esse é o momento do ano mais lucrativo para eles, e para o município como um todo. Não houve nenhum aceno da prefeitura para oferecer alguma ajuda financeira, e agora, aguardam esperançosos o repasse dos recursos da Lei N° 14.017 de 29 de junho de 2020, a Lei Aldir Blanc.

### 3. Considerações

Durante anos os Bois de Máscaras foram taxados como a degradação do boi tradicional, como se a cultura popular fosse estática, como se não fosse fruto da interação de homens e mulheres imersos em seu contexto histórico, cultural e social. Analisar este folgado e buscar reconhecer esse processo de conversão de fora para dentro e, principalmente, os processos internos à manifestação, como os reflexos desses amalgamas sociais na prática musical, tem revelado um fazer coletivo, uma cidade interligada por linhas, que inicialmente eu acreditava que eram invisíveis, mas que aos poucos vem se revelando. Por meio dessa pesquisa tem sido possível perceber a importância da implementação de políticas para a manutenção da cultura, tem sido possível descobrir coisas que estão diante de nossos olhos, mas que às vezes são invisibilizadas, como perceber que os Bois de Máscaras e as diversas manifestação populares são feitas por pessoas em suas complexidades, por isso, é necessário olhar para além de aspectos meramente sonoros.

### Referências:

BRASIL. Lei N° 14.017 de 29 de junho de 2020. *Diário Oficial da República Federativa do Brasil*. Poder executivo, Brasília, DF, 30 de jun. de 2020. Seção 1, p. 1.





CHADA, S. 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.

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.

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, p. 39-52.

LAPLANTINE, François. *A descrição etnográfica*. Tradução de João Manuel Ribeiro Coelho e Sergio Coelho. São Paulo: Terceira Margem, 2004.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. *João de Jesus Paes Loureiro: obras reunidas*. São Paulo: Escrituras editora, 2000.

SALLES, Vicente. *O negro na formação da sociedade paraense: textos reunidos*. Belém: Pakatatu, 2015.

SILVA, Evelyn. A prática musical na manifestação Cultural dos Bois de Máscaras de São Caetano de Odivelas. In IX Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia, 2019, Campinas. **Anais...** Campinas: EDUNICAMP, 2019.





## A construção do artista contemporâneo: percurso e experiências em um mercado musical neotribal paraense

*Frank Sagica*

ppgartes/ufpa – franksagica@hotmail.com

*Sonia Chada*

ppgartes/ufpa – sonchada@gmail.com

**Resumo:** O presente artigo – fruto de minha dissertação de mestrado – traz resultados de uma pesquisa de método etnográfico que investigou uma cena musical constituída na superposição de vários gêneros musicais em um mesmo evento o qual defini como cena musical neotribal, propositada como sistema de análise para percorrer pelos múltiplos espaços onde ocorriam tais experiências. A investigação incidiu seu foco sobre três artistas que foram escolhidos para o recorte etnográfico da pesquisa: Roosevelt Bala (Zona Rural), Markinho Duran e Bruno Rodrigues (Reggaetown); sendo o rock, o pop e o reggae seus respectivos gêneros musicais. Utilizando os conceitos de “escuta criativa” (creative listening) e “ordem sonora” (sonic order) (BLACKING, 2000), pretendo discorrer sobre alguns pontos fulcrais de entendimento e autodidatismo musical que esses artistas utilizaram para desenvolver sua arte, bem como a perspectiva de utilização deste conhecimento para se posicionar no mercado da música em Belém/PA.

**Palavras-chave:** Cena Musical. Hibridismo Cultural. Música e Mercado.

**The construction of the contemporary artist: journey and experiences in a neotribal music market in Brazilian states of Pará**

**Abstract:** The present article - the result of my master's dissertation - brings results of an ethnographic research that investigated a music scene found in the superposition of several music genres in the same event, which I define as a neotribal music scene, intended as an analysis system to traverse the multiple spaces where such experiences occurred. An investigation incident focuses on three artists who were chosen for the ethnographic research: Roosevelt Bala (Zona Rural), Markinho Duran and Bruno Rodrigues (Reggaetown ); rock, pop and reggae being their respective musical genres. Using the concepts of “creative listening” (creative listening) and “sonic order” (BLACKING, 2000), I intend to talk about some key points of understanding and musical self-teaching that these artists used to develop their art, as well as perspective of using this knowledge to position itself in the music market in Belém / PA.

**Keywords:** Musical scene. Cultural Hybridity. Music and Market.

### 1. Formação de um artista - autodidatismo e o saber musical acumulado

Em minha dissertação de mestrado intitulada “Uma cena musical nas noites Belenenses: traços multifacetados do mercado artístico” (2018), centrei em reconstruir a formação e trajetória tomando como fonte principal as memórias de três artistas Paraenses - Roosevelt Bala, Markinho Duran e Bruno Rodriguez; que atuavam em um mercado de múltiplos gêneros musicais. Utilizando a etnografia como instrumento de análise para interpretação dos arquivos pessoais destes artistas,





bem como da descrição de suas concepções de carreira, identidades e representações em diferentes épocas de sua linha histórica artística, tão quanto os relatos, percurso e todos os valores evocados para inserção destes, face aos pontuais períodos de sua carreira; as análises das narrativas em interface com a memória, tendo como fonte primária os arquivos pessoais, encontrarão aporte nos fundamentos de música, cultura e sociedade apontados por John Blacking (1995, 2000), de modo a evidenciar os aspectos das práticas musicais destes artistas, suas apropriações e particularidades, bem como sua concepção a respeito de carreira, formação e o produzir musical dentro dos principais nichos formados no cenário musical paraense.

Para explorar todo aquele universo que se construía a medida do aprofundamento em campo, resolvi propor um novo conceito – *cena musical neotribal*, utilizado como sistema de análise para perquirir aquele novo terreno até então desconhecido. Defino a *cena musical neotribal* como uma sobreposição de várias camadas estruturais que constituem um território musical: social, econômica, política e cultural. A transitoriedade da dinâmica cultural contemporânea, fluída e glocal em consonância com a vasta utilização da música em distintos universos, torna-se uma inquirição cara aos estudos da etnomusicologia nos dias de hoje, assim como todos os fluxos humanos que constituem os territórios sônicos da cidade e suas atividades socioeconômicas que a permeavam. Segundo Maffesoli (1998, p. 8-9), esse nomadismo contemporâneo pode ser apoiado num paradoxo essencial:

O vaivém constante que se estabelece entre a massificação crescente e o desenvolvimento dos microgrupos que chamarei ‘tribos’. Trata-se da tensão fundadora que me parece caracterizar a socialidade deste fim de século. A massa, ou o povo, diferentemente de proletariado ou de outras classes, não se apoiam numa lógica da identidade. Sem um fio preciso, elas não são os sujeitos de uma história em marcha. A metáfora da tribo, por sua vez, permite dar conta do processo de desindividualização, da saturação da função que lhe é inerente, e da valorização do papel que cada pessoa (persona) é chamada a representar dentro dela. Claro está que, com as massas em permanente agitação, as tribos, que nelas se cristalizam, tampouco são estáveis. As pessoas que compõem essas tribos podem evoluir de uma para outra.

Embora haja por parte dos artistas que constituíram esta investigação uma breve noção sobre música, não há formação acadêmica nem sistemática em instituições de ensino de música. Neste sentido, dado o relativo autodidatismo inerente à questão, o processo formativo destes artistas se dá por meio de acúmulos de conhecimento em ambientes propícios ao seu ofício, como bares, restaurantes, casas de shows, gravações em estúdios, apresentações em emissoras de rádio e televisão, entre outros.

John Blacking em *How Musical is Man* (2000) coloca em um mesmo plano a discussão empreendida entre música, cultura e sociedade, sob enfoque comparativo entre a relação da



música ocidental com a sociedade sul-africana chamada *Venda*. Em quase 22 meses convivendo com nativos ao sul da África (entre 1953 a 1958), Blacking dedicou seus estudos, dentre outras questões, à compreensão da capacidade do homem em produzir e decodificar sons, sendo a música

Uma síntese de processos cognitivos que estão presentes na cultura e no corpo humano: a forma que assume, e os efeitos que tem nas pessoas, são produzidos a partir de experiências sociais dos corpos humanos em diferentes ambientes culturais. Por ser a música o som humanamente organizado, ela exprime aspectos da experiência dos indivíduos em sociedade<sup>9</sup>. (BLACKING, 2000, p. 89).

Lançado mão deste conceito, o autor postula a importância do aspecto auditivo, o que ele veio a denominar “escuta criativa” (*creative listening*), capacidade de perceber a “ordem sonora” (*sonic order*), atribuindo um alto grau de importância não apenas no processo de produção musical em si, mas no ato criativo do ouvinte, que não está somente na condição de receptor, mas como interprete e construtor de diversos significados e valores que transmitem e ao mesmo tempo são incorporados no comportamento de grupos humanos, maneado por impulsos emotivos e motivicos. Aqui reside uma das principais oposições de Blacking a respeito dos sistemas musicais ocidentais – distinção entre “música folclórica” e “música artística” - que são pautados principalmente na leitura e escrita, estruturada nos testes de talento musical que separam aspirantes a músicos em “aptos” e “não-aptos”:

Costuma-se ignorar a importância da audição criativa em discussões acerca da aptidão musical, e, no entanto, esta é tão fundamental para a música quanto o é para a linguagem. No que toca a genialidade precoce, o que importa não é tanto que alguns nasçam com dons aparentemente excepcionais, mas que a criança possa reagir à organização sonora da música antes que a ensinem a reconhecê-la. Sabemos, também, que crianças que não são precoces podem também reagir, ainda que possam não manter a mesma relação positiva com a música, nem tentar reproduzir a sua experiência. [...] Em sociedades onde a música não é escrita, a audição culta e precisa é tão importante e tão sintomática da habilidade musical quanto a execução o é, pois trata-se do único meio de assegurar a continuidade da tradição musical<sup>10</sup>. (BLACKING, 2000, p.10)

<sup>9</sup> Music 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.

<sup>10</sup> The importance of creative listening is too often ignored in discussions of musical ability, and yet it is as fundamental to music as it is to language. The interesting thing about child prodigies is not so much that some children are born with apparently exceptional gifts, but that a child can respond to the organized sounds of music before he has been taught to recognize them. We know, too, that children who are not prodigies may be equally responsive, though they may not relate to music in a positive way and seek to reproduce their experience. In



A vivência dos artistas da cena belenense nesta techedura oportuniza processos de aprendizagem por meio de métodos não formais e informais peculiares, como o desenvolvimento da escuta, conhecido no meio como “músico de ouvido”, sujeito que tem a capacidade de reproduzir instantaneamente o som ouvido. É pertinente frisar a distinção entre o “ouvido absoluto” e o “músico de ouvido”. Apesar de ambas remeterem ao mesmo escopo analítico, esta difere daquela no quesito desenvolvimento, já que um “ouvido absoluto” geralmente é associado a um talento natural concebido desde o nascimento, já o “músico de ouvido” é calcado na prática constante, na evolução.

Markinho Duran conta que a sua iniciação no meio musical partiu de uma brincadeira entre amigos e não tinha a menor pretensão em se tornar músico, mesmo que ele tivesse um apreço pelas artes de forma geral, mas não havia nenhum sinal que indicasse uma possível inserção no campo da música.

Eu comecei a ter uma ligação com a arte desde garoto, Deus foi muito generoso comigo, me deu vários dons: Era o auge do rock nacional, a banda RPM era uma banda que me chamava muita atenção, então resolvi fazer uma brincadeira, reuni alguns amigos para fazer uma banda cover apenas dublando, ficava treinando em casa na frente do espelho, sem técnica, sem nada, cantarolando livremente; só que quando chegava nos ensaios, em vez de eu dublar, eu acabava cantando algumas músicas. Quando acabava o ensaio, a banda chegava comigo e falava “cara, por que em vez de dublar tu não canta todas as músicas? Tu canta igualzinho, teu timbre é igual” eu respondia “mas quando, eu lá sei cantar”. E desta brincadeira, as coisas foram ficando cada vez mais sérias, quando me toquei, já estava com uma carreira de alguns anos. Eu me considero autodidata no sentido de nunca frequentar uma escola de música ou algo do tipo, mas sempre estou antenado com tudo relacionado à música. (DURAN, entrevista realizada em 18/02/2017).

Com uma trajetória musical mais recente, Bruno Rodriguez teve o auxílio da tecnologia para aprender todas as nuances utilizadas no *reggae*, mas salienta que o gênero não exige um conhecimento aprofundado sobre música, e sim de vibração:

Quando moleque, não tinha dificuldade para ‘pegar’ as músicas, tive a sorte de começar minha carreira quando a internet estava bombando, então como decidi apenas cantar e arranhar o violão, cifras, vídeo-aulas, letras e até como produzir um disco era algo não muito difícil de conseguir informação. Se tu parar pra ver, o próprio reggae é um estilo de música com intenção de propagar reflexão, mudança, e não para demonstrar que sabe tocar melhor que o outro. (RODRIGUEZ, entrevista realizada em 12/02/2017).

---

societies where music is not written down, informed and accurate listening is as important and as much a measure of musical ability as is performance, because it is the only means of ensuring continuity of the musical tradition.





Bala afirma que seu envolvimento com a música começou desde a infância, um pouco mais tarde, dedilhando algumas notas no violão, começou a compor com sua primeira banda, mas sem nenhum auxílio didático, apenas ouvindo seus LP's, fato este que ele considera o melhor exercício para se desenvolver como músico:

Desde criança já estava tudo escrito. Ouvia muita coisa, rádio então... Direto! Aos nove anos já tinha uma coleção de LP's e compactos, tirava as músicas no violão apenas ouvindo. Acho que grande parte do 'bom ouvido' que tenho, devo a estas sessões. Se hoje consigo fazer música, é graças a isso. Virei roqueiro com a Jovem Guarda, fui me enturmando no meio musical, no meio rock. Na minha primeira banda formada na escola, acho que eu tinha na época entre 14, 15 anos, todos começaram do zero, ninguém sabia tocar nada. Fui promovido ao posto de vocalista, pois vivia cantarolando no estilo Robert Plant. Ainda sem saber tocar direito o violão, me arrisquei a compor, fiz riffs e arranjos apenas ouvindo os caras e com um conhecimento básico de violão. (BALA, entrevista realizada em 01/02/2017)

O músico dotado de um ouvido apurado é extremamente requisitado no mercado, principalmente em ocasiões onde o tempo para preparar a banda é curto, cujo repertório é construído de acordo com as exigências do contratante, como em formaturas, 15 anos e casamentos. Um dos requisitos básicos para ter uma carreira com oportunidades neste circuito é ter o ouvido preparado, capaz de discernir e organizar o maior número de sons possíveis.

## 2. Construção de um estereótipo - dos seus ideais e representações

A vida de um músico da noite é um mundo diferenciado, seja em função de suas rotinas diárias e de estudos, renúncias, questões financeiras, mas, principalmente, do personagem que é moldado de acordo com os valores vigentes em um dado contexto sociocultural.

Markinho Duran passou por vários momentos de transição entre as modas musicais que chegaram em épocas distintas em Belém, se adaptando ao que era posto, mas mantendo as suas características, que ele considera incondicional:

Anos 90, época da axé music, micareta fora de época, tudo isso é uma invenção pra ganhar dinheiro, lógico, é um mercado que se abre, onde o mercado fonográfico se dá bem e as bandas também, e abra um mercado de trabalho pra terceirizados, todo mundo sai ganhando. Agora, poucas pessoas param para pensar como o artista tem que incorporar isso rapidamente, não somente tocar, mas incorporar expressões, gestos, a maneira de cantar, a maneira de se movimentar... Pega tudo isso e soma com a marca registrada do artista que tem que manter independente da tendência musical do momento, a essência tem que tá lá, é um trabalho que poucos conseguem fazer bem feito. (DURAN, entrevista realizada em 18/02/2017).





**Imagem 1:** Encarte do CD, Banda Alternativa, 1994.

Com um mercado cada vez mais híbrido, Bruno Rodriguez menciona a necessidade de tocar cover pela grande demanda dos circuitos de festas da cidade, no qual predomina este tipo de modalidade:

Em Belém a cena reggae geralmente é a cena cover, quando a gente entrou neste mercado do reggae, sabíamos que tinha que fazer cover porque era o que se consume na verdade, a cultura do DJ tocar ali e tal, então a galera quer ouvir o que o DJ toca, então automaticamente a banda tinha que também tocar o que o DJ toca. [...] A cultura de ouvir a música de fora sempre foi muito mais forte em Belém na cena reggae. Então geralmente as pessoas que vão à casa de show querem ouvir cover. (RODRIGUEZ, entrevista realizada em 12/02/2017).





**Imagem 2:** Gravação do clipe “O papo é reto”, 2014.

As mudanças do mercado musical nem sempre estão como fator dificuldade para as bandas, elas podem propiciar um aumento gradual do repertório à medida que novas músicas vão sendo acrescentada para compor um novo trabalho. A banda Zona Rural em 20 anos já percorreu por uma infinidade de gêneros musicais, com base em exigências nos shows:

O Zona Rural começou com o intuito de tocar música rural, ou seja, country americano, pra nós aqui sertanejo, a gente optou por formar uma banda que não fosse rotulada como de rock, para que pudéssemos ganhar espaços nas casas. Tocávamos um rock aqui, outro ali, com o fato de que os tempos foram mudando, outros tipos de modas foram surgindo, íamos acrescentando mais e mais músicas. Com isso, hoje o mercado está amplamente aberto para nós, pois tocamos desde a dance music até o baião nordestino, podemos atuar de maneira bastante abrangente comparada com bandas que mantiveram o mesmo estilo desde o início. (BALA, entrevista realizada em 01/02/2017)



**Imagem 3:** Banda Zona Rural em evento particular.



### 3. Considerações finais

Com base no universo atemporal dos artistas, pudemos traçar uma relação dialógica com pontos factuais dos seus trajetos musicais, constando a correlação das vivências experimentadas dentro das práticas musicais e as subsequentes adaptações face aos períodos regidos por diferentes gêneros, em dada época, e a volubilidade dos padrões com os quais se constrói o perfil identitário destes artistas.

A falta de uma formação sistemática em música proporcionou o desenvolvimento de uma faculdade muito importante neste meio, a escuta aprimorada, ou como é conhecido quem a detém, o “músico de ouvido”. Essa é, sem dúvidas, a melhor ferramenta que um músico atuante no mercado noturno pode dispor para ser requisitado em seu ofício.

Dada a preocupação dos artistas em relação ao público, observa-se que as tendências que orientam o mercado musical estão mais preocupadas na função exercida pela música em seus ambientes, seja a dança, a interação comunicacional, o consumo de bebidas, comidas ou qualquer entretenimento gerado a partir disso. Mesmo que a interação entre público e artista seja comum em outras conjunturas, músicos inseridos dentro destes contextos têm o máximo de atenção quanto a isso, pois suas práticas exigem um nível de *feedback* diferenciado de outras modalidades musicais.

### Referências

SAGICA, Frank. *Uma cena musical nas noites Belenenses: traços multifacetados do mercado artístico*. Belém. 2018. 100 f. Dissertação (Mestrado em Artes). Programa de Pós-Graduação em Artes, UFPA, Belém, 2018.

BALA, Roosevelt. Entrevista concedida a Frank Sagica em 01/02/2017. Belém. Filmagem. Old School Rock Bar.

BLACKING, John. *How musical is man?* Seattle: University of Washington, 2000.

DURAN, Markinho. Entrevista concedida a Frank Sagica em 08/02/2017. Belém. Filmagem. Templários Bar e Restaurante.

MAFFESOLI, Michel. *O tempo das tribos: o declínio do individualismo nas sociedades de massa*. 2a ed. Rio de Janeiro: Forense, 1998.

RODRIGUEZ, Bruno. Entrevista concedida a Frank Sagica em 12/02/2017. Belém. Filmagem. Mormaço Bar e Arte.





## A trajetividade<sup>11</sup> dos Uirapurus Paraenses: cenário artístico-musical da primeira metade do século XX

*Gilda Helena Gomes Maia*

*Universidade Federal do Pará - gildahma@gmail.com*

*Lilium Cristina Barros Cohen*

*Universidade Federal do Pará - liliambarroscohen@gmail.com*

**Resumo:** Este artigo é fruto da pesquisa de doutorado, em andamento – “Uirapurus Paraenses: a invisibilidade do legado histórico e da prática artística-musical dos cantores líricos paraenses Helena Nobre (1888/1965) e Ulysses Nobre (1887/1953)” – e aborda o movimento musical de Belém da primeira metade do século XX, período em que esses cantores, membros de uma tradicional família de músicos paraenses, sob a influência da música erudita europeia, produzem e interpretam a arte do “bel canto”, construindo uma carreira e uma rede de ralações, que os coloca e os mantém nesse cenário até 1965, ano do falecimento de Helena.

**Palavras-chave:** Helena Nobre. Ulysses Nobre. Música no Pará.

**Title of the Paper in English:** The Trajectory Of The “Uirapurus Paraenses”: Artistic And Musical Scenario Of The First Half The 20<sup>th</sup> Century

**Abstract:** This article is a result of a research project in progress - “Uirapurus Paraenses’ the invisibility of the historical legacy and artistic-musical practice of the lyric singers from Pará Helena Nobre (1888/1965) and Ulysses Nobre (1887/1953)”. This work approaches the musical movement in Belém, Pará, Brazil in the first half of the 20<sup>th</sup> Century, a period in which these singers, members of a traditional family of musicians from Pará State, under the influence of European classical music, produce and interpret the art of “bel canto”, building a career and a network relationships, which puts and keeps them in this scenario until 1965, the year of Helena’s death.

**Keywords:** Helena Nobre. Ulysses Nobre. Music in Pará.

### 1. Introdução

Helena e Ulysses Nobre descendem da terceira geração da Família Nobre – família de músicos paraenses, envolvidos tanto na execução instrumental e vocal, quanto na composição, arranjos, regência, docência e pesquisa em música – que, ainda hoje, contribui no cenário musical de Belém. Helena e Ulysses atuaram artisticamente sob a influência da música erudita europeia, produziram e interpretaram a arte do “bel canto”. Percorreram sua trajetória de vida cantando, compondo e dando aulas particulares – período que abrangeu toda a primeira metade do século XX até meados da década de 1960. Helena recebeu o epíteto de “Rouxinol Paraense” e Ulysses de “Titta Ruffo Paraense”, suas performances foram comentadas nas mídias locais, permanecendo na memória dos que tiveram a oportunidade de conhecê-los e de

<sup>11</sup> Neologismo que identifica os espaços de atuação e a trajetória da atividade artístico-musical.





assistir aos seus recitais. Subiram ao palco com parentes e artistas, mas ficaram especialmente conhecidos cantando como dupla, intitulada “Irmãos Nobre”.

No entanto, falar de Helena e de Ulysses, também é falar de preconceito, silenciamento e invisibilidade. Em vida, os “Irmãos Nobre” não dividiram apenas os palcos e suas carreiras artísticas; também, sofreram os estigmas da Hanseníase: mesmo curados, ficaram as sequelas; mesmo cantando, foram enclausurados em seu domicílio, batizado pela sociedade paraense de “Gaiola Dourada”, por guardar os “Uirapurus Paraenses”. E nos tempos atuais, grande parte da plateia que assistia às suas apresentações, já deixou saudades; sendo encontrados registros de sua existência em vários acervos públicos e privados, em sua maioria, inacessíveis ao público, dificultando o acesso à sua história.

O estudo, desenvolvido no âmbito de doutorado, em andamento – “Uirapurus Paraenses: a invisibilidade do legado histórico e da prática artística-musical dos cantores líricos paraenses Helena Nobre (1888/1965) e Ulysses Nobre (1887/1953)” –, propõe compreender o porquê da atual invisibilidade do legado histórico e da prática artística-musical desses artistas, a partir dos registros encontrados nos acervos públicos e privados localizados na cidade de Belém, identificando sua trajetória e espaços de atuação, sua performance e produção artística-musical, os processos de divulgação e difusão de seus produtos pela sociedade de seu tempo - rede de relações e de apoio que, apesar de suas desvantagens sociais e de saúde, os manteve atuantes e permitiu sua trajetividade.

O presente artigo visa se aproximar da trajetividade artística de Helena e Ulysses Nobre, compreendendo a legitimação da música erudita europeia no cenário musical de Belém da primeira metade do século XX. Para isso, foram lidas obras de Salles (1962, 1980, 1995, 2002), Vieira (2001), Vieira (2003) e Maia (2006), as quais tecem um histórico sobre a inserção da música erudita europeia na região amazônica e a trajetória do movimento musical paraense, desde a fundação da cidade de Belém, até o final do século XX; além de obras que pontuam a história musical de Helena e Ulysses Nobre, tais como Salles (2002, 2005), Vieira (2003) e Maia (2006); foi investigada, ainda, a teoria de Pierre Bourdieu (1996) sobre a legitimidade de um determinado conteúdo cultural, o capital cultural.

## 2. O Capital Cultural de Helena Nobre e Ulysses Nobre

Bourdieu (1996) chama de capital cultural, o conjunto de estratégias, valores e disposições difundidos, principalmente, pela família, escola e demais agentes responsáveis pela educação. Esse capital é aceito passivamente pelo indivíduo, que reconhece como legítimo e





oficial o conteúdo que está sendo transmitido. Este novo recurso social é fonte de distinção e de poder em sociedades em que a posse desse recurso é privilégio de poucos.

O capital cultural escolhido como oficial e legítimo na Belém da Belle-Époque (1890-1910, período áureo da economia da borracha), foi o europeu. A nova classe burguesa, que nascia e crescia com a economia da borracha, necessitava de mudanças que seguissem um padrão requintado e moderno. O Governo passa a investir no modelo de urbanismo francês e inglês, sinônimo de dinamismo e progresso (VIEIRA, 2001).

A música erudita europeia também passa a ser artigo de luxo e de status. O porto de Belém facilita a imigração do movimento musical erudito internacional, exportando a borracha e importando os requintes para a ostentação da burguesia local, como a música erudita europeia. E para receber as companhias líricas e dramáticas internacionais, que vinham cumprir longas temporadas na cidade, muitas vezes sob a subvenção do Governo ou patrocinadas pela Associação Lyrica Paraense<sup>12</sup>, foram erguidos inúmeros teatros, cafés e cinemas, localizados em sua maioria no bairro da Campina (SALLES, 1980).

Segundo Vieira (2001, p. 56), no período do século XIX aos primeiros anos do século XX, a importação de músicos-professores europeus, o trânsito de músicos locais entre Pará e Europa e a instalação de músicos de companhias líricas após a conclusão das temporadas nos teatros locais, favoreceu a contínua transposição da prática musical europeia, que pôde, assim, manter-se localmente atualizada em relação à produção contemporânea europeia, pois, por meio daqueles agentes retransmissores, tornaram-se audíveis e visíveis em Belém e no interior do Estado, aspectos do cenário musical internacional, como repertórios, instrumentos, conjuntos musicais, comércio musical, espaços de ensino e de prática musical, entre outros aspectos, que fizeram do Pará um lugar de música erudita europeia.

Helena e Ulysses nasceram na Belém da Belle Époque, em uma família de músicos que consumia e trabalhava com a música erudita europeia. E foi este o capital cultural recebido e difundido pelos irmãos. Moravam no bairro da Campina, onde estavam os principais teatros e casas de espetáculo da cidade. Sua casa da infância e adolescência vivia cheia de artistas que estavam de passagem e/ou em turnê por Belém e ficava ao lado do Theatro da Paz: seu pai, o compositor Gentil Augusto Nobre, era flautista da orquestra do teatro e tocou na orquestra sinfônica inaugural em 1878; e seu tio Alcebíades Nobre, professor de música e cronista de jornais, trabalhava como arquivista deste prédio; o teatro era extensão de sua residência.

<sup>12</sup> Associação fundada em 1880, composta por grupos enriquecidos com a borracha (SALLES, 2002).





Precocemente, devido a interação com diferentes artistas, formaram seu entendimento artístico e musical, no que se refere à compreensão técnica, interpretação e estilo (SALLES, 2005).

### 3. A Trajetividade dos Uirapurus Paraenses na Belém da Belle Époque

O ensino da música erudita europeia era reforçado pelas aulas particulares de música, outra prática musical europeia absorvida pelas famílias abastadas paraenses (VIEIRA, 2001). Helena e Ulysses não frequentaram uma instituição de ensino musical formal, mas receberam aulas particulares tanto de teoria musical, quanto de canto. O primeiro professor de teoria musical de Helena e Ulysses foi seu tio Alcebiades. Helena Nobre teve como primeiras professoras de canto Josephina Aranha e a italiana Maria Cossia (MAIA, 2006).

A música na Igreja recebeu atenção especial nesse período, local onde aconteciam manifestações oficiais; viabilizar o esplendor dessas celebrações e cerimônias era um instrumento político útil à reconstrução da sociedade local e à construção do sentimento de identidade nacional (SALLES, 1980, 1962). Helena tinha 12 anos, quando se apresentou pela primeira vez em público em 1901, no coro da igreja matriz de Nossa Senhora de Nazaré, cantando um “Te Deum”, sob a regência de Josephina Aranha (MAIA, 2006).

Com a permanência de músicos estrangeiros em Belém e com o retorno dos músicos paraenses de seus estudos na Europa, se fortalece a importação de conhecimento de novas obras, a inovação de instrumentos, de técnicas de execução e práticas musicais recentes. Os músicos que chegavam da Europa se juntaram aos que de Belém não saíram, e criaram associações musicais, que passaram a ter sua própria orquestra e conjuntos camerísticos, promovendo espetáculos artísticos (VIEIRA, 2001). Helena, soprano lírico “leggero”, estava com quase 15 anos (1904) quando começa a ter aulas particulares de canto com o compositor e regente Ettore Bosio, o qual a preparou para apresentar no Sport Club do Pará, duas canções de Carlos Gomes: Mia Piccirella e a Ballata de Cecy, sendo acompanhada pelo Quinteto Bosio (SALLES, 2005).

Já Ulysses Nobre, barítono com facilidade para agudos, começou a ter aulas de canto com 17 anos (1904), tendo como primeiro professor de canto Julio Ugoline, que o preparou para seu primeiro recital em 1906, no Teatro da Paz. Nesse período, Helena com 18 anos e Ulysses com 19 anos, já estavam se preparando para viajar ao Rio de Janeiro em busca da paralização e tratamento da hanseníase. Por isso, o recital de 1906 ficou conhecido como Recital de Despedida (SALLES, 2005).

A viagem de navio acabou se transformando numa excursão artística, onde tiveram a oportunidade de cantar: no próprio navio; em Recife (no Solar do Visconde Ulysses Viana);





e em vários espaços conceituados do Rio de Janeiro (Instituto Nacional de Música, Teatro Lírico, Museu Comercial, Sede da Legião Portuguesa, festas de caridade). Receberam proposta para turnê fora do Brasil, mas tiveram que recusar. Nesta viagem, alcançaram duas conquistas: a paralisação da doença e o título de “Irmãos Nobre” – pela linha consanguínea e artística – que incorporaram como marca pessoal (MAIA, 2006).

#### **4. O Declínio da Economia da Borracha e a Trajetividade dos Uirapurus Paraenses**

Os Irmãos Nobre retornam a Belém em 1908, assistindo as dificuldades econômicas oriundas do declínio da economia da borracha, que afetaram o movimento musical de Belém, a partir do final da primeira década do século XX. Com o porto fechado às inovações, músicos partem e os que ficam, mantêm o modelo até então desenvolvido, desqualificando outras práticas, em nome de normas estéticas. Uma das práticas econômicas desses músicos passa a ser os cursos particulares de instrumento (VIEIRA, 2001).

Helena e Ulysses começam a dar aulas particulares de canto e abraçam a profissão de cantantes, apresentando-se em diversos locais da cidade de Belém. Em 1910, participaram da montagem para cinema-mudo, da opereta “A Viúva Alegre”, de Franz Lehar, que ocorreu no Cine Teatro Politeama. Cantaram também em: Manaus (1909 e 1923); São Luís (1914 e 1918). Helena cantou também em Recife (1918) (MAIA, 2006).

Os Festivais Lítero-Musicais, reuniam diversas linguagens artísticas. A partir de 1914, Helena e Ulysses organizam, uma vez por ano, seus próprios Festivais, contando com a participação de amigos e familiares; participando também dos Festivais de outros artistas. Eram amantes da música operística europeia, porém também divulgavam a música brasileira, como a de Carlos Gomes e, sobretudo, a música paraense, lançando inúmeras primeiras audições de: Gama Malcher, Meneleu Campos, Ettore Bosio, Alípio César, Henrique Gurjão, Manuel Paiva, José Brandão, Paulino Chaves, Gentil Puget, Waldemar Henrique; acompanhados ao piano por seus parentes (Salles, 2005).

As sociedades e associações civis paraenses - Clube Euterpe, Tuna Luso Caixeiral, Associação Recreativa Musical Portuguesa, Centro Musical Paraense - substituíram o investimento público, mantendo bandas de música, orquestras, grupos camerísticos e promovendo concertos públicos (VIEIRA, 2001). Ulysses, Helena e outros membros de sua família passam a integrar o Centro Musical Paraense desde a sua fundação em 1915, promovendo recitais, festivais, eventos culturais na cidade (SALLES, 2002).





Ulysses, a partir de 1915, escreve crônicas para diversos jornais de Belém, assinando também com pseudônimos: “Folha do Norte” (“U.”, “U.N.”, “Ulysses Nobre”, “Roberto Mário”); “Província do Pará” (“Adamor”); “O Estado do Pará” (“A. Rossini”); e “O Liberal” (“Ulysses Nobre”). Notícias sobre os Irmãos Nobre são publicadas em jornais e revistas de Belém, Manaus, Recife, São Luís, Rio de Janeiro e de Lisboa/Portugal (SALLES, 2005).

Em 1925, um decreto municipal (por iniciativa do secretário de saúde dr. Aben-Athar, no governo de Dionísio Bentes), proibiu os Irmãos Nobre, durante 6 anos, de cantar em público e sair de sua casa. Mas, a casa continuou sendo frequentada por amigos e familiares, que entravam para apreciar horas de música proporcionadas pelos Irmãos Nobre (MAIA, 2006).

A Rádio Clube do Pará - PRC-5, a partir de 1931, começou a produzir os Festivais Lítero-Musicais Radiofônicos dos Irmãos Nobre. A noite de 25.08.1931 foi um marco na história da música paraense e brasileira: a rádio instalou autofalantes no interior do Teatro da Paz para transmitir as vozes dos Uirapurus Paraenses guardadas na Gaiola Dourada<sup>13</sup>. Crônicas relatam que outros Festivais Radiofônicos dos Irmãos Nobre se seguiram e que era um momento muito esperado na cidade (MAIA, 2006). A partir de 1935, seus Festivais Radiofônicos Anuais chegam a outras cidades brasileiras e outros países; e a partir de 1948, passam a ser organizados pela Sociedade Artística Internacional – SAI<sup>14</sup> (SALLES, 2005).

Na noite de 20 de outubro de 1932, Helena e Ulysses Nobre cantam dentro das festividades do Círio de Nazaré, nos pavilhões da Praça Justo Chermont; recital promovido pelo então interventor do Pará, Magalhães Barata.

A partir de 1935, começam a compor. Ulysses compõe “Vibrações D’Alma” (1935) e “Canção de Helena” com versos de Remígio Fernandez (1936). Helena compõe “Vem, Amor!” (1942) e “Torturas d’Alma” (1949) (MAIA, 2006).

Em 1937, a cadeira de canto solo do Instituto Carlos Gomes, conservatório de música fundado em Belém desde 1895, passa a ser intitulada “Irmãos Nobre” (MAIA, 2006).

Em 1950, os Irmãos Nobre passam a ser proprietários da Gaiola Dourada<sup>15</sup>, depois de um processo de desapropriação e doação da casa (SALLES, 2005).

Ulysses Nobre falece em 1953. E Helena, a partir de 1955, passa a cantar no auditório da Rádio PRC-5, nos programas criados para ela: “Baú Velho”; “Memórias de um

<sup>13</sup> A “Gaiola Dourada” passa a ter um forte valor simbólico para a história da música local.

<sup>14</sup> Seção da entidade fundada no Rio de Janeiro pelo maestro José Siqueira, tendo como presidente Augusto Meira Filho e vice-presidente Edgar Proença. (SALLES, 2002, p. 376).

<sup>15</sup> Casa localizada na Travessa Campos Sales, n. 249 (atual 483). Hoje, não pertence mais a Família Nobre.





Coração”; e, a convite de Edgar Proença, canta também nos programas de quinta-feira. O público se dirigia ao auditório da Rádio para assistir Helena ao vivo (MATTOS, 1955).

Em 1956, Helena canta no Theatro da Paz, no recital em homenagem ao escritor Peregrino Junior, organizado pela Academia Paraense de Letras (FRANCO, 1956; MAIA, 2006). E, em 1961, ao lado do tenor Adelermo Mattos e da pianista Helena Maia (sua sobrinha-net) canta na TV Marajoara, no programa de domingo de Pierre Beltrand – “Pierre Show”, sendo este o último registro de sua trajetividade artística (A VOZ, 1961).

Os Uirapurus Paraenses estão sepultados no Cemitério Santa Izabel (Belém), em cuja lápide encontra-se a epígrafe: “Helena e Ulysses - almas entrelaçadas, dormem juntos no pó para cantar no céu!”.

## 5. Considerações Finais

A música erudita europeia, os espaços e os agentes transmissores dessa música situavam-se no âmbito oficial, sendo promovidos e autorizados pelo Governo e setores da sociedade mais abonados, a difundirem essa cultura considerada legítima. O movimento de atualização musical, teve o propósito de estabelecer e preservar o elo musical entre a sociedade local e a europeia, garantindo sua legitimidade e assegurando a distinção de seus detentores no contexto social paraense (VIEIRA, 2001).

A escolha dos Uirapurus Paraenses pelo repertório musical erudito europeu, os legitimou dentro do cenário musical paraense. Funcionou como uma estratégia social, que garantiu tanto seus estudos e trajetividade intelectual, mesmo fora de uma academia; quanto a superação dos estigmas causados pela hanseníase, sendo ajudados financeiramente e na construção de sua carreira artística-musical, cantando até o fim de suas vidas e alcançando grande brilho no canto lírico do Estado do Pará.

Como pássaros, pareciam necessitar estar cantando, cantar seria sua razão; e com a música, provavelmente, acabaram superando problemas postos em sua vida. Suas viagens os colocaram no contexto do país, assim como seus Festivais Radiofônicos, chegando à Europa, colocaram o Pará, a Amazônia e o Brasil no panorama internacional.

## Referências:

A VOZ de Helena Nobre que o Pará jamais Esquecerá. [*recorte de jornal*], Belém, 1961.

BOURDIEU, Pierre; PASSERON, J.C. *Razões Práticas: sobre a teoria da ação*. Campinas: Papirus, 1996.





FRANCO, Georgenor. Agradece a A.P.L. Helena Nobre: expressivo ofício do silogeo à cantora. *Folha do Norte*, Belém, 07 jun. 1956.

MAIA, Gilda Helena Gomes. *Uirapurus Paraenses: de onde vem esse canto? História da Vida Musical dos Irmãos Nobre*. (Monografia de Especialização *Lato Sensu* em Ensino das Artes na Educação Básica). Belém: Universidade do Estado do Pará, 2006. 326p.

MATTOS, Adelermo. A Volta Triunfal de Helena Nobre – Especial para O Liberal. *O Liberal*, Belém, 05 jul. 1955.

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

\_\_\_\_\_. *Memória Histórica do Instituto Carlos Gomes*. Brasília: micro-edição do autor, 1995.

\_\_\_\_\_. *Música e Músicos do Pará*. 2 ed. corrigida e ampliada. Belém: Secult, 2002.

\_\_\_\_\_. Quatro Séculos de Música no Pará. *Revista Brasileira de Cultura*. Brasília: Conselho Federal de Cultura, Out-Dez de 1962. Ano I, n. 2, MEC.

\_\_\_\_\_. *Biografia Romanceada dos Irmãos Nobre*, não concluída. Em anexo: cronologia. Brasília, 2005. Digitalizado

VIEIRA, Lia Braga. *A Construção do Professor de Música: o modelo conservatorial na formação e na atuação do professor de música em Belém do Pará*. Belém: Cejup, 2001.

VIEIRA, Ruth; GONÇALVES, Fátima. *Ligo o Rádio para Sonhar: a história do rádio no Pará*. Belém: Prefeitura de Belém, 2003.



## Motivos Populares na obra “Commercial” de Clemente Ferreira Júnior

Leonardo Vieira Venturieri  
ICA-UFPA - lleoventura@gmail.com

**Resumo:** O artigo busca compreender as decisões composicionais da obra “Commercial”, de Clemente Ferreira Júnior, investigando seu aspecto sonoro, o cenário sócio-cultural do compositor e de seu público-alvo. Considerou-se um processo de análise musical mista que abarca noções de análise de Larue (1989) e da visão de composição musical de Schoenberg (1989), aliada à perspectiva musicológica de Vieira e Souza (2013) sobre a música na *Belle Époque* Paraense.

**Palavras-chave:** Varsoviana. Música Ligeira. Clemente Ferreira Júnior.

### Popular Motives in the work “Commercial”:, from Clemente Ferreira Júnior

**Abstract:** The article aims to comprehend the compositional decisions in the work “Commercial”, by Clemente Ferreira Júnior, by investigating its sonorous aspects, the composer’s socio-cultural background and his target audience. A mixed approach of musical analysis was considered, utilizing Larue’s (1989) notions on the matter, as well as Schoenberg’s (1989) view on musical composition, aligned to Vieira’s and Souza’s (2013) musicological perspective on the music from the *Belle Époque* age in Pará’s state.

**Keywords:** Varsoviana. Entertainment Music. Clemente Ferreira Júnior.

## 1. Considerações iniciais

Clemente Ferreira Júnior (1864-1917) foi um compositor natural de Belém, Pará, que possuiu expressão relevante dentro da indústria gráfica de partituras musicais, na chamada *Belle Époque* Paraense. A maior circulação das obras impressas do autor, se deu entre o fim do século XIX e início do século XX. “Commercial” é uma obra que foi comercializada em Belém enquanto gênero musical varsoviana, foi editada pela empresa “Pará-Chic” e dedicada à “Associação dos Empregados do Commercio do Pará”, sem indicação de data.

A varsoviana pode se encaixar na denominação “gêneros musicais ligeiros”, possuindo um caráter de entretenimento em sua forma pianística. Se tornou popular no mundo a partir da segunda metade do século XIX até as primeiras décadas do século XX, sendo comercializada no mesmo formato pianístico impresso como o de tantos outros gêneros de sucesso do período: *polka*, *valsa*, *marcha*, *gavotte*, *schottisch* e *mazurca*. O dicionário online Merriam-Webster (2020) define a varsoviana como:

“1: Uma graciosa dança similar a mazurka e popular em muitos países europeus, Mexico, e Estados Unidos. 2 : música para a varsoviana caracterizada por uma métrica tripla lenta e um forte sotaque inicial em cada segundo compasso. (VARSOVIANA. In: MERRIAM Webster Dictionary. Tradução do autor. 2020.<sup>16</sup>)

<sup>16</sup> Definition of *varsoviana*





No artigo se buscou-se, uma visão mais pormenorizada sobre o material sonoro através de um método aberto de análise musical, combinando noções de autores, tais como Larue (1989)<sup>17</sup> e Schoenberg (1996)<sup>18</sup>. Ademais, buscou-se também aprender sobre o entorno da obra em questão, através de uma análise de elementos visuais extramusicais presentes na partitura. Tal análise do entorno se inspira no método de análise implementado pelas autoras Lia Braga Vieira e Jusamara Souza (2013) no texto “Música em Belém: Um estudo sobre fontes escritas”, em que autoras, com sucesso, estudaram obras impressas de compositores da *Belle Époque* paraense, mantendo uma equivalência entre a perspectiva analítica sonora e sócio-cultural.

## 2. Análise

A análise foi iniciada a partir da observação da capa. De início, percebe-se uma grande quantidade de tipografias, desde as mais refinadas, referentes ao título da obra e compositor como sendo as de maior destaque, seguindo-se por outras, em menor destaque que designam o gênero musical, oferecimento e editora/livraria/tabacaria. Percebemos uma ilustração no estilo *Art Nouveau*, em forma de lira, que incorpora tanto a tipografia do título, com a tipografia indicativa do gênero e do autor.

Vale ressaltar a dedicatória “À Associação de Empregados no Comércio do Pará” que revela, certamente, o organismo encomendador da obra, que o fez mediante algum tipo de pagamento. A dedicatória, enquanto informação extramusical tem o potencial de revelar relações sociais da época da publicação da obra, de forma direta ou indireta. No texto “Música em Belém: Um Estudo sobre Fontes Escritas”, Lia Braga Vieira e Jusamara Souza (2013) ressaltam o potencial revelador das dedicatórias, dentro da pesquisa musicológica:

As dedicatórias registram nomes de pessoas, de instituições e entidades. Desse modo, revelam redes de relações sociais familiares, de amizade, burocráticas, comerciais, entre outras, assinaladas pelos títulos de prestígio social, quando é o caso, apontando um panorama de aceitação e circulação social dos músicos naquela sociedade, indicando a que meios eles pertencem. (VIEIRA; SOUZA, 2013, pág. 241)

1: a graceful dance similar to a mazurka and popular in many European countries, Mexico, and the U.S.

2 : music for the varsoviana characterized by a slow triple meter and a strong initial accent in every second measure. (VARSOVIANA. In: MERRIAM Webster Dictionary. Disponível em <https://www.merriam-webster.com/dictionary/varsoviana>. Acesso em: 29 Set. 2020. (Tradução Nossa)

<sup>17</sup> A noção utilizada de Larue (1989) é a que trata das dimensões dentro da análise musical (Grandes, médias e pequenas), presentes no livro “Análisis Del Estilo Musical” (1989).

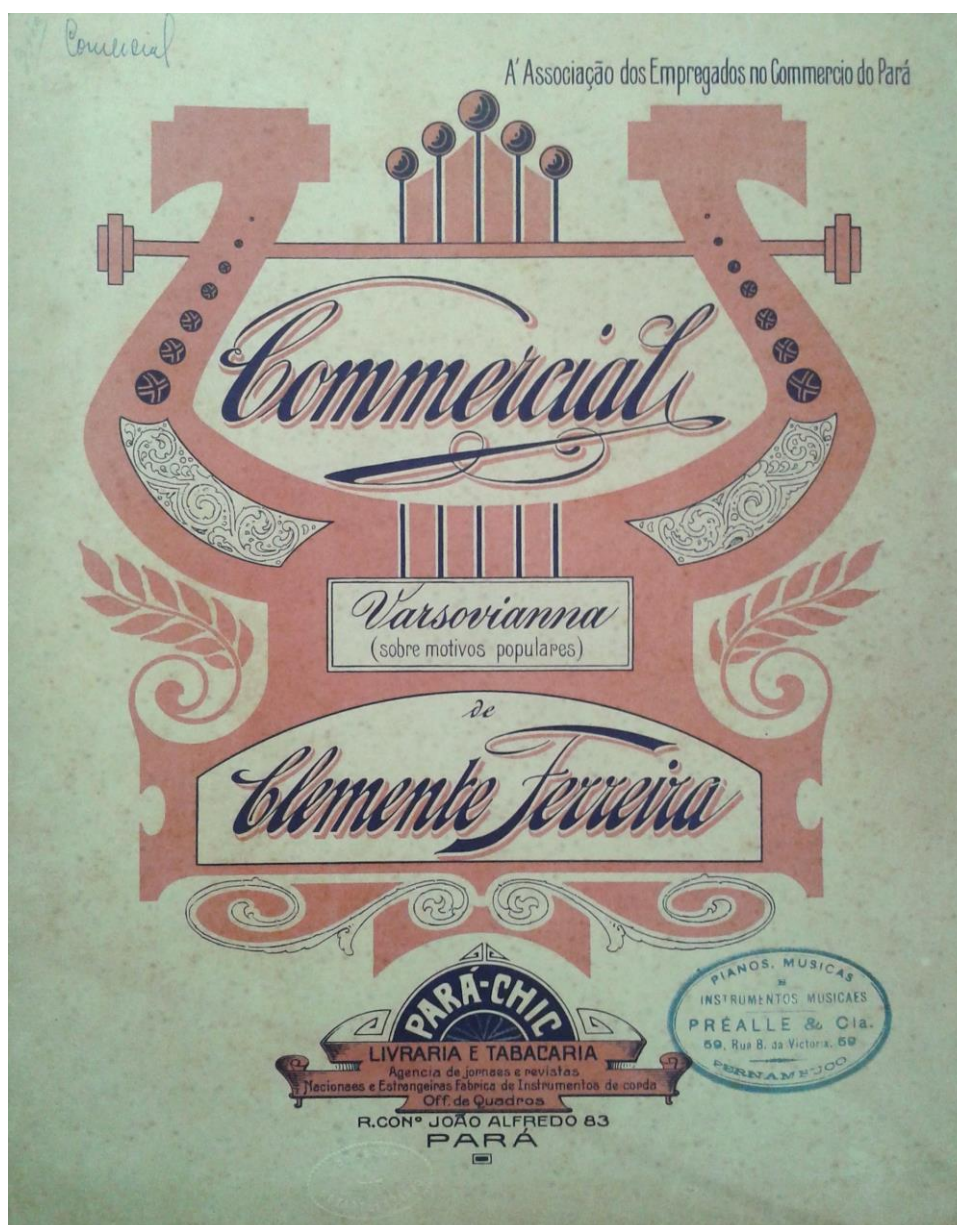
<sup>18</sup>





Ademais, a ligação da obra com a Associação dos ‘Empregados do Comércio no Pará’ pode ter servido de inspiração ao título da obra, no sentido que a palavra “Comércio” obviamente inspirou o título “Commercial”.

Costura-se uma outra via que dialoga à decisão de ressaltar o elemento textual “motivos populares”. Seria uma tentativa de dialogar com o gosto musical dos empregados do comércio, visto que em sua maioria eram originários de classes populares? Há uma probabilidade bem alta de que esse diálogo tenha existido, sobretudo tendo em vista a característica popular do gênero musical escolhido para a obra “Commercial”.



Exemplo 1: Capa da partitura “Commercial” de Clemente Ferreira Júnior. Fonte: Acervo Vicente Salles / Museu da UFPA.

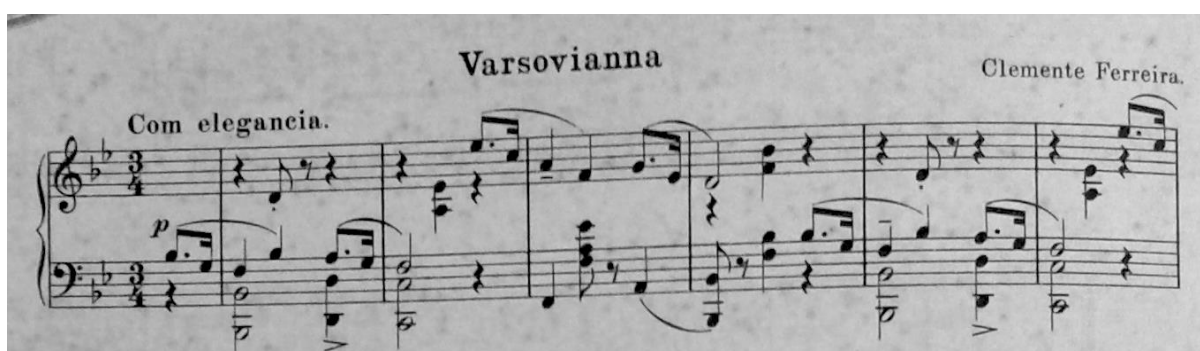


Para análise do conteúdo sonoro de “Commercial”, escolhemos uma antiga obra do compositor Alphonse Longueville (1855), curiosamente, intitulada “Varsoviana”, o próprio nome do gênero. Apesar de muito mais antiga do que a de Clemente, possui características similares, o que reforça o entendimento de que as obras possuem um diálogo sonoro aproximado, independente da distância temporal e geográfica, dando a entender que há uma característica composicional distinta relativa ao gênero.

As similaridades principais se dão a partir da presença de uma célula rítmica que apresenta uma característica motívica do gênero: a colcheia pontuada seguida de semicolcheia, apresentada no último tempo fraco anterior ao início do tema, com caráter anacrúsico (Ver nos primeiros compassos das duas obras referidas aqui: Exemplos 2 e 3).



Exemplo 2: Capa da partitura “Varsoviana” de Alphonse Longueville (1855). Fonte: Acervo Vicente Salles / Museu da UFPA.



Exemplo 3: Capa da partitura “Commercial” de Clemente Ferreira Júnior. Fonte: Acervo Vicente Salles / Museu da UFPA.

Nos trechos iniciais, Clemente reafirma características motívicas da varsoviana, não apenas pelo uso repetido da melodia anacrúsica, mas através de uma série de marcações de mínimas, que por sua vez, são muito utilizadas nos primeiros compassos da obra de Longueville (1855).



Nos primeiros compassos de “Commercial”, Clemente fez uso do intensivo do motivo anacrúsico, inserindo-o em cada um dos 7 primeiros compassos, o que talvez revele o caráter técnico, sintético na composição da obra, em que o compositor, provavelmente, buscou ater-se à uma “integralidade do gênero”, sinalizando constantemente às características motívicadas até mesmo por uma questão.

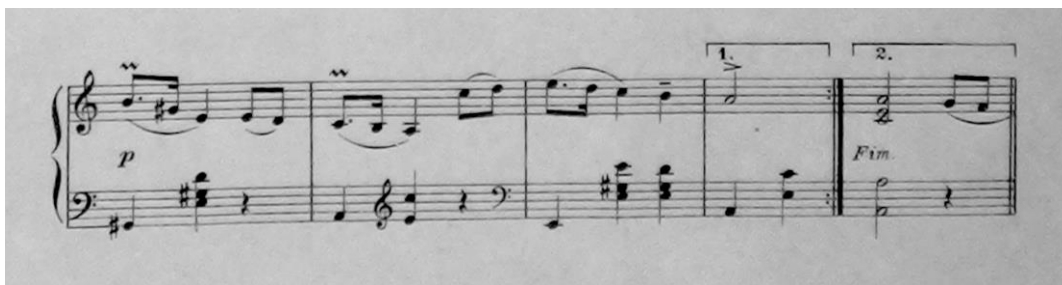
A constatação de que o motivo anacrúsico em questão (colcheia pontuada seguida de semicolcheia) pode ser uma característica típica da varsoviana é reforçada quando se compara o trecho inicial da varsoviana de Longueville (1855) com a varsoviana “Graceful”, de Clemente, visto que faz uso constante do mesmo motivo anacrúsico (ver exemplo 4):

Exemplo 4: trechos iniciais da partitura “Commercial” de Clemente Ferreira Júnior. Fonte: Acervo Vicente Salles / Museu da UFPA.

O mesmo motivo anacrúsico é novamente encontrado nos compassos 14-18 da mesma obra. Tal reincidência quase sintética dos motivos nos revela possivelmente, parte do *modus operandi* de compositores brasileiros da época. Desenvolveram um mecanismo criativo quase “industrial” num processo de “naturalização de gêneros europeus”: se atinham às características que consideravam singulares, visando imitar as características em comum, buscando legitimar o produto cultural sonoro em demanda.



Portanto, tal legitimação do produto cultural poderia ser chancelada a partir de duas vias distintas, tanto sonoras, quanto extramusicais: A via sonora consistiria na reprodução proposital de tais características musicais/sonoras comuns de seus correspondentes estrangeiros, (mesmo que com discursos sonoros mais livres em seu desenvolvimento), sendo que a via extramusical seria a própria denominação/designação do produto cultural nacional/regional, de forma idêntica ao seu correspondente estrangeiro (gênero varsovia), denotando diretamente sua legitimação.



Exemplo 5: Trechos 14-18 da partitura “Graceful” de Clemente Ferreira Júnior. Edição: Autor.

Fonte: Acervo Vicente Salles / Museu da UFPA.

Merece atenção a mudança temática e harmônica que ocorre em “Commercial” a partir do trecho 24-30, com a sentença na tonalidade de Sol menor, a partir da dominante no compasso 25 (Ré maior com sétima e baixo na terça). Por um lado, se atesta uma significativa mudança de material, por outro lado, percebe-se uma conexão com temática original proposta pelo autor através do uso de anacruse, antes da temática nova, no compasso 24 (mas sem a colcheia pontuada seguida de semicolcheia). Tal escolha composicional, possivelmente, é remanescente de sua formação acadêmica européia, visto que busca aplicar a técnica de variação temática (exemplo 6):

24



Exemplo 6: Trecho 24-30, sem sinais de expressão, da partitura “Commercial” de Clemente Ferreira Júnior.

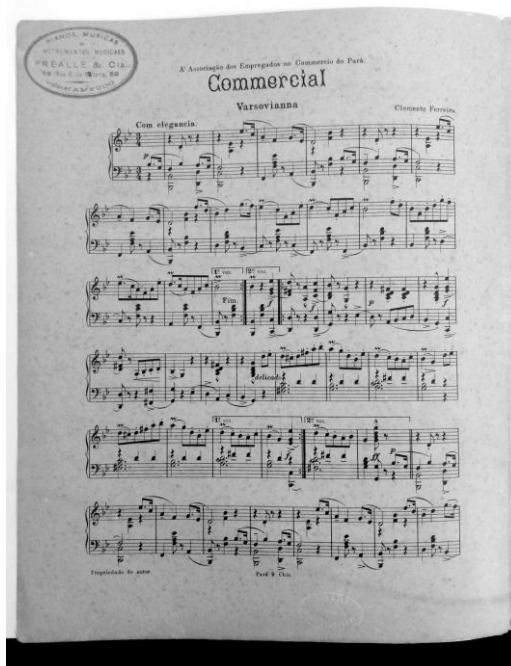
Edição: Autor. Fonte: Acervo Vicente Salles / Museu da UFPA.

O trecho 24-30 apresenta um fluxo melódico de valores rítmicos constantes (seqüências de colcheias), relativamente rápido, apresentando acidentes cromáticos na dominante, através da seqüência de Mi Bemol, Ré e Dó Sustenido, o que difere consideravelmente da obra de Longueville (1855). O trecho em questão apresenta, um



direcionamento estético próprio do compositor Clemente, sendo mais complexo e mais subjetivo que o desenvolvimento presente na obra de Longueville (1855). O compositor aproveita o espaço do desenvolvimento para desenvolver seu próprio discurso sonoro, não sinalizando, nesse momento à necessidade do entretenimento, portanto, sem a leveza e jocosidade da temática inicial.

Também é possível que alguns traços deste discurso sonoro (desenvolvimento) estejam ligados à música nativa do período, provavelmente o lundu, visto que a influência do lundu transparecia indiretamente em alguns desses gêneros. Em complemento à descrição “sobre motivos populares”, Salles (2007), na publicação “Música e Músicos no Pará” afirma que, Clemente “Foi atraído pelas tendências da música popular européia, mas é verdade que também contribuiu para a criação da música paraense, aproximando-se não poucas vezes das fontes populares” (SALLES, 2007, p. 130), portanto é possível que o desenvolvimento da obra seja o próprio trecho em que o compositor utilizou tais “motivos populares”, tendo em vista que se destaca perante o resto da composição.



Exemplo 7: Primeira página da partitura “Commercial” de Clemente Ferreira Júnior. Fonte: Acervo Vicente Salles / Museu da UFPA.

### 3. Considerações Finais

Os dizeres “sobre motivos populares” podem indicar caminhos distintos de interpretação, podendo significar em um primeiro olhar, a utilização por parte do autor de um



material originário de domínio público, de melodias de manifestações populares reutilizadas e reorganizadas para um formato pianístico, ou então seguindo a tendência (proto)nacionalista de muitos dos compositores do período.

Num segundo olhar, a afirmação “sobre motivos populares” podem apenas sinalizar uma advertência de que o conteúdo da obra é para uma apreciação mais “solta”, não devendo-se esperar a pompa de uma composição do “mais alto grau de erudição”, por assim dizer. Um aspecto ulterior relacionado ao nome da obra pode estar no intuito de sinalizar o nível de dificuldade da obra, numa tentativa mais direta de comunicação com seu público-alvo. Não se trata de uma obra virtuosística: parecem ter sido criadas especialmente para o pianista intermediário, dilentantes, não-concertistas e moças aprendizes. O nível técnico intermediário pensado para a execução da composição, aponta diretamente para o comércio de partituras. Lia Braga Vieira e Jusamara Souza (2013) concluíram em seus estudos sobre a música pianística de entretenimento na Belle Époque paraense, que o caráter doméstico de execução seria algo a ser considerado durante a composição de certas obras: buscando-se obter mais abrangência, comprometiam-se em criar peças que tivessem certa facilidade na execução, mirando nos executantes caseiros, estudantes e diletantes, ou ainda visando as execuções à primeira vista, de modo a atender um público ávido por músicas novas:

Ora, considerando o caráter técnico de entretenimento dessas peças e dos espaços possíveis de sua execução, outro elemento vem à tona quando se observa o “miolo” das partituras: o nível técnico de execução. Os contextos domésticos de execução dessas peças indicam a necessidade de que o compositor estivesse atento à demanda de certa facilidade técnica na execução, porque alguns dos seus executantes eram pessoas que tocavam e/ou cantavam em casa, para a família e amigos, quando tinham tempo. Em outros contextos, suas composições surgiam como lançamentos que deviam ser executados de imediato, para atender um público ávido por músicas novas. Logo, a partitura deveria ser acessível à leitura à primeira vista. (VIEIRA; SOUZA, 2013, pág. 242)

Partindo-se de registros históricos de que Clemente Ferreira Júnior fora nomeado professor de piano para o sexo feminino no Conservatório de Música do Pará (SALLES, 2007, pág.130), é possível que parte de sua obra fosse direcionada, sobretudo à pianista do sexo feminino. Sendo assim, poderiam estar entre seu principal público-alvo, as estudantes e pianistas de nível intermediário, focadas nos contextos domésticos de execução, moças de famílias abastadas da capital Belenense, que se dedicavam ao estudo e à prática do piano, incentivadas pela dinâmica familiar e pelo cenário sócio-cultural.





## Referências:

VIEIRA, Lia Braga; SOUZA, Jusamara. **Música em Belém do Pará: Um Estudo sobre Fontes escritas**. In: Trânsito entre Fronteiras na Música. Editora do Programa de Pós-graduação em Artes do Instituto de Ciências da Arte da Universidade Federal do Pará, Belém: 2013.

FERREIRA JUNIOR, Clemente. **Commercial**. Varsoviana (sobre motivos populares). Para piano. Belém: Pará-Chic, (s.d.).

LARUE, Jan. **Análisis del estilo Musical**. Editora Labor, Barcelona: 1989.

LONGUEVILLE, Alphonse. **Varsoviana**. Partitura musical. França: 1855. Disponível em [https://bib.hda.org.ru/books/longueville\\_1850](https://bib.hda.org.ru/books/longueville_1850). Acesso em: 29 Set. 2020.

VARSOVIANA. In: MERRIAM Webster Dictionary. Disponível em <https://www.merriam-webster.com/dictionary/varsoviana>. Acesso em: 29 Set. 2020.

SALLES, Vicente. **Música e Músicos do Pará**. 2a. Edição revista e ampliada. Belém: Secult / Seduc / Amu-PA, 2007.

SCHOENBERG, Arnold. **Fundamentos da Composição Musical**. 3a Ed. EDUSP, São Paulo: 1989.



## **Luli e Lucina: 25 anos de MPB Reflexões e apontamentos sobre o desenvolvimento de uma pesquisa em música coletiva**

*Marcela Soares Rodrigues  
Nayara Pereira da Silva  
Rosângela Barbosa de Moraes  
Rayanne Rodovalho Reis  
Débora Ramos da Silva  
Francisca Helena Marques  
(LEAA/CECULT/UFRB)  
leaareconcavo@gmail.com*

**Resumo:** Durante o atual período de isolamento social, os encontros e as discussões do Laboratório de Etnomusicologia, Antropologia e Audiovisual (LEAA/Recôncavo) vêm ocorrendo de forma virtual. Embora os projetos tivessem que ter adaptações no desenho metodológico, desde a retomada dos nossos primeiros encontros, pensar e discutir questões do universo que envolve música e gênero foi central tanto nas reuniões como nas leituras, em especial, para o desenvolvimento da pesquisa *Luli e Lucina: 25 anos de MPB*. Esse trabalho, escrito a muitas mãos, faz uma breve panorâmica dessa pesquisa e traz possibilidades para aprofundamento no decorrer da realização dela: a influência da Bossa Nova na obra de Luli e Lucina; a importância dos Festivais na produção musical das décadas de 60/70; a busca pelos processos de gravação, produção e criação de selos independentes; a experimentação e a criação de técnicas vocais e a aplicação dessas técnicas nas composições. Também nos interessa o estudo do comportamento, da liberdade e da sociabilidade em torno da música e das artes no auge dos movimentos de contracultura no Brasil (anos 70).

**Palavras-chave:** Luli e Lucina. Música popular. Gênero.

**Abstract:** During the current period of social isolation, the meetings and discussions of the Laboratory of Ethnomusicology, Anthropology and Audiovisual (LEAA/Recôncavo) have been taking place virtually. Although the projects had to have adaptations in the methodological design, since the return of our first meetings, thinking and discussing issues of the universe that involves music and gender has always been central to both meetings and readings, especially for the development of the Project *Luli and Lucina: 25 years of MPB*.

This work, written by many hands, provides a brief overview of this research and offers possibilities for further development in the course of its realization: the influence of Bossa Nova in the work of Luli and Lucina; the importance of Festivals in the musical production of the 60s and 70s; the search for recording processes, production and creation of independent labels; experimentation and creation of vocal techniques and the application of these techniques in compositions. We are also interested in the study of behavior, freedom and sociability around music and the arts at the height of the counterculture movements in Brazil (1970s).

**Keywords:** Luli and Lucina. Popular music. Gender.

### **1. Reflexões e apontamentos sobre uma pesquisa coletiva**

Fazer pesquisa em tempos pandêmicos trouxe a necessidade da experimentação de ideias e novas práticas de produção e métodos para os campos de estudos da etnomusicologia





e da música popular. As atividades remotas vieram com a rapidez das tecnologias, das redes e da informação imediata, instantânea, e isso trouxe, além de exaustão pelo trabalho vertiginoso que passamos a empreender no cotidiano, uma mudança nos rumos e nas perspectivas dos trabalhos e projetos que vem sendo realizados nas Universidades nesse momento. O lado bom disso tudo é que a comunicação através das redes e plataformas online potencializaram as atividades dos grupos de pesquisa, estudos e de extensão que passaram a existir e trabalhar também em ambientes virtuais.

O Laboratório de Etnomusicologia, Antropologia e Audiovisual (LEAA/Recôncavo) é um espaço de pesquisa e extensão que faz parte do Centro de Cultura, Linguagens e Tecnologias Aplicadas da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (CECULT/UFRB). Durante o atual período de isolamento social, os encontros e as discussões do LEAA vêm ocorrendo de forma virtual, e embora os projetos tivessem que ter adaptações no desenho metodológico, desde a retomada dos nossos primeiros encontros, pensar e discutir questões do universo que envolve música e gênero foi sempre central nas reuniões e nas leituras (LORDE, 2006; ROSA e NOGUEIRA, 2015; MURGEL, 2018), em especial, para o desenvolvimento da pesquisa *Luli e Lucina: 25 anos de MPB*<sup>1</sup>.

A nossa primeira análise partiu de uma reflexão sobre o conjunto da obra musical de Luli e Lucina. Em coletivo, houve uma divisão de subtemas que envolvem a pesquisa e feito o compartilhamento de metas e, posteriormente, os resultados: busca de registros musicais das artistas (discografia), levantamento bibliográfico, fotográfico, videográfico e textual (entrevistas e reportagens). O material coletado vem sendo organizado e reunido em um drive comum entre as pesquisadoras.<sup>1</sup>

Existem referências sobre Luli e Lucina (MURGEL, 2018; MELLO, 2010), mas não encontramos até o momento um estudo aprofundado nem outras pesquisas acadêmicas realizadas especificamente sobre o trabalho delas. Essas referências, além de outros materiais recolhidos, e as impressões desse primeiro momento da pesquisa foram trabalhadas e discutidas nas reuniões do Laboratório de uma maneira bastante produtiva.

A segunda etapa do trabalho propôs a escuta como apreciação e estudo da discografia das artistas seguidas por uma leitura fílmica do documentário musical e biográfico *Yorimatã* dirigido por Rafael Saar. Com o filme, foi possível também o aprofundamento nas trajetórias de vida e nas experiências musicais e artísticas de Luli e Lucina, o que complementou a escuta.

O filme é uma construção narrativa que intercala música e a historiografia por meio de entrevistas, performances e o encadeamento de fragmentos da documentação audiovisual



realizada por Luiz Fernando Borges da Fonseca, fotógrafo cinematográfico e companheiro de vida das compositoras.

Esse contato com *Yorimatã* seguido de duas reuniões de debates com análises fílmicas nos levou ao encontro e ao entendimento de algumas questões importantes no decorrer dessa pesquisa: a influência da Bossa Nova no trabalho de Luli e Lucina; a importância dos Festivais na produção musical das décadas de 60/70; a busca pelos processos de gravação e criação de selos independentes como meio de produção e difusão da música popular; a experimentação e criação de técnicas vocais e a aplicação dessas técnicas nas composições; a “feitura das mãos”: a lutheria e a ocupação dos espaços de criação musical no terreiro de Umbanda e no palco; a canção de autoria anônima nas manifestações populares, e também o comportamento, a liberdade e a sociabilidade em torno da música e das artes no Brasil no auge dos movimentos de contracultura no mundo.

A terceira etapa, a mais especial, contou com a participação de Lucina em reunião via plataforma Google Meet. Conversamos sobre os processos criativos e colaborativos na carreira dela como artista e dupla com Luli, falecida em 2018. Muitas dúvidas foram sanadas, outras inquietações despertadas, mas consideramos e reafirmamos ao longo do desenvolvimento desse projeto que a obra e o pensamento de Luli e Lucina são fundamentais para o entendimento do que chamamos de Música Popular Brasileira na contemporaneidade.

## **2. Voz-Corpo, silenciamento, produção independente e cenas musicais**

Luli e Lucina têm um encantamento e parceria muito raros de se ver e isso se reflete no trabalho com o entrelaçamento de vozes, que neste texto chamaremos, assim como Luli o descreveu, “efeito parafuso”. Esse “efeito” acontece quando as vozes se misturam de tal maneira que, por vezes, não se consegue identificar quem está cantando a primeira ou a segunda voz, ou seja, existe uma fusão de vozes ou “dupla voz”.

Outra característica marcante são as melodias (e também a percussão em algumas canções) que parecem codificar as sensações (sinestésicas) do corpo e as memórias sonoras da relação entre o feminino e a natureza (as aves, as plantas, o vento, a Terra, o mar, a cachoeira, a chuva, uma criança, os orixás). Na obra de Luli e Lucina, a espiritualidade traz uma densidade poética que nos faz enxergar mais amplamente o mundo e as coisas.

Para Thérèse Bertherat, (BERTHERAT; BERNSTEIN, 1981, p.11) o corpo é uma casa na qual não se “mora”, nele apenas se contempla a fachada. Teto que abriga as mais recônditas





e reprimidas lembranças, no corpo, assim como no movimento corporal, nos fazemos proprietárias únicas de um lugar sem que verdadeiramente “moremos” nele. O corpo por si fala e diz tudo da consciência que “habita” ou não nele.

Com o objetivo de pensar o silenciamento histórico vivido pela mulher também na música, principalmente no que se refere ao espaço de autoria e protagonismo, iniciamos essa construção de trabalho de pesquisa mergulhadas no artigo da historiadora Ana Carolina Murgel (2016) em “Mulheres compositoras do Brasil nos séculos XIX. Murgel exemplifica esse processo de silenciamento:

Grande parte das compositoras se torna anônima ou tem suas canções transformadas em “folclore”, mesmo quando ainda estão vivas e compondo, como é o caso de Luhli e Lucina: elas me contaram que a ciranda “Primeira Estrela” (Luhli, Lucina e Sonya Prazeres) já foi tocada em muitos shows como sendo de domínio público. O mesmo aconteceu com a sambadeira Dalva Damiana de Freitas, de Cachoeira/BA, que afirmou que só começou a registrar as suas músicas quando viu músicos se apropriando das canções como sendo deles. (MURGEL, 2016: 65)

Sobre o silenciamento de autoria que traz o texto de Murgel, temos duas situações que falam dessa “perda” ou “ausência” de maneiras diferentes e complementares. No trabalho de Luli e Lucina existe a incorporação da música “Primeira Estrela” ao repertório das festas de tradição popular. Se por um lado isso traz uma “perda de autoria”, por outro, esse “domínio público” faz com que a música seja conhecida e popular entre as pessoas.

Com relação à Dona Dalva Damiana de Freitas, matriarca do Samba de Roda do Recôncavo, durante muito tempo não houve crédito de autoria aos seus sambas, e pelo fato de eles serem amplamente cantados e tocados nas rodas e festas populares, eles acabaram creditados como de domínio público. A decisão de registro das músicas de Dona Dalva se intensificou quando ela percebeu a apropriação de seus sambas por músicos que, além de não lhe creditarem a autoria, ainda tomavam para si os méritos de composição.

Pensar sobre como se dá esse apagamento das mulheres enquanto autoras, bem como sobre os mecanismos sociais que levam a isso, é fundamental para o entendimento e transformação dessa realidade de desigualdade ainda vivida na música.

No aspecto que perpassa a produção musical, nessa pesquisa, fez-se necessária a investigação bibliográfica e dentre os estudos trouxemos alguns caminhos apontados por trabalhos como o de Guilherme Araújo Freire “Considerações sobre a produção fonográfica autônoma e os diferentes sentidos da noção de independência” (2016).





Nesse texto, conhecer o processo de produção das músicas em todas as fases, produção, gravação, fabricação, distribuição, comercialização, contratos e direitos autorais, abriu perspectivas para reconhecermos a importância do estudo de Luli e Lucina. Por meio da obra delas podemos confirmar a proposta de uma “produção independente” realmente dissociada do circuito de produção musical predominante nos anos 70. A “produção independente” nesse trabalho é um ponto importante ligado às questões de gênero na música e do rompimento com as *majors*.

Essa pesquisa traz cenários musicais que consideramos importantes: o Rio de Janeiro nas décadas de 60 e 70 e o movimentado circuito cultural e das artes nas rodas e nos encontros musicais em torno de Luli e Lucina; também, a Vanguarda Paulista e os movimentos musicais em São Paulo nas décadas de 80 e 90.

Esses cenários musicais trazem constantes reflexões e indagações para pensar no silenciamento histórico que existe sobre a obra musical e de autoria das composições de Luli e Lucina. Faz-nos pensar também na razão dessa obra não ter ainda a audiência e reverência que merece na história da Música Popular Brasileira.

Introduzimos e nos apropriamos do termo “cena musical” para dar conta de fatos apresentados no contexto histórico ao longo da carreira de Luli e Lucina por meio da análise e leitura do artigo de Simone Pereira de Sá (2012), “WILL STRAW: cenas musicais, sensibilidades, afetos e a cidade”.

Buscando de modo sensível delinear essas diversas cenas da música na obra de Luli e Lucina percebe-se como a atitude da autonomia e independência da dupla conseguiu superar o engessado modo de fruição musical apresentado como canônicos pela indústria fonográfica.

### 3. Yorimatã: a leitura fílmica de uma biografia musical

*Yorimatã* é um longa-metragem documental e biográfico dirigido por Rafael Saar (2014) e que conta a história de Luli e Lucina<sup>1</sup>). *Yorimatã* é uma palavra mágica, algo como um talismã, um sinal de boa sorte, de que tudo vai dar certo. *Yorimatã* é também a música no corpo que transborda em encontros, silêncios, sons e atravessamentos.

O prazer de compor deu origem a dupla. Juntas Luli e Lucina são responsáveis por um vasto repertório de composições que vão das “clássicas” da mpb às referências de moda da viola, música cigana, bossa nova e rock. Esse repertório traz canções que marcaram gerações,





inclusive, de crianças. “O Vira”, “Bandoleiro”, “Êta Nóis” e “Fala”, todas conhecidas na voz de Ney Matogrosso, tem essa marca de presença e atemporalidade.

A cinebiografia *Yorimatã* é em grande parte composta por imagens e sons do acervo pessoal de Luli, Lucina e Luiz Fernando e foram gravadas em super 8 mm e 16 mm; os áudios foram feitos em gravador de rolo. Luiz Fernando Borges da Fonseca foi também o grande responsável pela criação da identidade visual dos shows, das caravanas pelo Brasil, e de toda documentação fotográfica e audiovisual de Luli e Lucina.

Narrativas que cantam e contam capítulos da história da música e da cena cultural brasileira dos anos 70 às primeiras décadas dos anos 2000, o filme traz Luli e Lucina revisitando a carreira e a própria obra. No filme, esses momentos são compartilhados entre elas, a família, as amigas e os amigos. O fio condutor do filme é o som e ele ultrapassa a palavra e não se limita ao dito, ele é música o tempo todo.

No Festival Internacional da Canção que aconteceu no Rio de Janeiro em 1972, a dupla Luli e Lucina foi classificada em terceiro lugar com a música Flor Lilás. O evento foi marcado pela tensão e as represálias policiais bem características do contexto do período ditatorial. Esse Festival é um dos marcadores do início do movimento “rock hippie” no Brasil.

Após desilusão com gravadoras por imposições e injustiças, Luli e Lucina decidem pela saída da cidade e vão para uma vida rural em busca da realização de outros sonhos. Neste período assumem socialmente um relacionamento familiar a três. A casa delas em Mangaratiba era um lugar de encontro de pessoas das artes, do cinema, do teatro e da música. Foi também nessa época, anos 70/80, que criaram suas filhas e filhos, e trabalharam na terra e se impregnaram dela para traduzi-la em composições.

Luli e Lucina foram as primeiras mulheres a fazer produção musical independente no Brasil. O primeiro LP da dupla foi Luli e Lucinha (1979). Considerado o terceiro disco independente gravado no país, nele todos os arranjos foram inspirados e criados em trabalho de estúdio. Luli e Lucinha foi gravado, produzido, lançado e distribuído de forma independente pelo selo *Nós Lá em Casa*.

O segundo disco Amor de Mulher - Yorimatã (1982), teve lançamento no Museu de Arte de São Paulo (MASP). A iluminação, o cenário e as instalações artísticas foram idealizadas e criadas por Luiz Fernando: um palco lúdico, brincante de luz, sombra e tambores, onde as cantautoras faziam suas alquimias performáticas e musicais.

Ao longo dos anos, através das composições e, em especial, pela qualidade do trabalho vocal e percussivo, observa-se a construção de uma essência peculiar, ou aura, em torno das





compositoras. Luli e Lucina têm uma música que reverbera a vida delas, mas que também capta e reflete elementos da vida comuns a qualquer pessoa.

A não linearidade de imagens e áudios, afetos e subjetividades constrói um mosaico narrativo que traz profundidade e significância ao filme. Existe uma amarração sonora e imagética que, de acordo com o diretor do filme, se deu em grande parte na etapa de montagem.

Já nos anos 80, em São Paulo, ocorreram muitas parcerias, amizades e trocas artísticas para Luli e Lucina. Tetê e Alzira Espíndola, assim como Itamar Assumpção, foram alguns dos grandes encontros e sinergias da dupla na época da Vanguarda Paulista.

Vale aqui ressaltar a importância do desbravamento dessas mulheres na produção musical (independente), meio permeado pelo machismo, misoginia e privilégios. Luli e Lucina abriram, e ainda abrem caminhos, para que outras mulheres possam avançar nas próprias conquistas com coragem, autonomia e liberdade.

No auge de suas carreiras, em São Paulo, Luli e Lucina optaram por dar uma guinada completa em suas vidas e voltaram para o Rio de Janeiro para cuidar de Luiz Fernando que fora diagnosticado com um câncer. O foco passou a ser a saúde do companheiro e a busca por novas formas de gerar renda para sustentar a família. Luiz Fernando morre em 1990.

Retomando a carreira, e por meio do convite de Ney Marques, aconteceu a gravação do álbum *Porque sim, porque não?* (1992) que resultaria em uma turnê pela Europa. Depois disso, ao longo dos anos outros projetos e parcerias também aconteceram.

Em Brasília, depois de 25 anos de carreira juntas, veio o show de despedida de Luli e Lucina. Apesar de não anunciado publicamente, essa apresentação marcou para elas o momento da separação da dupla. A parceria das duas, no entanto, continuou sempre, na música, na composição, na família e no amor recíproco.

#### 4. Ogãs feitas pelas mãos

Além da força poética das composições e da harmonia e beleza que trazem em seus vocais, Luli e Lucina ainda tiveram as “mãos feitas” para Ogã na Umbanda. Segundo Lucina, em depoimento para o grupo de pesquisa do Laboratório de Etnomusicologia, Antropologia e Audiovisual (LEAA), depois de uma visita a uma gira de Umbanda elas se apaixonaram pelos tambores:

Um dia nós fomos parar num terreiro de Umbanda que tinha sete homens tocando. Imagina a força. Uma coisa doida de magia, uma coisa muito forte. Então a gente acabou pedindo para o dirigente dos trabalhos que era Pai José das Almas se a gente





poderia aprender a tocar. E ele disse: “Claro, vocês podem ficar”. E então passamos a participar das giras, junto dos sete tambores. Aos poucos fomos melhorando, fomos nos aperfeiçoando, começamos a fazer alguns pontos pro terreiro e assim foi. Até que um dia o Pai José chegou pra gente e falou: “Olha, vocês já estão tocando aqui há muito tempo, e precisam fazer uma firmeza. Então vocês vão deitar pra Ogã”. E na deitada no Santo normalmente você faz a cabeça, mas nesse caso a gente fez as mãos pra tocar. E ele disse pra gente: “Vocês vão ser nossos dedos no mundo”. Então a gente também levou esses tambores para o palco e montamos um set de dez tambores super especiais feitos pelo nosso companheiro Luiz Fernando. (Depoimento feito por Lucina em 5 de junho de 2020)

Percebemos que a iniciação de Luli e Lucina na Umbanda se dá de maneira diferente da interdição que acontece na maioria dos terreiros de Candomblé, onde o tambor acaba por ser atribuído à energia masculina pelo tabu relacionado ao sangue feminino. Segundo Rocha e Santana (2019), a menstruação da mulher (bajé) inviabiliza a aproximação das mulheres para tocar os instrumentos sagrados.

Existe um Itan que fundamenta a interdição feminina ao tambor dentro do território sagrado desde os primórdios da cultura africana. Uma narrativa transmitida pelos povos de santo mais velhos a fim de que a “tradição” venha sendo mantida. Nesta narrativa popular, Aiyom um homem nigeriano conhecido por sua força inigualável, foi capaz de arrancar Iroko da terra com uma única mão, desmiolar o seu tronco e revestir suas extremidades com o couro de um bode. Tornou-se um exímio percussionista popular em toda a Nigéria. Em certa feita ao adormecer, sua esposa se aproveitou disso e tocou no couro do tambor. Aiyom que nunca permitiu que sua mulher tocasse no seu tambor teria despertado furioso com essa insubmissão e ao ver o couro mofado, correu ao advinho para se consultar. O advinho revelou-lhe que o couro tinha apodrecido em decorrência de sua esposa estar no “bajé” ao tocá-lo, isto é menstruada, e que ele deveria fazer preceitos sagrados para que o tambor se curasse. Aiyom fez os devidos ritos e preceitos. O tambor voltou a falar e desde a fundação dessa narrativa, foi interdito às mulheres o direito de tocar nos couros sagrados, tornando-se encargo do homem, o “ser de valor”, aquele que não possui a “fraqueza” de menstruar, a responsabilidade de cuidar dos tambores. (ROCHA; SANTANA, 2019: 3)

Luli e Lucina trazem em sua música e vida a transgressão de espaços e formatos pré-estabelecidos além de polifonia no canto e polirritmia nas mãos. Luli, por exemplo, não só tocou como também passou a construir tambores, fazendo dessa atividade também uma profissão.

No artigo “No candomblé a mulher toca! A tradição reinventada” apresentado no IV Congresso Internacional sobre Culturas, Memórias e Sensibilidade: Cenários da Experiência Cultural Contemporânea, a pesquisadora Sanara Rocha (2017) afirma que: “(...) a interdição da mulher ao tambor sagrado reforça estereótipos de gênero conflitivos com as discussões do seu tempo.”





Notamos, portanto, o ineditismo e a transgressão de Luli e Lucina ao tocarem tambores, e neles, os ritmos afro-brasileiros. Podemos identificar na canção “Gira das Ervas”, gravada no LP *Yorimatã - O Amor de Mulher* (1982), por exemplo, células rítmicas que compõem os ritmos afro-brasileiros conhecidos como Congo e Ijexá. Percebemos essas influências rítmicas da musicalidade afro-brasileira no trabalho de Luli e Lucina como um elemento importante para a estética e identidade musical da dupla.

## 5. Considerações finais

Em uma live no Instagram no dia 22 de outubro de 2020, Lucina falando sobre a parceria com Luli afirma: “a nossa história é escrita pelas nossas músicas”. Nelas, as mãos femininas que tocam tambores e ritmos afro-brasileiros têm o poder descolonizador e norteador de uma nova construção musical que surge das subjetividades de mulheres que ocupam espaços de pouco acesso e reconhecimento: a percussão e a composição.

No processo dessa pesquisa, mantemos diálogo e contato direto com Lucina. Isso tem contribuído para clarear dúvidas e ampliar nossa percepção de que as compositoras construíram um caminho coerente com seus posicionamentos políticos em relação à arte, a música e a sociedade.

Para além de suas performances de palco que trouxeram a presença dos tambores, produzidos e tocados por elas mesmas e o companheiro, existe em Luli e Lucina um conhecimento musical diversificado construído desde a infância que contribuiu para o universo sonoro trazido na fusão dos temas que elas trouxeram para as suas composições.

O protagonismo de Luli e Lucina no ato de compor juntas e com muitos parceiros, nos faz perceber um modo de produção autônomo/independente inspirador a todas nós tanto para o fazer quanto para o pesquisar música.

Pudemos até o momento traçar uma rota breve e panorâmica dessa pesquisa, mas conforme nos debruçamos sobre ela vamos elucidando uma fonte de riquezas ainda a serem descobertas e conhecidas para um melhor entendimento da música popular brasileira na contemporaneidade.





## 6. Referências bibliográficas

BERTHERAT, T., BERNSTEIN, C. **O corpo tem suas razões**: antiginástica e consciência de si. São Paulo: Martins Fontes, 1981.

CARVALHO, Lucina. Depoimento para o Grupo de Pesquisa Laboratório de Etnomusicologia, Antropologia e Audiovisual em 5 de junho de 2020.

FREIRE, G. A. “Considerações sobre a produção fonográfica autônoma e os diferentes sentidos da noção de independência”. **IV SIMPOM 2016** - Simpósio Brasileiro de Pós Graduandos em Música, Rio de Janeiro, 2016, Rio de Janeiro, 2016, pp. 658-66.

LORDE, A. “A transformação do silêncio em linguagem e ação”. Comunicação de Audrey Lorde no **Seminário “Lésbicas e Literatura”** da Associação de Línguas Modernas (1977), disponível em <http://www.geledes.org.br/a-transformacao-do-silencio-em-linguagem-e-acao>. Visitação em 17 de julho de 2020.

LUCINA. **Página Oficial**: <http://www.lucina.com.br>. Acesso em 26 abril 2020.

LULI. **Página Oficial**: <http://www.luhli.mpbnet.com.br/>. Acesso em 26 abril 2020.

MELLO, Z. H. **A Era dos Festivais**: Uma parábola. Editora 34, 5ª edição, 2010.

MURGEL, A. C. A. T. ““Nada mais que amor”: 50 anos de contracultura”. **Verve**, 34: 116-129, 2018.

MURGEL, A. C. A. T. “Mulheres compositoras no Brasil dos séculos XIX e XX. Dossiê: Entre letras, imagens e sons: as mulheres e a produção da cultura. **Revista do Centro de Pesquisa e Formação**, n. 3, São Paulo, 2016. pp. 57-72.

ROCHA, S; SANTANA, M. “Cartografando Mulheres Alagbe e Reinventando a Tradição”. **Anais do XV ENECULT Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura**, 01 a 3 de agosto de 2019, Salvador, Ba. Disponível em <http://www.enecult.ufba.br/modulos/submissao/Upload-484/111578.pdf>. Acesso em: 20 out 2020.

ROCHA, S. No candomblé mulher toca! A tradição reinventada. In: **Anais do IV Congresso Internacional sobre Culturas**, Cachoeira, 2018. Disponível em <https://www3.ufrb.edu.br/eventos/4congressoculturas/wp-32content/uploads/sites/19/2019/03/ROCHA-Sanara-S..pdf> > Acesso em: 10 out 2020

ROSA, Laila; NOGUEIRA, Isabel. “O que nos move, o que nos dobra, o que nos instiga: notas sobre epistemologias feministas, processos criativos, educação e possibilidades transgressoras em música”. **Revista Vórtex**, Curitiba, v.3, n.2, 2015, p. 25-56.

SÁ, S. P. “WILL STRAW: cenas musicais, sensibilidades, afetos e a cidade”. **Comunicação e Estudos Culturais**. EDUFBA, Salvador, 2011. p. 159-161.





SANTOS, Mauro H. Entrevista com o diretor de cinema Rafael Saar. **Digestivo Cultural**, 28/2/2016. Texto disponível em <https://www.digestivocultural.com/blogs/post.asp?codigo=5551>. Acesso em 10 mar 2020.

### Videografia

YORIMATÃ. Roteiro e Direção: Rafael Saar. Documentário, 1h40. Brasil, 2014.

### Discografia

*Luli e Lucinha* (1979) – Nós Lá em Casa  
*Yorimatã – Amor de Mulher* (1982) – Nosso Estúdio  
*Eta Nóis* (1984) – Cítara  
*Timbres Temperos* (1986) – Som da Gente  
*Porque Sim, Porque Não?* (1992) – Leblon Records  
*Elis e Elas* (1995) – Leblon Records  
*25 Anos* – Luli e Lucina (1996) - Dabliú



## SESSÃO DE COMUNICAÇÕES II





## Movimento Armorial: música, fases e *Bodas de Ouro* em tempos de pandemia<sup>1</sup>

Marília Santos

Pesquisadora independente – marilia\_05030@hotmail.com / Ig: @mar\_ilha.marilia

**Resumo:** Em 18 de outubro de 1970, o Movimento Armorial foi lançado, por um grupo de artistas e intelectuais nordestinos, liderados por Ariano Suassuna. O objetivo do Movimento era criar uma arte “erudita” autenticamente brasileira. Para isso, a matéria-prima foi buscada nas culturas populares do interior do Nordeste. Devido a importância do Movimento Armorial na cena cultural e artística do Brasil, alguns/mas pensadores do Movimento o dividiram em fases. Propomos, nesse artigo, apresentar algumas categorizações das fases armoriais, com foco na música. Também apresentamos uma breve descrição de como os 50 anos (*Bodas de Ouro*) do Movimento Armorial estão sendo comemorados nesse momento de pandemia causada pelo Covid-19. Esse artigo é parte de uma pesquisa de mestrado, já concluída, *Ecos armoriais: influências e repercussão da música armorial em Pernambuco* (2017). Aqui utilizamos algumas falas dos músicos Clóvis Pereira, Antônio (Zoca) Madureira e Antonio Nóbrega, entrevistados por nós para o estudo dos Ecos Armoriais.

**Palavras-chave:** Música armorial. Fases armoriais. *Bodas de Ouro* armoriais.

**Armorial Movement: music, phases and *Golden Anniversary* in times of pandemic**

**Abstract:** On October 18, 1970, Armorial Movement was launched, by a group of Northeastern artists and intellectuals, led by Ariano Suassuna. Movement's aim was to create an “erudite” art that is authentically Brazilian. For this, the raw material was sought in popular cultures of the interior of the Northeast. Because of the importance of the Armorial Movement in the cultural and artistic scene of Brazil, some thinkers of the Movement separated it into phases. We propose, in this paper, to present some categorizations of the armorial phases, focusing on music. We also present a brief description of how the 50th anniversary (*Golden Anniversary*) of the Armorial Movement is being celebrated in this pandemic moment, caused by Covid-19. This article is part of a master's research, already completed, *Ecos armoriais: influências e repercussão da música armorial em Pernambuco* (2017). Here we use some speeches by musicians Clóvis Pereira, Antônio (Zoca) Madureira and Antonio Nóbrega, interviewed by us for the study of Armorial Echoes.

**Keywords:** Armorial music. Armorial phases. Armorial *Golden Anniversary*.

### 1. Introdução

Há meio século, alguns intelectuais e artistas, liderados por Ariano Suassuna (1927-2914) (Fig. 1), lançaram o Movimento Armorial, que tinha como objetivo criar uma arte brasileira. A base dela foi buscada nas culturas populares interioranas do Nordeste, onde também havia resquícios do barroco ibérico (SANTOS, 2019, 2017; MORAES, 2000; NÓBREGA, 2007, 2000; SUASSUNA, 1974).





Caricatura de Ariano Suassuna, idealizador do movimento armorial

**Figura 1:** Caricatura de Ariano Suassuna. Fonte: (DIANA, 2020).

É perceptível como o Movimento Armorial tem influenciado a cena cultural e artística do país. A música, elemento que mais se sobressaiu, continua ecoando a estética armorial de várias formas. Quando se deseja “representar” a região Nordeste sonoramente, são utilizadas músicas nas quais podem ser identificados atributos armoriais.

Este artigo é parte de uma pesquisa em Música, que teve como objetivo analisar a influência armorial em artistas e grupos pernambucanos atuais. Para isso, foi importante compreender suas fases. Propomos, nesse trabalho, apresentá-las, com destaque para a música. Também falaremos sobre as comemorações dos 50 anos do Movimento e sua música nesse momento pandêmico.

## 2. “Fases armoriais?” Do Preparatório” ao “Arraial”

Em 18 de outubro de 1970, na igreja de São Pedro dos Clérigos, em Recife, soavam oficialmente os primeiros acordes da música armorial. No momento, além do concerto, houve uma exposição de artes plásticas (MORAES, 2000: 99; DIANA, 2020).

Um Movimento é algo que acontece num determinado momento, lançando ideias, promovendo provocações, incentivando o pensamento sobre algumas situações. Entrevistado por nós, Antônio Madureira – um dos principais compositores do armorial – colocou:

De acordo com Ariano, depende de como se compreende o Movimento. Ariano dizia que a palavra em si já estava dizendo que ele começa e termina. Trata-se de uma ideia lançada. O que acontece em seguida é o que começa a ser chamado de estética armorial. O Movimento foi o momento do lançamento do Manifesto escrito por Suassuna, o momento dos concertos iniciais, a estreia com a Orquestra Armorial e,





pouco tempo depois, o surgimento do Quinteto Armorial e outros grupos (ANTÔNIO MADUREIRA, 2017).

Alguns/mas pesquisadores/as que pensam sobre esse Movimento consideram que estamos vivendo a última fase dele. Apresentamos aqui duas classificações distintas sobre elas.

A primeira, Preparatória (1946-1969), é o período das primeiras pesquisas que deram suporte para a criação dessa arte. Nessa fase estão trabalhos desenvolvidos com o Teatro do Estudante de Pernambuco (TEP), o Teatro Popular do Nordeste (TPN), com Hermilo Borba Filho, a Sociedade de Arte Moderna de Recife (SAMR) e o Atelier Coletivo, com Abelardo da Hora, Francisco Brennand e Gilvan Samico. Essa fase tem um envolvimento significativo com o teatro (NÓBREGA, 2000: 46-47).

Acreditamos que esse período pode ser entendido como uma “fase embrionária” do armorial e sua música, pois deste os anos quarenta Suassuna apontava para seu desejo em criar uma música com essas características (SUASSUNA, 1974). No final dos anos sessenta, Suassuna e o músico Jarbas Maciel se conheceram na Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Suassuna convidou Maciel para direcionar o trabalho musical que pretendia realizar. Clóvis Pereira, por nós entrevistado, explica que Jarbas sugeriu que Ariano convidasse Cussy de Almeida e ele (Clóvis Pereira) para fazer parte desse grupo. E assim aconteceu. Nesse período ainda houve uma primeira experiência musical, na casa do artista Francisco Brennand (1927-2019) (CLÓVIS PEREIRA, 2017), um primeiro quinteto armorial.

A segunda fase, Experimental (1970-1975), explica Nóbrega, está relacionada com o lançamento do Movimento. Nesta época Suassuna praticamente transforma o Departamento de Extensão e Cultura (DEC) da UFPE – o qual ele era diretor – em um laboratório de pesquisa, no qual os artistas se reuniam para discutir sobre a criação dessa nova arte. Na música isso resultou na criação da Orquestra Armorial de Câmara de Pernambuco e do Quinteto Armorial. Também saíram as primeiras publicações dos poetas da geração de 1965, na revista *Estudos Universitários*, na UFPE. A finalização dessa fase ocorreu com a saída de Suassuna do DEC (NÓBREGA, 2000: 47-48).

Em 18 de novembro de 1975, no Teatro de Santa Isabel, em Recife, aconteceu a estreia da Orquestra Romançal Brasileira. Essa data delimita a terceira fase: Romançal (1976-dias atuais) (NÓBREGA, 2000: 46-48). Em março de 1976, Suassuna assume a Secretaria de Educação e Cultura da cidade do Recife. Isso permitiu que ele, mais uma vez, colocasse em prática alguns projetos. O escritor também envolveu em seus projetos grupos que estavam no





meio artístico municipal: Orquestra Sinfônica do Recife, Coral dos Guararapes, Orquestra Popular, Balé Popular do Recife e Orquestra Municipal (NÓBREGA, 2000: 48).

Nessa fase há, segundo Nóbrega, uma reafirmação da cultura popular. Suassuna, junto com Marcus Accioly, Raimundo Carrero, Antônio Madureira e Gilvan Samico, passa a integrar o Conselho Municipal de Cultura. O prefeito recebia influência direta deles para a realização de atividades culturais. Dessa fase fazem parte grupos como o Grial e o Quarteto Romançal, sob direção de Romero de Andrade Lima e Antônio Madureira, respectivamente. Outros artistas como Arnaldo Barbosa – artista plástico –, Carlos Newton – escritor – e Dantas Suassuna – pintor – também estiveram envolvidos nessa fase (NÓBREGA, 2000: 48-50). Enxergamos esse período como não mais armorial, no qual seus ecos estão espalhados por diversos grupos e artistas. Na música destacam-se SaGRAMA, oQuadro, Quarteto Encore (SANTOS, 2019, 2017) Aglaia Costa, peças como *Palma da Coroa* – Dadá Malheiros –, *Sertão* – Nelson Almeida – e *Um Requiem Nordestino* – Dierson Torres.

Lima (1999-2000) apresenta outra delimitação para as fases armoriais. A primeira, Experimental (1970-1980), é o momento do lançamento do Movimento Armorial e dos os trabalhos que se seguem. Francisco Brennand, Miguel dos Santos, Fernando Lopes da Paz, têm destaque na cerâmica e na pintura. Gilvan Samico destaca-se como gravador. Na literatura se sobressaem trabalhos de Ângelo Monteiro, Janice Japiassu, Marcus Accioly, Raimundo Carrero, Maximiano Campos e Ariano Suassuna. Na música, Capiba, César Guerra-Peixe, Antonio Nóbrega e Antônio Madureira. Nessa fase não havia um trabalho consistente relacionado à dança (LIMA, 1999-2000: 2-3).

A segunda fase, Romançal (1980-1995), compreende o período que Suassuna está à frente da Secretaria de Cultura do Recife. É durante ela que é fundado o Balé Armorial e o Balé Popular do Recife. O início dela coincide com o fim do Quinteto Armorial, que se deu, de acordo com Antonio Nóbrega e Antônio Madureira, em 1980, depois da gravação do último LP. A Orquestra Romançal Brasileira e o Trio Romançal são criados nesta fase (LIMA, 1999-2000: 4; ANTONIO NÓBREGA, 2017; ANTÔNIO MADUREIRA, 2017). No entanto, há uma contradição aqui que não conseguimos solucionar: segundo outras fontes, Suassuna foi Secretário de Educação e Cultura da cidade de Recife de 1976 a 1980, portanto não coincidiria com esta fase “Romançal” começando em 1980.

Na terceira fase, “Arraial” (1995-em diante), explica Lima, Suassuna está como secretário de cultura do estado de Pernambuco (e não mais da cidade do Recife). Nesta fase destacam-se Arnaldo Barbosa, na escultura, Dantas Suassuna – filho de Suassuna – e Zélia





Suassuna – esposa de Suassuna –, na pintura, Romero de Andrade Lima, artista plástico, Antonio Nóbrega e Antônio José Madureira, na música. Também grupos e lugares como Trupe Romançal de Teatro, Quarteto Romançal, Grupo Grial de Dança, Grupo Arraial Vias da Dança, Teatro Arraial, Espaço Ilumiara Zumbi (LIMA, 1999-2000: 4-5).

Lima coloca que foi durante a fase “Arraial” que muitos grupos e artistas, não somente de Pernambuco, passaram a ter interesse em utilizar os folguedos populares como inspiração. Explica que no meio musical pernambucano há muitas influências recebidas do armorial, mas que muitos não admitem isto (LIMA, 1999-2000: 5).

Em perspectiva diferente, não pensamos o Movimento Armorial dividido em fases, mas como um grande período de 1970 até 1980. Momento em que o Movimento é lançado (1970), com a Orquestra Armorial, e finalizando, com o fim do Quinteto Armorial (1980). Gostamos de dizer que o Movimento Armorial começou e terminou com música.

Sobre a finalização do Movimento, Antonio Nóbrega, por nós entrevistado, explica:

Há um período em que um grupo de pessoas, de criadores, capitaneado por Ariano, se reúnem para compartilhar ideias e reflexões, onde o desaguadouro delas eram as obras que criavam, fossem esculturas, pinturas, músicas, etc. Estas pessoas seguiam um conjunto de princípios que utilizavam para criar. E esse período é delimitado historicamente, durando mais ou menos de 1970 até o início da década de oitenta. Embora diferentemente do começo, que é marcado um dia para se reunir, não há um dia definitivo para que deixem de se reunir. Então não se pode dizer que o Movimento Armorial prefigura dentro dessa maneira (ANTONIO NÓBREGA, 2017).

### 3. *Bodas de Ouro* armoriais: os 50 anos

Considerando a importância do Movimento Armorial, é comum que haja comemorações durante o mês de outubro, sobretudo em datas marcantes, como aconteceu em 2015, com os 45 anos do Movimento. Em Pernambuco, o Conservatório Pernambucano de Música (CPM), junto com o Departamento de Música da UFPE (Fig. 2), realizaram vários concertos e palestras em 2015. Ao todo, aconteceram mais de 50 concertos, distribuídos “no Campus da UFPE, Paço do Frevo, Igreja Madre de Deus e Centro Acadêmico [da UFPE] de Vitória” (SEMANA DA MÚSICA 2015, 2015).





**Figura 2:** Cartaz da Semana de Música 2015 da UFPE. Fonte (SAMANA DE MÚSICA 2015, 2015).

Dentre os concertos, gostaríamos de destacar a *Paixão Segundo Alcaçus*, de Danilo Guanais, realizada pela Orquestra Sinfônica da Universidade Federal do Rio Grande do Norte e o Coro de Câmara de Campina Grande; a *Missa Armorial*, de Capiba, com a Orquestra Sinfônica da UFPE e o Coro Opus 2; a estreia mundial de *Um Requiem Nordestino*, de Dierson Torres, com a Camerata da UFPE e o Coro Contracantos; e a *Grande Missa Nordestina*, de Clóvis Pereira, executada pela Orquestra de Câmara de Pernambuco, Coro Contracantos e o Coro do Conservatório Pernambucano de Música (SEMANA DA MÚSICA 2015, 2015). A convite, participei como corista, de *Um Requiem Nordestino* e da *Grande Missa Nordestina*. Durante a execução desta, aconteceu o lançamento do livro *Clóvis Pereira: no Reino da Pedra Verde*, do jornalista Carlos Eduardo Amaral (SANTOS, 2019).

Algo curioso é que ao pesquisarmos sobre esse evento, encontramos várias reportagens apontando a Orquestra de Câmara de Pernambuco, que é regida por José Renato Accioly, como a Orquestra Armorial. Essa confusão realizada pela imprensa provavelmente se deve à relação que existe entre o CPM e a Orquestra Armorial, de forma que esta nasceu dentro daquele. Também em 2015, para o mesmo evento, algumas partituras da Orquestra Armorial de Câmara de Pernambuco foram editadas pelo professor do CPM Sérgio Barza. As partituras foram distribuídas gratuitamente em três volumes e também estão disponíveis no site da Companhia Editora de Pernambuco (CEPE).<sup>1</sup>

Para as *Bodas de Ouro*, os 50 anos do Movimento Armorial, o CPM já estava fechando a programação após o Carnaval deste ano. Entretanto, a pandemia causada pelo Covid-19, a qual ainda estamos vivendo no momento, modificou os planos. Então o CPM realizou um evento online, a “Jornada Movimento Armorial e sua Música: 50 anos” (Fig. 3). Organizado por uma equipe formada por mim (como convidada), pelos professores e músicos José Renato





Accioly, Cláudio Moura, Sérgio Campelo, Hugo Leonardo, Rodrigo Leite e pela diretora do CPM Roseane Hazin, o evento aconteceu durante quatro dias: 18 – também um domingo, como foi em 1970 –, 19, 21 e 22 de outubro. As conversas e audições guiadas foram produzidas por José Renato e por mim.

**Jornada Movimento Armorial e Sua Música: 50 Anos**

APRESENTAÇÃO: JOSÉ RENATO ACCIOLY E MARÍLIA SANTOS

**18, 19, 21 E 22 OUTUBRO 2020**

HORA: 19H

**PROGRAMAÇÃO:**

DIA: 18/10 (DOMINGO)  
**CLÓVIS PEREIRA E A MÚSICA ARMORIAL**  
 CONVIDADO: CLÓVIS PEREIRA / DEPOIMENTO: RAIMUNDO CARRERO

DIA: 19/10 (SEGUNDA-FEIRA)  
**A ORQUESTRA ARMORIAL DE CÂMARA DE PERNAMBUCO**  
 CONVIDADO: SÉRGIO BARZA / DEPOIMENTO: ANTONIO NÓBREGA

DIA: 21/10 (QUARTA-FEIRA)  
**O QUINTETO ARMORIAL E A PRODUÇÃO MUSICAL DE ANTÔNIO MADUREIRA**  
 CONVIDADO: ANTÔNIO MADUREIRA / DEPOIMENTO: MARIA PAULA COSTA RÊGO

DIA: 22/10 (QUINTA-FEIRA)  
**ECOS ARMORIAIS**  
 CONVIDADOS: SÉRGIO CAMPELO E CLÁUDIO MOURA (S@GRAMA) E AGLAIA COSTA

[HTTPS://WWW.YOUTUBE.COM/CONSERVATORIOPERNAMBUCANODEMUSICA](https://www.youtube.com/conservatoriopernambucanodemusica)

Realização:

CPM CONSERVATÓRIO PERNAMBUCANO DE MÚSICA

CPM em casa

Secretaria de Educação e Esportes

GOVERNO DO ESTADO PERNAMBUCO

Figura 3: Cartaz da programação da “Jornada Movimento Armorial e sua Música: 50 anos”.

Em cada um dos dias houve pelo menos um convidado e um depoimento gravado por alguém que fez parte do Movimento Armorial e/ou tem algum tipo de ligação com a criação armorial ou com a pesquisa dessa temática. O primeiro dia, intitulado “Clóvis Pereira e a Música Armorial” (Fig. 4), foi dedicado à apresentação do Movimento Armorial, a gênese da sua música, partindo da fase embrionária, desde as aulas de Clóvis Pereira e Jarbas Maciel com César Guerra-Peixe, até o lançamento do Movimento. Também foi dedicado à Clóvis Pereira – o convidado da noite – e a sua obra. Infelizmente, por problemas técnicos (uma incompatibilidade do navegador utilizado por Clóvis em seu computador e o aplicativo utilizado para a realização das *lives* – Clóvis Pereira não participou. O mesmo havia dito que estava muito feliz em saber que o Movimento Armorial e sua música ainda estavam sendo lembrados e estava empolgado para participar da Jornada. Nesse dia também houve o depoimento do escritor Raimundo Carrero.





**LIVE**

**DIÁ: 18/10 (DOMINGO) HORA: 19H**

**Jornada Movimento Armorial e Sua Música: 50 Anos**

**CLÓVIS PEREIRA E A MÚSICA ARMORIAL**

APRESENTAÇÃO: JOSÉ RENATO ACCIOLY, MARÍLIA SANTOS

CONVIDADO: CLÓVIS PEREIRA

DEPOIMENTO: RAIMUNDO CARRERO

[HTTPS://WWW.YOUTUBE.COM/CONSERVATORIOPERNAMBUCANODEMUSICA](https://www.youtube.com/conservatoriopernambucanodemusica)

Realização: CPM CONSERVATÓRIO PERNAMBUCANO DE MÚSICA, CPM em casa, Secretaria de Educação e Esportes, GOVERNO DO ESTADO PERNAMBUCO MAIS TRABALHO, MAIS FUTURO

**Figura 4:** Cartaz do primeiro dia da “Jornada Movimento Armorial e sua Música: 50 anos”.

O segundo dia foi dedicado à Orquestra Armorial, com o tema “A Orquestra Armorial de Câmara de Pernambuco” (Fig. 5). O professor, músico e pesquisador Sérgio Barza foi o convidado deste dia. E durante a *live* foi apresentado o depoimento do artista e ex-integrante do Quinteto Armorial Antonio Nóbrega.

**LIVE**

**DIÁ: 19/10 (SEGUNDA-FEIRA) HORA: 19H**

**Jornada Movimento Armorial e Sua Música: 50 Anos**

**A ORQUESTRA ARMORIAL DE CÂMARA DE PERNAMBUCO**

APRESENTAÇÃO: JOSÉ RENATO ACCIOLY, MARÍLIA SANTOS

CONVIDADO: SÉRGIO BARZA

DEPOIMENTO: ANTONIO NÓBREGA

[HTTPS://WWW.YOUTUBE.COM/CONSERVATORIOPERNAMBUCANODEMUSICA](https://www.youtube.com/conservatoriopernambucanodemusica)

Realização: CPM CONSERVATÓRIO PERNAMBUCANO DE MÚSICA, CPM em casa, Secretaria de Educação e Esportes, GOVERNO DO ESTADO PERNAMBUCO MAIS TRABALHO, MAIS FUTURO

**Figura 5:** Cartaz do segundo dia da “Jornada Movimento Armorial e sua Música: 50 anos”.





O terceiro dia foi dedicado a “O Quinteto Armorial e a produção musical de Antônio Madureira” (Fig. 6), com o próprio Antônio Madureira como convidado, para falar do seu “encontro” com Ariano Suassuna, a construção do Quinteto Armorial e toda sua relação armorial com sua obra. Além disso, foi tratado um pouco sobre as aulas-espetáculos realizadas por Ariano Suassuna até o fim de sua vida, com um grupo musical (última versão do Quarteto Romançal) liderado por Madureira e com um grupo de dança. Nesse dia recebemos o depoimento da bailarina Maria Paula Costa Rêgo.

**LIVE**

**DIÁ: 21/10**  
(QUARTA-FEIRA)  
**HORA: 19H**

**90 anos**  
1930 - 2020

**Jornada Movimento Armorial e Sua Música: 50 Anos**

**O QUINTETO ARMORIAL E A PRODUÇÃO MUSICAL DE ANTÔNIO MADUREIRA**

**APRESENTAÇÃO:**

**CONVIDADO:**

**JOSÉ RENATO ACCIOLY** **MARÍLIA SANTOS** **ANTÔNIO MADUREIRA**

**DEPOIMENTO: MARIA PAULA COSTA RÊGO**

[HTTPS://WWW.YOUTUBE.COM/CONSERVATORIOPERNAMBUCANODEMUSICA](https://www.youtube.com/conservatoriopernambucanodemusica)

Realização:

**CPM** CONSERVATÓRIO PERNAMBUCANO DE MÚSICA

**CPM em casa**

Secretaria de Educação e Esportes

**GOVERNO DO ESTADO PERNAMBUCO**  
MAIS TRABALHO, MAIS FUTURO

**Figura 6:** Cartaz do terceiro dia da “Jornada Movimento Armorial e sua Música: 50 anos”.

O último dia foi dedicado aos “Ecos Armoriais” na música (Fig. 7), com a participação do grupo SaGRAMA, representado através dos compositores Sérgio Campelo – também líder do grupo – e Cláudio Moura, que abordaram a relação do grupo com Ariano Suassuna e o armorial, a trilha sonora do longa *O Auto da Compadecida* – parte dela escrita pelos dois – e aspectos específicos de suas composições. A rabequeira, violinista e compositora Aglaia Costa também foi uma das convidadas desse dia. Ela abordou suas composições e performances na rabeça e um pouco da sua história com esse instrumento e com o trabalho com o armorial e com Ariano Suassuna. Para este dia recebemos o depoimento de um dos filhos de Ariano, o artista





plástico Dantas Suassuna. Também fizemos uma reprise dos três depoimentos dos dias anteriores.

**LIVE**

**DIÁ: 22/10**  
(QUINTA-FEIRA)  
**HORA: 19H**

**Jornada Movimento Armorial e Sua Música: 50 Anos**

**ECOS ARMORIAIS**

APRESENTAÇÃO:

JOSÉ RENATO ACCIOLY    MARÍLIA SANTOS

CONVIDADOS:

SÉRGIO CAMPELO (S@GRAMA)    CLÁUDIO MOURA (S@GRAMA)    AGLAIA COSTA

DEPOIMENTO: DANTAS SUASSUNA

[HTTPS://WWW.YOUTUBE.COM/CONSERVATORIOPERNAMBUCANODEMUSICA](https://www.youtube.com/conservatoriopernambucanodemusica)

Realização:

CPM CONSERVATÓRIO PERNAMBUCANO DE MÚSICA    CPM em casa    Secretaria de Educação e Esportes    GOVERNO DO ESTADO PERNAMBUCO MAIS TRABALHO, MAIS FUTURO

**Figura 7:** Cartaz do terceiro dia da “Jornada Movimento Armorial e sua Música: 50 anos”.

A “Jornada Movimento Armorial e sua Música: 50 anos” esteve dentro da programação realizada em comemoração dos 90 anos do CPM. A emocionante “chamada de abertura”<sup>1</sup> do evento foi elaborada por Cláudio Moura. Tudo foi transmitido no YouTube através do canal do CPM.<sup>1</sup>

Um outro evento, do qual eu também participei, compondo a mesa “Herança da música armorial”<sup>1</sup> (Fig. 8), no dia 13 de outubro, junto com Sérgio Barza e Sérgio Ferraz, que aconteceu em comemoração aos 50 anos do Movimento Armorial foi o “10º Interculturalidades – Movimento Armorial 50 anos” (Fig. 9), realizado pelo Centro de Artes da Universidade Federal Fluminense (UFF). Este foi dedicado ao Movimento como um todo e teve duração de 12 dias. Também aconteceu em formato remoto, algo que se tornou comum e viável nesse momento de pandemia.

Em uma das chamadas para o evento poderia ser lido “Tradição e Inovação se encontram na celebração dos 50 anos do Movimento Armorial em evento online”. O 10º Interculturalidades aconteceu entre os dias 07 e 18 de outubro. Desse vento participaram artistas





e pesquisadores como Maria Eugênia Tita, Alice Viveiros de Castro, Luiz Carlos Vasconcelos, Gustavo Moura, Amir Haddad, Matheus Nachtergaele, Inez Viana, Alexandre Damascena, Antonio Nóbrega, Maria Paula Costa Rêgo, Rogaciano Leite, Isaar França, Oliveira de Pannels, Vinícius Gregório, J. Borges, Antônio Madureira, Francisco Andrade, Sérgio Ferraz, Sérgio Barza, Marília Santos (eu), Quarteto de Cordas da UFF, Orquestra Sinfônica Nacional, Grupo Gesta, Ana de Oliveira, a exposição “Das Pedras e Dos Reinos” (Fig. 10), com curadoria de Alan Adi, entre outros concertos, palestras e afins, tudo transmitido no YouTube pelo canal da UFF (CENTRO DE ARTES UFF, 2020).

Sérgio Ferraz      Marília Paula dos Santos      Sérgio Barza      Hudson Lima

**Herança da música armorial**

13.out  
11h  
2020

centrodeartesufficial

10-INTER CULTURA LIDADES | MOVIMENTO ARMORIAL 50 ANOS

CENTRO DE ARTES UFF  
A ARTE NOS UNE  
60 UFF ANOS

Figura 8: Cartaz da mesa “Herança da música armorial”.





**Figura 9:** Cartaz do 10º Interculturalidades. Fonte: (GOOGLE IMAGENS, 2020)



**Figura 10:** Cartaz de “Das Pedras e Dos Reinos”. Fonte: (CENTRO DE ARTES UFF, 2020).

Antes do mês de outubro, eu já havia feito uma *live* falando sobre os Ecos Armoriais (Fig. 11), para a Universidade Federal do Ceará (UFC), mediada pela pesquisadora e professora de canto Maria Juliana Linhares.<sup>1</sup>

Ariana Perazzo da Nóbrega, professora da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), está organizando um Simpósio online (Fig. 12) sobre o Movimento Armorial, sua música e as interfaces artísticas, do qual também participarei. Acontecerá de 4 a 6 de dezembro de 2020.





Figura 11: Cartaz de “Ecos Armoriais: a música (50 anos)”.



Figura 12: Cartaz do Simpósio “50 anos – Movimento Armorial: música e interfaces artísticas”





## Referências:

ANTÔNIO MADUREIRA (Antônio José Madureira). Entrevista de Marília Santos em 14 mar. 2017. Recife. Áudio. Residência do entrevistado.

ANTONIO NÓBREGA (Antônio Nóbrega de Almeida). Entrevista de Marília Santos em 19 jan. 2017. São Paulo/São Caitano. Skype. Residências do entrevistado e da entrevistadora.

CENTRO DE ARTES UFF. *Tradição e Inovação se encontram na celebração dos 50 anos do Movimento Armorial em evento online*. Disponível em: <<http://www.centrodeartes.uff.br/noticias/tradicao-e-inovacao-se-encontram-na-celebracao-dos-50-anos-do-movimento-armorial-em-evento-online/>>. Acesso em: 7 out. 2020.

\_\_\_\_\_. @ceart\_uff. Twitter. Disponível em: <[https://twitter.com/ceart\\_uff](https://twitter.com/ceart_uff)>. Acesso em: 7 out. 2020.

CLÓVIS PEREIRA (Clóvis Pereira dos Santos). Entrevista de Marília Santos em 13 mar. 2017. Recife. Áudio. Residência do entrevistado.

DIANA, Daniela. *Movimento Armorial*. Toda Matéria. Disponível em: <<https://www.todamateria.com.br/movimento-armorial/>>. Acesso em: 7 out. 2020.

GOOGLE IMAGENS. 2020. Disponível em: <[https://www.google.com/search?q=interculturalidades+uff+armorial&sxsrf=ALeKk02XfwGWy2G5vZAzqqXp5LsYBbBrQA:1602115326862&source=lnms&tbn=isch&sa=X&ved=2ahUKEwj3jsnX2KPsAhVZGbkGHRejC3QQ\\_AUoAXoECAwQAw&biw=1366&bih=625#imgrc=7PLu-mBduo7Z2M](https://www.google.com/search?q=interculturalidades+uff+armorial&sxsrf=ALeKk02XfwGWy2G5vZAzqqXp5LsYBbBrQA:1602115326862&source=lnms&tbn=isch&sa=X&ved=2ahUKEwj3jsnX2KPsAhVZGbkGHRejC3QQ_AUoAXoECAwQAw&biw=1366&bih=625#imgrc=7PLu-mBduo7Z2M)>. Acesso em: 7 out. 2020.

LIMA, Ana Paula Campos. *Introdução: o Movimento Armorial e suas fases*. p. 1-33, 1999-2000. Disponível em: <<http://www.unicap.br/armorial/movimento/produtos/amusica-armorial.pdf>>. Acesso em: 12 abr. 2015.

MORAES, Maria Thereza Didier. *Emblemas da Sagração Armorial: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial 1970/76*. Recife: Editora Universitária UFPE, 2000.

NÓBREGA, Ariana Perazzo da. A música no Movimento Armorial. In: Anais da ANPPOM, número do evento. (3.), ano de realização, local. *Anais...* 2007. p. 1-13.

\_\_\_\_\_. *A música no Movimento Armorial*. Rio de Janeiro, 2000. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2000.

SANTOS, Marília P.. Título do Artigo. *Ecos Armoriais: influência e repercussão da música armorial em Pernambuco*, Campinas, v. 2, n. 6, p. 29-54, 2019.

\_\_\_\_\_. *Ecos Armoriais: influências e repercussão da música armorial em Pernambuco*. João Pessoa, 2017. 153f. Dissertação (Mestrado em Música). Centro de Comunicação, Turismo e Artes, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2017.





SEMANA DA MÚSICA 2015. *45 anos do Movimento Armorial*. 2015. Disponível em: <<http://coralaccordis.blogspot.com/2015/10/semana-da-musica-2015-45-anos-do.html>>. Acesso em: 7 out. 2020.

SUASSUNA, Ariano. *O Movimento Armorial*. Recife: Editora Universitária da UFPE, 1974.





Fazer música é considerado parte do modo de vida tradicional e não um embelezamento. É tão necessário para a plenitude da vida quanto qualquer outra necessidade humana que precisa ser satisfeita. Diz-se que uma vila que não tem música organizada ou negligencia o canto, os tambores e a dança da comunidade está morta. A produção musical é, portanto, um índice de uma comunidade viva e uma medida do grau de coesão social entre suas respectivas unidades (NKETIA, 1966, p. 15).

Esta função da música também encontra respaldo nos trabalhos de africanos como os nigerianos Ovaborhene-Isaac Idamoyibo (2006) e Meki Nzewu (2007).

Até que ponto a música pode ser essa plenitude da vida humana e como ela pode manter uma coesão social? Os procedimentos básicos para responder esta questão incluíram minhas experiências e conversas articuladas com uma pesquisa bibliográfica fundada em pressupostos (etno)musicólogos, antropológicos, etc. Os resultados da pesquisa apontam que a música pode produzir, dependendo da reação humana, um impacto positivo ou negativo nos conflitos dos terroristas armados, na saúde dos sujeitos, na sustentabilidade do meio, cura de doenças e no corpo humano.

## 2. Música e conflito

Os músicos vêm consolidando o seu papel significativo nos conflitos que afetam o mundo. Para evidenciá-lo reflito sobre a situação dos ataques armados que têm sido vivenciados desde 2017 na província Cabo Delgado, Norte de Moçambique. Apresento inicialmente a música **Povo sem guerra** do recém graduado músico moçambicano Abdulremane A. Baquile Júnior<sup>1</sup>.

### Parte A

Choro de tanta dor eh... / Nos ajude nosso senhor salvador... / Antes de acordar, tinha de ouvir o galo a cacarejar... / Hoje com coração na mão acordo com medo, armas a disparar... / Oh meu senhor, ajuda as famílias que estão a sofrer... / Oh meu pai, trave a guerra, dê nos paz nosso senhor...

### Coro

*Muluku wano unapule* (Deus vem nos salvar) / *Unapule* / *Ikhwela Inaniva, Inanimala* (a guerra está nos destruindo) / *Ho* nosso senhor salvador / Vem salvar / As crianças estão a morrer, os adultos estão a chorar...

### Parte B

Muitas famílias sem tecto para morar... / Muitas crianças sem escola para estudar... / O que [o] destino reserva [para] essas famílias... / Por favor pedimos ajuda / Por favor parem





com essa luta / Queremos continuar a sorrir, a construir um futuro melhor / CABO DELGADO / Haja paz muita coragem nas famílias meu pai / CABO DELGADO / Haja mais união, haja mais união ... / Oh meu senhor / Ajuda às famílias que estão a sofrer... / Oh meu pai / Trave a guerra, dê nos paz nosso senhor....

**Coro [...]**

**Fonte:** Júnior (2020)

O texto e vídeo dessa música denunciam as atrocidades que têm sido vivenciadas nos distritos de Macomia, Mocímboa da Praia, Nangade, Palma, Quissanga, Mueda, Metuge, Ibo e Muidumbe que se transformaram em uma área de perigosa circulação para os moçambicanos. Algumas aldeias destes distritos têm sido completamente abandonadas e os sujeitos destes locais demonstram um sentimento de grande frustração e abandono por parte do Governo Moçambicano, Comunidade de Desenvolvimento da África Austral (SADC), União Africana (UA) e principalmente da Organização das Nações Unidas (ONU) que deve manter a segurança e a paz mundial, promover os direitos humanos, prover ajuda humanitária em casos de conflitos armados, etc.

Ao refletir sobre o papel político da música os compositores, exemplificados por meio de Baquile, mostram sua potencialidade na luta contra a atual apatia, conformismo e egoísmo político africano e mundial. A música **Povo sem guerra** nos desafia para um entendimento mais profundo do terrorismo, e quem sabe, para o controle do tal terror. Na visão do compositor essa música “*foi o único meio que encontrei para contribuir na minimização do sofrimento das famílias deslocadas*”<sup>1</sup>.

O Baquile ao reconhecer isso afirma a tristeza dos moçambicanos, e nos convida a refletir sobre a humanidade e sua afirmação crítica na luta pelas vidas negras. Todos somos alguém que precisa de uma “salvação” através do amor mútuo, resolvendo nossos problemas individuais e em conjunto para, então, combater situações conflituosas mais amplas. Assim, o compositor destaca:

*Eu escrevi a música com objetivo de dar a conhecer Moçambique e ao Mundo a realidade vivida em Cabo Delgado, realidade essa que está tirando o sossego e tranquilidade dos nossos irmãos. Percebi que poucos músicos dão importância esse fenômeno [...] Eu Bakhil sendo filho e natural de Cabo Delgado me senti na obrigação de dar a conhecer esse outro lado que os meus irmãos estão passando (BAQUILE, 2020).*





De fato, as notícias diárias moçambicanas, em sua minoria, mostram os tramas cotidianas descritas na música do Baquile onde os sujeitos dormem sem saber se vão acordar com vida; onde eles ficam sem saber se o seu bairro será atacada ou não, ou se um membro da sua família será linchado, acatanado<sup>1</sup>, morto ou raptado. Trata-se de um assunto muito sério que a música por si só não seria suficiente para resolver, mas ela nos chama atenção para uma união e cooperação entres os sujeitos, instituições, religiões, países, regiões, etc. de modo a lidar com estes sentimentos de marginalização e exclusão que os sujeitos destas aldeias estão vivenciando.

Tais sentimentos, aliado ao alto nível de desemprego, podem intensificar o terrorismo fazendo com que os sujeitos de uma determinada aldeia afetada se aliem ao grupo dos terroristas como forma de garantir a sua sobrevivência. Ninguém sabe como será o desfecho deste terror, todavia é importante que músicos ou (etno)musicólogos desenvolvam, de imediato projetos práticos como 1) promoção de performances para músicos afetados pelo terrorismo; 2) apresentação de performance nos locais onde as pessoas afetadas estão assentadas; 3) angariação de fundos por meio de performances para apoiar às populações que estão sem comida, roupa, casa demonstrando que a música pode contribuir em tempos e lugares conflituosos como propõe o etnomusicólogo americano Timothy Rice (2014).

Essas relações afetivas ajudam na mitigação de conflitos gerando um significado social, pois como me faz compreender a etnomusicóloga Ana Hofman (2020) a música deve produzir modos alternativos de sociabilidade e de novas formas de produção política, econômica e cultural.

### 3. Música e saúde

“A música expressa e medeia o medo do que está à frente, e pode servir como uma arma para desviar ou manter o impacto de um futuro desconhecido e indesejado” (GREENBLATT, 1991, p. 118). No caso da COVID-19 músicos e grupos comunitários da África estão usando música, dança, poesia, teatro para conscientizar as pessoas sobre as causas, formas de transmissão e prevenção do vírus.

Músicas como *Let's fight COVID-19* do orfanato Masaka Kids Africana da Uganda<sup>1</sup>, Corona do queniano Ongengo Entururu Mosima<sup>1</sup>, Xikwembu Rhivalela<sup>1</sup> do moçambicano Mr Bow<sup>1</sup>, por exemplo, são meios da educação em saúde que intervêm e sensibilizam as pessoas sobre formas e necessidades de prevenção sobre doenças e outros males.

Estou otimista quanto à eficácia da música, mas ela não pode por si só, mudar e construir novos entendimentos sócio-culturais, pois isso depende do esforço individual e coletivo





(pessoas singulares, pacientes, músicos, médicos, políticos, governantes, etc.). Tais agentes se juntam como parte da solução para modelar novas formas de comportamento, mas compreendendo que a música “[...] só pode ser eficaz para melhorar casos graves de perturbação quando combinada com outras formas de ação social e cultural” (RICE, 2014, p. 205).

A música pode ser ineficaz quando ela não inclui uma mudança de comportamento dos sujeitos. Rice (2014) por meio de uma pesquisa realizada em Zimbábue por Ric Alviso (2011) mostrou um paradoxo musical:

Uma artista musical, a chamada “rainha da Mbira”, cantou com sua banda sobre o HIV/AIDS na esperança de educar as pessoas sobre o uso de preservativos e outras práticas de sexo seguro. Triste e ironicamente, todos os membros de sua banda morreram de AIDS, e Alviso conclui que a música por si só não foi um agente de mudança nesse contexto cultural (RICE, 2014, p. 199).

De fato, no Zimbábue e em outros países africanos não havia uma cultura de mudança, ao ponto que uma outra banda, a do zimbabweano Oliver Mtukudzi, produziu a música *Todii*<sup>1</sup> para a conscientização sobre HIV, contudo a música parece ter sido ineficaz em provocar novas atitudes na medida em que em 1960 quatro membros da banda perderam a vida pelo vírus<sup>1</sup>.

Evidentemente, o impacto social musical passa por uma mudança do comportamento e não simplesmente numa mera vivência de performances. Este paradoxo vale para refletir sobre esse momento pandêmico em Moçambique, e outras partes do mundo, de modo a não produzir os mesmos erros.

#### 4. Música e sustentabilidade

A música parece navayi ou xisingwana(e), expressões que os grupos socioculturais dos **vaRhonga** e **vaChangana**<sup>1</sup> usam para descrever um objeto ou pessoa que corta ou influencia, positiva ou negativamente, de todos os lados ou formas. A música é, diz O'connell (2011, p. 117), “uma faca de dois gumes usada como veneno para excitar a hostilidade e como uma poção para promover a amizade”.

A música pode-se delinear como um elemento (in)sustentável ao meio ambiente. A insustentabilidade, aqui, está vinculada à reação humana no processo de fabricação dos instrumentos musicais. O instrumento principal - Mbila (plural Timbila) - utilizado no Festival M'saho (encontros de amigos<sup>1</sup>) que acontece anualmente na expressão sociocultural dos vaChopi pertencente a tribo Tsonga do sul de Moçambique é fabricado basicamente por Mwenje (*Ptaeroxylon obliquum*), um tipo de madeira de alta ressonância de uma árvore de crescimento lento, rara e em extinção.





A confecção das teclas deste idiofone africano de percussão exige uma complexa tecnologia artesanal que algumas vezes demanda uma quantidade maior de madeira que seria desnecessária em um processo mais mecanizado, ou seja, com ferramentas apropriadas para produção artificial. A extensão deste texto não me permite detalhar a fabricação<sup>1</sup>, mas enfim, apesar da raridade desta espécie madeireira, as árvores do Mwenje são diariamente dizimadas (muitas vezes clandestinamente) para alimentar os festivais musicais do mundo.

Mas, então, até que ponto os fabricantes, músicos ou pesquisadores desenvolvem projetos para a renovação desta espécie que é tão importante para a vida musical. Até onde sei são poucos projetos para não dizer nenhum. E ao agir assim matamos silenciosamente aos poucos o timbre brilhante que a Mbila e outros instrumentos musicais espalham pelo mundo.

Essa temática tem sido explorada pelo etnomusicólogo Jeff Todd Titon (2009, 2013) destacando que devemos-nos opor ao crescimento e desenvolvimento econômico e nos preocuparmos cuidadosamente com a sustentabilidade de qualquer tradição musical local ameaçada por mudanças e degradação ambiental. Assim, ao tentar compreender a música não devemos tirar a nossa atenção desse impacto que ela pode proporcionar para o meio. É a partir dessa compreensão que podemos sugerir um mapeamento das espécies madeireiras em extinção e desenvolver políticas que ampliem seu controle e renovação.

## 5. Música e cura

A maioria das pessoas se envolve com a música, pois ela é de algum modo significativo seja auditivamente, socialmente ou como parte de uma medicina alternativa. A professora de Psicologia de Educação e Música entende que

as pessoas podem usar a música em suas vidas para manipular seu humor, aliviar o aborrecimento de tarefas instigantes e criar ambientes apropriados para eventos sociais específicos. A fácil disponibilidade de música na vida cotidiana está incentivando as pessoas a usarem a música para otimizar sua sensação de bem-estar (HALLAM, 2001, p. 1).

Esta ideia se alinha ao sócio-musicólogo britânico para o qual “a música pode promover relaxamento, aliviar a ansiedade e a dor, promover um comportamento apropriado em grupos vulneráveis e melhorar a qualidade de vida daqueles que estão além da ajuda médica” (FRITH, 2003, p. 103). Estas colocações que me levam a uma experiência pessoal.

Durante a terceira classe<sup>1</sup> fiquei hospitalizado por cerca de seis meses no distrito de Namaacha<sup>1</sup>, mas as formas farmacêuticas e suas vias de administração parecem ter sido





ineficazes para a cura da doença. Após a alta<sup>1</sup> concedida pelo médico os meus progenitores levaram-me, desesperadamente, para uma anciã que realmente curou a doença.

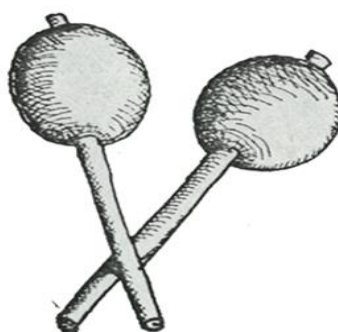
Para discerni-la a anciã entoou uma canção que acompanha a prática de Kuhlahluva Tihlolo, ação que ajudou a identificar os motivos da doença e possíveis ervas/plantas naturais da sua cura. Nessa prática são usados idiofones de sacudimento como Mafahlawa (figura 1), Goxa (figura 2); Também encontramos membranofones de percussão como Txomana (figura 3) entre outros tambores. Estes instrumentos musicais tradicionais têm a função religiosa de chamar os deuses e, assim, trazer a possessão espiritual que auxilia o ritual de cura à medida que a música vai soando. A performance dessa música é transmitida unicamente por meio de experiência que os menos experientes vão vivenciando e observando durante o ritual.

**Figura 1:** Mafahlawa.



**Fonte:** Lopes; Tiane; Chambe (2009).

**Figura 2:** (ma)Goxa.



**Fonte:** Duarte (1980).

**Figura 3:** Txomana<sup>1</sup>.



**Fonte:** Lopes; Tiane; Chambe (2009).

Embora a anciã, Tinunguvani<sup>1</sup>, canções, instrumentos, entre outros elementos desse ritual sejam agrupadas numa suposta feitiçaria ou macumba, são partes vitais de uma prática indígena africana que permitiram a continuidade da minha vida. A música como parte dessa prática culturalmente situada na cura, também, mantém algum relacionamento a ser determinado com o transe que se opera no ser humano e na sua relação sobrenatural durante o processo da cura.

A música é, portanto, equiparado como um dos elementos mais importantes dessa prática espiritual e divina. Assim, em rituais dessa natureza, uma música específica deve ser selecionada e realizada corretamente para produzir os fins desejados, e isso é realizado com a sabedoria das anciãs ou anciãos da comunidade. Se uma certa música é conhecida, por meio de experiências anteriores, por fazer parte integral da cura de uma determinada doença, então a sua reprodução eficaz em contexto específico de performance deve produzir o seu devido uso -



a cura - como foi operado em minha experiência pessoal. Concordo com a Mestra Beauty Siteo ao afirmar que a música consiste de “*uma viagem sonora [que] cura, conscientiza e nutre*” (BEAUTY, 2020)<sup>1</sup>. Foi assim que tomei consciência da viagem temporal que trouxe a tonas do passado que rompiam e reatualizam o meu presente, nutrindo minha própria saúde.

A valorização da prática de Kuhlahluva Tindhlo, sua música e processos de transmissão no âmbito social e acadêmico possibilita o entendimento e circulação de formas, lugares, saberes, singularidades de qualquer cultura, bem como a problematização de conceitos canônicos de música e de musicalidade.

## 6. Música e corpo

A música pode transformar os sons como ações reais - dança, teatro, trabalho, cura - estimuladas por uma vibração específica. O timbre, ataque, tempo, articulação, dinâmica, movimento, etc. são orientados por meio de sinais e experiências que os sujeitos envolvidos na performance vão criando entre si e com o meio. Estas atividades exploram a capacidade abrangente do som de reunir e transformar os sujeitos de um estado para outro, onde, ouvir a música é fazer conexão de experiências à medida que as pessoas cantam, tocam, saltam, dançam, sorriem e estabelecem um vínculo afetivo.

Isso o envolve fisicamente, porque você está dançando, se movendo, agitando os braços, batendo palmas. Você entra nisso mentalmente, porque conhece as letras ou as ouve novamente, talvez esteja obtendo outro significado delas, um novo significado ou um significado antigo, [...]. É apenas uma experiência tão energizante e espiritual. Então, você recebe mente, corpo e alma (CAVICCHI, 1998, p. 95).

Assim, a música não é apenas uma escuta, mas também uma apreciação crítica que cada sujeito desenvolve isoladamente no conjunto para definir sua identidade mista e relacional, criando nas palavras da Hofman (2020) “um coletivo emocional-energético”, que entendo ser, uma rede invisível de poder que valoriza a interação emergente da coletividade como uma troca emocional galvanizada pela transmissão intensa do afeto entre os corpos. Portanto, a “música tem o poder de oferecer às pessoas a experiência corporal de suas identidades imaginadas no momento da performance” (PELINSKI, 2002, p. 4).

O músico, tal como o ouvinte, não produz apenas sons socialmente significativos externamente, mas move também as suas mãos, dedos, cabeça, ombros ou pernas, segundo determinados motivos coordenados durante a produção musical, motivos estes que se traduzem numa coordenação motora, psíquica ou afetiva. O fazer musical não é apenas uma maneira de expressar ideias; é, sim, uma maneira de vivê-las (PELINSKI, 2002, p. 4). Então, qualquer





performance musical não é um símbolo de coisas externas a ele, mas tem um retorno que se manifesta nos sujeitos envolvidos. Parafraseando o etnomusicólogo americano Thomas Turino (1999, p. 229), a expressão facial, posição corporal, gesto e o contexto da música normalmente criam significados nos níveis emocionais ou energéticos dos participantes.

Um exemplo pode ser visto entre os praticantes do Xigubu<sup>1</sup>, dança tradicional guerreira maioritariamente exibida em Maputo e Gaza, na qual os rostos firmes e pujantes dos praticantes, bem como os gestos corporais excessivos representam a resistência à ocupação e opressão colonial. No Xigugu, tal como Mapiku<sup>1</sup> e outras práticas musicais moçambicanas, o corpo é uma espécie de elemento indispensável da manifestação musical. Seus movimentos são guiados pelo conjunto de instrumentos que conduzem as coreografias. As configurações rítmicas agem constantemente dentro do corpo do(a) dançarino(a). Assim, “o dançarino representa a união da música e da dança em seu próprio corpo, pois além de estar dançando a música que toca, toca também a música que dança” (LOPES, 2015, p. 96). Concluo, a música “não exerce nenhum efeito sobre o corpo ou consequências para a ação social, a menos que os sons e as circunstâncias possam ser associadas a um conjunto coerente de ideias sobre as sensações corporais de si e do outro” (BLACKING, 1995, p. 176).

## 7. Considerações finais

A música pode ser um elemento vital ou não para restauração dos sujeitos. Ela pode ser usada estrategicamente na definição de dinâmicas eficazes e eficientes para a recuperação dos sujeitos do trauma, doença, sofrimento e dano causados pelo vírus, isolamento físico ou qualquer conflito. Assim, “[...] a natureza da música, seu poder de gerar significado na cultura humana e a função nas sociedades humanas podem fornecer os meios para criar programas e políticas sociais e educacionais úteis e eficazes” (RICE, 2014, p. 205).

No entanto, devemos aplicá-la e analisá-la criticamente a partir de inter-relações concretas. Portanto, a produção musical se traduz numa plenitude da vida humana se conseguir satisfazer as questões quotidianas. Ela se tornará um índice de uma comunidade viva e socialmente coesão se responder os problemas práticos da comunidade, seja um conflito, doença, meio ambiente, etc.

## Referências

BLACKING, John. *Music, culture & experience: selected papers of John Blacking*. Edited by Reginald Byron; with foreword by Bruno Nettl. Chicago, USA: University of Chicago Press, 1995.





CAVICCHI, Daniel. *Tramps like us: Music and meaning among Springsteen fans*. New York: Oxford Univ. Press. 1998.

DUARTE, Maria da Luz Teixeira (Coord.). *Catálogo dos instrumentos musicais de Moçambique*. Maputo, Moçambique: Ministério da Educação e Cultura, 1980.

FRITH, Simon. Music and Everyday Life. In *The cultural study of music: a critical introduction*. Editado por CLAYTON, Martin; HERBERT, Trevor; MIDDLETON, Richard. New York: Routledge. 2003. p. 96-105.

GREENBLATT, Stephen. *Marvelous Possessions: The Wonder of the New World*. Chicago: University of Chicago Press. 1991.

HALLAM, Susan. *The power of music*. London: The Performing Right Society. 2001.

HOFMAN, Ana. Disobedient: Activist Choirs, Radical Amateurism, and the Politics of the Past after Yugoslavia. *The Society for Ethnomusicology*, Vol. 64, No. 1, 2020.

IDAMOYIBO, Ovaborhene Isaac. *Igoru music in Okpeland: a study of its functions and compositional techniques*. Pretoria South Africa. 2006, 808 f. : il. Tese (Doutorado em Música). Tese de Doutorado - Department of Music Faculty of Humanities of University of Pretoria South Africa, 2006.

JUNOD, Henri. *Usos e Costumes dos Bantu, Tomo II*. Maputo: Arquivo Histórico de Moçambique, 1996.

LOPES, Mariana Conde Rhormens. *Um olhar sobre as máscaras de mapiko: apropriação técnica, simbólica e criativa da máscara*. Campinas/ Mariana Conde Rhormens Lopes. 2015. Dissertação de mestrado. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes, Campinas, SP. 2015 : [s.n].

LOPES, Sónia; TIANE, Célio; CHAMBE, Manuel. *Entre o Rufar e o Assobio: Os instrumentos tradicionais de música na Província de Maputo*. Matola: MOZIMAGEM Publicidade e Serviços. 2009.

NKETIA, Joseph Hanson Kwabena. *Music in African Cultures: A Review of the Meaning and Significance of Traditional African Music*. Ghana: Legon. 1966.

NZEWI, Meki. *A contemporary study of musical arts: Informed by African Indigenous knowledge systems*. Pretoria: Centre for Indigenous Instrumental African Music and Dance (CIAMDA). 2007. Volume 2.

O'CONNELL, John Morgan. *Music in War, Music for Peace: A Review Article*. *Ethnomusicology* 55/1: 112–27. 2011.

PELINSKI, Ramón. *Etnomusicología en la edad posmoderna*. 2002. Disponível em.: <https://www.scribd.com/document/316798646/Pelinski-Ramon-Etnomusicologia-en-La-Edad-Posmoderna>. Acesso em 18 de Março de 2020.





RICE, Timothy. Ethnomusicology in times of trouble. *Yearbook for Traditional Music*, Vol. 46 (2014), p. 191-209. International Council for Traditional Music.

TITON, Jeff Todd. *Music and Sustainability: An Ecological Viewpoint*. *The World of Music* 51/1: 109–37. 2009

\_\_\_\_\_. "The Nature of Ecomusicology." *Música e Cultura* 8/1: 8–18. 2013.

TRACEY, Hugh. Gentes afortunadas. In: *Moçambique: Documentário Trimestral*. Lourenço Marques: Imprensa Nacional de Moçambique, 1946.

TURINO, Thomas. Signs of Imagination, Identity, and Experience: A Peircian Semiotic Theory for Music. *Ethnomusicology*, Vol. 43, No. 2. 1999, pp. 221-255. University of Illinois Press on behalf of Society for Ethnomusicology.

WANE, Marílio. *A Timbila chopi: construção de identidade étnica e política da diversidade cultural em Moçambique (1934-2005)*. Marílio Wane. - Salvador 2010. Dissertação (Mestrado em Música). Programa Multidisciplinar de Pós Graduação em Estudos Étnicos e Africanos da Universidade Federal da Bahia, 2010.



## Boi da Floresta e musicares durante a pandemia do COVID-19

*Talyene Cruz Melônio*

*Boi da Floresta — talyene.cruz@yahoo.com.br*

*Luiza Fernandes Coelho*

Unicamp – [luizafc00@gmail.com](mailto:luizafc00@gmail.com) | [l229380@dac.unicamp.br](mailto:l229380@dac.unicamp.br)

**Resumo:** Esta comunicação mostra as estratégias adotadas pelo grupo Bumba meu boi da Floresta de Mestre Apolônio para lidar com as mudanças e mazelas trazidas pelo COVID-19, intensificando suas atividades como ponto de apoio social para os moradores da região do quilombo urbano Liberdade, na cidade de São Luís, Maranhão. Além da parte performática, adaptada e transformada para o formato *online*, a parte social foi intensificada e ampliada pelo grupo durante a pandemia, sendo fundamental para sua atuação. Propomos que essas duas estratégias de atuação como musicares (Small, 1999) possíveis no ano de 2020. Observamos também a ausência de som como uma das mudanças ocasionadas pela pandemia no bairro da liberdade, localidade onde o grupo habita.

**Palavras-chave:** Musicar. Efeitos da pandemia em manifestações culturais. Comunidade.

### Boi da Floresta and Musicking During COVID-19 Pandemic

**Abstract:** This communication explores strategies adopted by the Bumba meu boi group Boi da Floresta de Mestre Apolônio to deal with the changes and problems brought about by COVID-19. In addition to the performative side of bumba meu boi, which was adapted and transformed for *online* platforms, its social side was intensified and expanded by the group during the pandemic, being fundamental for the community. We propose that these two moves were possible ways of musicking (Small, 1999) during the pandemic of COVID-19. We also observed the absence of sound as one of the changes caused by the pandemic in Liberdade, urban quilombo of São Luís, city in the north of Brazil, where the group is situated.

**Keywords:** Musicking. Effects of the pandemic in traditional events. Community.

### 1. Introdução: quilombo urbano liberdade

O Boi da Floresta está localizado no bairro da Liberdade, que é conhecido por suas atividades festivas culturais que agregam muitas pessoas de toda a cidade de São Luís (MA). A região possui grande diversidade de grupos e manifestações em diferentes segmentos da música, cultura e religião.

Podemos analisar o efeito da pandemia no bairro da Liberdade por suas festividades: onde comumente encontraríamos Festas do Divino Espírito Santo acontecendo pelas ruas do bairro, grupos de bumba meu boi se apresentando na porta de moradores, festas de reggae em ruas fechadas por paredões e lotadas, tambor de crioula na frente de altares públicos dentro da





comunidade, nesse momento encontramos altares fechados, grupos de bumba meu boi parados produzindo *online* de dentro do seu barracão a portas fechadas, caixas do Divino encostadas, radiolas de reggae desligadas e cobertas. A pandemia do COVID-19 fez a realidade sonora e musical do bairro se transformar. Durante os meses mais festivos no bairro tivemos ausência do som, ausência da festa.

A riqueza cultural é tão grandiosa no bairro da Liberdade, que podemos definir um calendário cultural onde todos os meses, de janeiro a dezembro temos festas e comemorações, promessas e rituais. Entretanto, durante o período da pandemia, essas atividades foram suspensas e após o período crítico — ocorrido, principalmente entre os meses de abril a julho, apenas rituais específicos foram executados de portas fechadas, com acesso restrito.

Durante um bom tempo não se ouviu o som dos paredões das radiolas de reggae, não se ouviu as caixas do Divino Espírito Santo, não se ouviu os pandeiros e as zabumbas de bumba meu boi. Essas manifestações culturais, que têm como prática e hábito acontecerem nas ruas do bairro, ao ar livre, se comunicando com a comunidade, inesperadamente tiveram que se recolher aos seus barracões, as suas sedes e executar apenas rituais inadiáveis com poucas pessoas, proibindo acesso da comunidade e dos brincantes para respeitar as normas de segurança e evitar maiores perdas. As pessoas que moram no bairro possuem o hábito de reunir a família, amigos e vizinhos em suas residências, ouvir música beber e comer, comemorar sem motivo apenas distrair espairecer. Essas comemorações também se tornaram raras e restritas.



**Exemplo 1:** Rua Tomé de Souza, nas proximidades da sede do Boi da Floresta. Foto: Luiza Fernandes



## 2. O Boi da Floresta: referência em bumba meu boi

Os grupos de bumba meu boi e toda a sua atmosfera formam um complexo sócio-turístico-cultural registrado como Patrimônio Cultural do Brasil pelo Iphan (2011) e Patrimônio Imaterial da Humanidade pela Unesco (2019). Estes grupos, que ficam em atividade o ano inteiro, constituem um conjunto de características em suas expressões artísticas, estéticas, simbólicas e “surgem por diferentes motivos e em diversos lugares e, conseqüentemente, com atributos peculiares a cada região de ocorrência, mas com qualidades que os individualizam e dão vivacidade ao universo da festa” (IPHAN, 2011:100).



**Exemplos 2 e 3:** Boi da Floresta de Mestre Apolônio em apresentação no arraial do Largo do São Francisco durante o São João 2019, no Centro em São Luís (MA). Foto: Luiza Fernandes

O Boi da Floresta de Mestre Apolônio, é um dos grupos mais antigos da região da Liberdade, acompanhando a história do próprio bairro, e do “sotaque”<sup>1</sup> da baixada. No ano de 1972, Apolônio Melônio, um dos primeiros moradores da localidade, fundou o grupo “Sociedade Junina Turma de São João Batista”, também conhecido como “Bumba meu boi da Floresta de Mestre Apolônio” ou simplesmente “Boi da Floresta”. Há diversas pesquisas e documentações sobre o mestre e o grupo, dentre as quais destacamos depoimentos presentes na Coletânea Memórias de Velhos (MARANHÃO, 1999) e Os Senhores Cantadores, Amos e Poetas de Bumba meu boi (PAPETE, 2015), bem como trabalhos como o de CARVALHO (1995) e MANHAES (2009). Mestre Apolônio nasceu em Canarana município de São João Batista e veio para São Luís em 1939, onde trabalhou como estivador (MARANHÃO, 1999). Além de ser um dos fundadores do Boi de Pindaré e Boi de Viana. Aos 96 anos, Melônio faleceu em 2 de junho de 2015. Hoje o grupo tem como presidente a índia e turismóloga Nadir Cruz.

A participação de pessoas jovens no coletivo é algo marcante, inclusive entre funções de liderança como cantadores, bordadores, percussionistas, dançarinos e dançarinas. Isso se deve também, pois, uma das atividades do grupo é a constante realização de oficinas para a comunidade jovem, programa chamado Floresta Criativa. Nadir Cruz, considera que o grupo é



uma referência para a comunidade do bairro da Liberdade e que é necessária responsabilidade cultural e social no grupo<sup>1</sup>. Um dos esforços é mostrar que as atividades realizadas no Boi podem se tornar fonte de renda para estes jovens. O grupo possui cerca de 135 membros e é formado predominantemente por moradores do bairro da Liberdade, considerado o quilombo urbano da capital maranhense por seus moradores e por instituições governamentais.

### 3. Boi da Floresta: construindo e acionando redes durante a pandemia

Com a ausência sonora e a impossibilidade de realizar atividades presenciais, uma vertente atuação do Boi da Floresta neste ano foi o lado social. Um dos primeiros grupos culturais do bairro da Liberdade, o Boi da Floresta tem sido um ponto de articulação, coleta e distribuição de donativos para ajudar as pessoas da comunidade mais impactadas pela pandemia. Dentre as atividades, podemos destacar a parceria entre os grupos Boi da Floresta e Boi de Leonardo (grupo também localizado na região da Liberdade) com a Cruz Vermelha, na produção de um sopão solidário, e com a CUFA (Central Única de Favelas), nos projetos nacionais Mães da Favela e #CUFAcontraoVirus — projetos que contaram com diversas etapas, como, por exemplo, entrega de cestas básicas, cartão com valores financeiros para compras em supermercado, e entrega de chips de celular com internet gratuita e acesso a aplicativos de estudos; o grupo também mobilizou costureiras do grupo para confeccionar máscaras da comunidade, realizou a distribuição de cestas básicas enviadas por diversas fontes.





**Exemplo 4:** Sede do Boi da Floresta. Foto: Luiza Fernandes

Durante este momento crítico, onde a vida passou a ser prioridade e muitas pessoas tiveram fontes de renda ceifadas devido à pandemia, observamos que as instituições culturais tiveram atuação fundamental para que recursos chegassem aos moradores da comunidade, sendo, além de pontos culturais, ponto de referência social. Nesta rede de instituições, o Boi da Floresta foi uma agente chave. Por ser um dos grupos mais antigos da comunidade e por sua articulação com instituições dentro e fora da comunidade, o grupo conseguiu atingir diversos moradores da região quilombo urbano na Liberdade, que possui entre 140 e 150 mil pessoas<sup>1</sup>. Donativos, atividades sociais e outras iniciativas chegaram até a comunidade através do grupo, que devido às suas atividades habituais, mobiliza uma série de pessoas; e em contato outras instituições do bairro, forma-se uma rede de comunicação que aciona os seus membros e mobilização devido às atividades culturais e religiosas regularmente realizadas ao longo do ano. Desta maneira, pode-se observar que apesar do Boi não poder brincar na rua e agregar pessoas,



sua existência na comunidade foi de grande diferencial na pandemia – visto que as redes construídas a partir de suas atividades nos períodos “normais” estão sendo acionadas em um momento nunca vivido, de exceção.

#### 4. 2020 e COVID-19: quando os pandeiros aglomeram



**Exemplo 5:** Nadir Cruz e Darlan Passos, integrantes do Boi da Floresta em distribuição de cestas básicas pelo bairro da Liberdade. Foto: Luiza Fernandes.

O termo musicar (Reily, Hikiji e Toni, 2016), proveniente de “musicking”, palavra criada por Christopher Small (1999), é utilizado para abranger diferentes formas e ações de engajamentos ligados à vivência de música, indo além da performance em si. O termo faz pensar em ações como assistir a um show, ensaiar, ouvir música, pensar sobre ela, entre outras. Esta forma de pensar é interessante quando aplicada ao universo habitual do bumba meu boi pois diversas maneiras de engajamento, que vão além do ato de tocar, cantar e dançar, são necessárias para que o Boi possa performar ou brincar, como, por exemplo, a realização de ensaios, confecção de instrumentos e bordados, indumentárias, produção de toadas, etc.

O contexto trazido pelo COVID-19 fez tivéssemos que nos adaptar a uma realidade de poucos encontros presenciais, calor humano e aglomerações mínimas. No caso do bumba-meu-centrais na vida de diversos brincantes e, no caso da cidade de São Luís, a inexistência do São João e a paralisação de diversas regiões culturais da cidade, como o bairro da Liberdade. Num contexto em que tocar tambores, cantar, colocar indumentárias e brincar na rua torna-se perigoso e que os grupos culturais não puderam se apresentar, percebe-se que essa ausência



impactou diretamente na existência dos envolvidos nestas manifestações culturais, sendo de vital importância cuidar e zelar pelas pessoas.

Em comunicações durante a pandemia, Samuel Araújo e Eurides Souza Santos reforçaram o compromisso histórico da etnomusicologia com pessoas que fazem música, bem como com as comunidades que elas participam<sup>1</sup>. Já o antropólogo britânico Daniel Miller, defende que em um momento de exceção como o que é vivido no ano de 2020, a prioridade na realização de trabalhos seria saber como as pessoas estão e ser útil, na medida do possível, para garantir a sobrevivência<sup>1</sup>.



**Exemplo 6:** Talyne Melônio e Whalisson Luís, integrantes do Boi da Floresta integrando o projeto Alô Social, uma parceria com a Central Única de Favelas (CUFA MA). Foto: Luiza Fernandes.

Como ficam as pessoas que fazem música quando não podem fazer música? Saber como elas estão em um momento e fornecer o auxílio possível em um momento tão crítico como o que vivemos é importante para a própria sobrevivência e continuidade dos grupos que elas participam, já que elas são fundamentais para isto.

Com o isolamento, tornou-se impossível brincar o bumba meu boi de modo “normal”, visto que, por essência, trata-se de uma manifestação coletiva; e realizar estes sons, tradicionalmente coletivos, traria maior possibilidade de aglomeração. Por isso, propomos que as ações sociais realizadas ao longo do ano de 2020 pelo Boi da Floresta, podem ser classificadas como um musicar possível no ano de 2020, pois foram de grande importância para a continuidade do grupo e para comunidade da Liberdade, de modo geral, para que os sons existentes voltem a (re) existir.



**Exemplo 7:** Percussionistas esquentando pandeirões para o batizado, momento de obrigação. Foto: Luiza Fernandes

Outra adaptação necessária foi transpor as movimentações do grupo para a internet. Entre os meses de maio e setembro, o grupo realizou cerca de trinta atividades *online*, entre chamadas ao vivo (*lives*), oficinas e participações em *lives* de outros grupos. Boa parte dessas ações foi no formato bate-papo. Quando havia performance, envolvia o número mínimo de pessoas. Momento crucial e de obrigação, o batizado do grupo, foi realizado com um número reduzido de pessoas e com transmissão no *Instagram* e *Youtube* do grupo<sup>1</sup>. Os brincantes, que não puderam estar presentes em virtude das condições sanitárias, foram convidados a assistir a ladainha de suas casas e, caso quisessem, poderiam levar suas indumentárias para casa, para se paramentar no momento do batismo do boi, que acontece tradicionalmente na madrugada entre os dias 23 e 24 de junho<sup>1</sup>.



**Exemplo 8:** Momento de ladainha durante o ritual de morte do boi, um dos momentos obrigatórios no calendário do Boi da Floresta. Foto: Luiza Fernandes.

## 6. Considerações finais

Considerando a vivência de quem foi nascida e criada no bairro da Liberdade, e uma das autoras desta comunicação, o momento da pandemia do covid-19 causou a ausência de som, de música, de comunicação, de confraternização. Provocou um afastamento das pessoas desencadeando diversos problemas psicológicos nos moradores. Não números exatos, mas conhecemos diversas pessoas que apresentaram problemas psicológicos graves durante esse momento de silêncio, de ausência de atividades culturais. Essa percepção nos faz acreditar que o movimento cultural vai muito além da dança, da música e da comemoração, mas também trabalha em prol da saúde mental e psicológica de todos aqueles que participam que se engajam, de todos aqueles que acreditam que o bumba meu boi ou a qualquer dança que participem pode lhe ajudar a ter uma vida melhor, pode lhe proporcionar uma qualidade de vida mental superior, estando entre pessoas que lhe apoiem, estar entre pessoas que podem compartilhar os fracassos e as vitórias. Por isto, consideramos estas atividades de apoio e cuidado também são musicares, pois são essenciais para que a parte performática das nossas aconteça, especialmente em momentos de exceção, como o que está sendo vivido em 2020.



A necessidade da música, do som, da atividade de entretenimento e religiosa que o bairro naturalmente promove é o desejo da maioria de seus moradores. O retorno gradual das atividades religiosas e culturais traz um alento e de certa forma, minimiza os estragos psicológicos causados pela pandemia do covid-19, igrejas reabertas, terreiros funcionando, rituais de morte de boi acontecendo são sinais de que a música acontece lentamente, mas de maneira importante, estimulando o sentimento de resiliência na comunidade.

## 7. Referências

ALBERNAZ, Lady Selma Ferreira. *O “Urrou” do boi em Atenas: instituições, experiências culturais e identidade no Maranhão*. Campinas, 2004 [326]. Tese de Doutorado em Ciências Sociais. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2004.

ALBERNAZ, Lady Selma Ferreira. *Mulheres e cultura popular: gênero e classe no bumba meu boi do Maranhão*. Maguaré, n. 24, p. 69-98, 2010.

AMARAL, Renata Pompêo do. *A música do bumba boi do Maranhão e suas possibilidades de performance no Contrabaixo*. São Paulo, 2018 [133]. Dissertação Mestrado em Música. Instituto de Artes. Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, São Paulo, 2018

ANDRADE, Mário de. *Danças dramáticas do Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia, v. 1, p. 07-383, 1982.

ARAUJO, Samuel e SANTOS, Eurides. *Painel “O som ao redor”: Etnomusicologia em tempos de pandemia no Brasil*. 2020. Dur: 56m30s. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=X11OEJutNZo>>. Acesso em 20/10/2020.

ASSUNÇÃO, Ana Valéria Lucena Lima. *“Quilombo urbano”, Liberdade, Camboa e Fé em Deus: identidade, festas, mobilização política e visibilidade na cidade de São Luís, Maranhão*. 2017 [162]. Tese de Doutorado em Cartografia Social e Política da Amazônia. Universidade Estadual do Maranhão UEMA, Maranhão, 2017.

BARROS, Antônio Evaldo Almeida. *O pantheon encantado: culturas e heranças étnicas na formação de identidade maranhense*. Salvador, 2007 [317]. Dissertação Mestrado em Estudos Étnicos e Africanos. Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2007.

BARROS, Antonio Evaldo Almeida. *Usos e abusos do encontro festivo: Identidades, Diferenças e Desigualdades no Maranhão dos Bumbas (c. 1900-50)*. Outros Tempos–Pesquisa em Foco- História, v. 6, n. 8, 2009.

BRINCANDO NA FLORESTA. Direção e Produção: Giselle Bossard. Dur. 30’ São Luís, 2015. *Online*.

BORRALHO, Tácito Freire. *O teatro do boi do Maranhão: brincadeira, ritual, enredos, gestos e movimentos*. São Paulo, 2012. [227]. Tese de Doutorado em Artes. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.





CANO, Maria da Conceição Salazar. *O bumba meu boi como zona de contacto: trajetórias e ressignificação do património cultural*. Coimbra, 2019. [301]. Tese de Doutoramento em Estudos Culturais, Universidade de Coimbra. Coimbra, 2019.

CARVALHO, Maria Michol Pinho de. *Matracas que desafiam o tempo: é o bumba meu boi do Maranhão*. Rio de Janeiro, 1995. [267]. Dissertação de Mestrado em Comunicação Social, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 1995.

CMF/SECMA. *Memória de Velhos: depoimentos: Uma Contribuição à Memória Oral da Cultura Popular Maranhense Vol. VII*. São Luis: Lithograf, 1999.

IPHAN. *Inventário Nacional de Referências Culturais: Complexo Cultural do bumba meu boi do Maranhão: Dossiê do Registro*. São Luís, Maranhão, 2011.

INSTAGRAM.COM, Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CB8zK0TJTTrQ/> Acesso em: 27 jun. 2020 Vídeo com momentos do batizado do Boi da Floresta em 2020. Veiculado em 27 jun. 2020. Dur. 01min.06seg

INSTAGRAM.COM, Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CEouonOJfq0/> Acesso em 02 set.2020 Vídeo com uma das etapas do projeto Mães da Favela, realizado na sede do grupo. Veiculado em 02 set.2020 Dur. 51seg

MANHÃES, Juliana Bittencourt. *Memórias de um corpo brincante: a brincadeira do cazumba no bumba-boi maranhense*. Rio de Janeiro, 2009. [208]. Dissertação de Mestrado em Artes Cênicas. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2009.

MARTINS, Carolina, *Política e Cultura nas histórias do bumba meu boi*. Niterói, Rio de Janeiro, 2015. [160]. Dissertação Mestrado em História. Instituto em Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2015.

MILLER, Daniel. *Como conduzir uma etnografia durante o isolamento — Prof. Daniel Miller, Univ. College of London*. YOUTUBE.COM. 2020. Dur: 20m13s. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WC24b3nzp98>. Acesso em 20 out. 2020.

NETO, Américo Azevedo. *Bumba meu boi no Maranhão*. Alumar, 1997.

O IMPARCIAL. Disponível em < <https://oimparcial.com.br/cidades/2018/11/primeiro-quilombo-urbano-do-maranhao-e-reconhecido-pela-camara/> > *Primeiro quilombo urbano do Maranhão é reconhecido pela Câmara*. Acesso em: 30 ago. 2020.

PADILHA, AFS. *A construção ilusória da realidade, ressignificação e recontextualização do bumba meu boi do Maranhão a partir da Música*, Aveiro, 2014. [254]. Tese de Doutoramento em Música, Universidade de Aveiro, Aveiro, 2014.

PAPETE. *Os Senhores Cantadores, Amos e Poetas do bumba meu boi do Maranhão*. São Paulo: Editora IOSIS, 2015

REILY, Suzel; HIKIJI, Rose; TONI, Flávia. *O Musicar Local—novas trilhas para a etnomusicologia*. Projeto Temático FAPESP, p. 05318-7, 2016.





RIBEIRO, Djamila. *Lugar de fala*. Pólen Produção Editorial LTDA, 2019.

SANDRONI, Carlos. *Missão de pesquisas folclóricas: música tradicional do Norte e Nordeste, 1938*. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, n. 46, p. 275-277, 2008.

TRÊS PEDRAS. Direção: Renata Amaral. Dur.13', São Paulo,2012. DVD

YOUTUBE.COM. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=4F6hlNFhbLA> >  
Acesso em 23 jun. 2020. Transmissão do Ritual do Batizado do Boi da Floresta 2020 parte 1.  
Veiculado em 23 jun. 2020. Dur. 57min.65seg



## Um breve relato histórico acerca de dois gêneros musicais da Região Norte do Brasil e o uso do contrabaixo elétrico

*Alexandre Alves Silva*

Universidade Federal de Roraima - alexovasco@hotmail.com

*Jefferson Tiago de Souza Mendes da Silva*

Universidade Federal de Roraima - jtamancio@gmail.com

**Resumo:** Este presente artigo é o recorte do primeiro capítulo do trabalho de conclusão do curso de Música, realizado na Universidade Federal de Roraima, que tem como objetivo principal a proposição de material educativo na formação de músicos contrabaixistas com base em quatro gêneros musicais da Região Norte. Dessa maneira, este trabalho apresenta-se como um relato histórico, abordando dois gêneros musicais da Região Norte do Brasil e o uso do contrabaixo elétrico nesses gêneros musicais, objetivando o alargamento dos estudos na área, no que diz respeito às músicas da Região Norte e à sua valorização. A metodologia empregada é de cunho qualitativo e como ferramentas metodológicas utilizou-se da revisão bibliográfica e das entrevistas semiestruturadas. Portanto, a respeito das informações apresentadas, buscou-se mostrar a construção do conhecimento na região, tendo a intenção principal, a ampliação da discussão e da produção científica relacionada à música e o contrabaixo elétrico no Norte do Brasil.

**Palavras-chave:** Região Norte, Gêneros musicais, Contrabaixo Elétrico

### **A brief historical description of two musical genres in the Northern Region of Brazil and the use of the electric contrabass guitar**

**Abstract:** This article is an excerpt from the first chapter of the work to conclude the Music course, held at the Federal University of Roraima, which has as main objective the proposition of educational material in the training of contrabass guitar musicians, based on four musical genres in the North Region. In this way, this work presents itself as a historical report, addressing two musical genres in the North Region of Brazil and the use of electric contrabass guitar in these musical genres, aiming to expand the studies in the area, with regard to the music of the North Region and its appreciation. The methodology used is qualitative and as methodological tools, bibliographic review and semi-structured interviews were used. Therefore, about the information presented, we sought to show the construction of knowledge in the region, with the main intention, the expansion of discussion and scientific production related to music and electric contrabass guitar in Northern Brazil.

**Keywords:** North Region, Music Genres, Electric Contrabass Guitar

## **1. Introdução**

Este presente artigo é o recorte do primeiro capítulo do trabalho de conclusão de curso, realizado na Licenciatura em Música da Universidade Federal de Roraima, que teve como objetivo principal a proposição de uma material educativo para a formação de músicos contrabaixistas com base em quatro gêneros musicais da Região Norte: Boi Bumbá, Carimbó e





Ciranda de Manacapuru, Lambada. Dessa maneira, este trabalho apresenta-se como um relato histórico, abordando dois dos gêneros musicais pesquisados e o uso do contrabaixo elétrico na Ciranda de Manacapuru e a na Lambada, objetivando assim o alargamento dos estudos na área, no que diz respeito às músicas da Região Norte e à sua valorização.

A Região Norte compreende a maior região territorial do Brasil, onde tudo é grande em proporção, os rios são imensos, uma larga floresta, municípios com grande extensão de terras, tempo de deslocamento de uma localidade para outra, movimentação comercial entre outros pontos diferenciada, também é uma região fronteira com países sul-americanos: Bolívia, Colômbia, Guiana, Peru, Suriname e Venezuela, além da fronteira com o Departamento Ultramarino francês - Guiana Francesa. Uma região culturalmente rica de sabores, fauna, flora e de proposições criadas pelos seus habitantes naturais e o que ali resolveram criar raízes, desta forma sua cultura é sempre dinâmica, pois o ser humano “têm a capacidade de questionar os seus próprios hábitos e modificá-los” (LARAIA, 2009, p. 95). Nesse sentido as culturas estão sempre em mudanças e adaptações de seus costumes. Segundo Laraia, “existem dois tipos de mudança cultural: uma que é interna, resultante da dinâmica do próprio sistema cultural. E a segunda que é o resultado do contato de um sistema cultural com um outro” (2009, p. 96), o ato de escutar e fazer música demonstra as mudanças culturais vivenciadas pela sociedade e as influências de outros povos, mas certas características acabam por estar sempre presentes, estes são elementos que caracterizam os gêneros musicais.

Para compreendermos o significado de gênero musical recorreremos a Anacruse (2019), gênero “nos remete à generalização, isto é, quando falamos em gênero musical estamos falando de um termo que engloba, ou, generaliza determinado tipo de manifestação musical em toda sua possível amplitude”, isso implica formas, estilo, tradições da sociedade, elementos técnicos-musicais agregados e tudo que ajudar caracterizar um conjunto de músicas com estes elementos dando um sentido de "homogeneização" para elas, considerado então o gênero musical.

Ainda no entendimento sobre gênero musical, Monteiro (2015) afirma que "uma comunidade ou povo utiliza uma manifestação musical para se expressar, passando este, a ser uma espécie de novo portal de entrada à sua cultura, seus costumes e formas de expressão em seu cotidiano" (p. 21). E diante das diversas manifestações musicais que existem em nosso país, podemos perceber a carência de materiais ou registro das músicas do Norte. Acreditamos nas hipóteses levantadas ainda por Monteiro (2015), que talvez por essas manifestações serem transmitidas oralmente, empiricamente, imitativa ou também pela questão de difícil acesso aos





locais oriundos, existem poucos registros que tratam da atividade musical realizada no Norte, quando comparado com outras regiões do Brasil.

## 2. Gêneros musicais do Norte

Ao conceitualizar gêneros musicais e buscando uma formalização dessas expressões, como uma forma de interligar o que está ligado a cultura do Norte, abordamos sobre as limitações deste trabalho um breve relato histórico dos dois gêneros musicais da Região Norte do Brasil selecionados: Ciranda de Manacapuru e a Lambada, focando o desenvolvimento no uso do contrabaixo elétrico.

A Ciranda de Manacapuru, diferentemente das cirandas tradicionais do Nordeste, é uma manifestação cultural da cidade de Manacapuru, do estado do Amazonas, que assim como Parintins organiza um festival que possui todo um enredo do gênero que é apresentado durante o espetáculo. Tudo iniciou com a aceitação do professor José Silvestre do Nascimento e Souza para montar um cordão folclórico para o Colégio Comercial Sólon de Lucena em Manaus, que após tentar apresentar outros cordões, teria ensinado a Dança da Ciranda, na qual era conhecida como Ciranda de Tefé.

Atualmente as três cirandas que foram formadas nas escolas de Manacapuru anos de 1980, se transformaram em grandes agremiações folclóricas. Flor Matizada, (Grêmio Recreativo Flor Matizada), Guerreiros Mura (Grêmio Recreativo e Folclórico Ciranda Guerreiros Muras da Liberdade) e Ciranda Tradicional (Associação Folclórica Unida do Bairro dos Bairros-Ciranda Tradicional) que conforme Lima (2011) juntas promove o Festival com apoio da Prefeitura de Manacapuru e do Governo do Estado do Amazonas.

Conhecidas como “Cirandadas”, assim denominadas as músicas da ciranda, ela possui características singulares na sua execução. “No que se diz respeito à rítmica, a ciranda de Manacapuru possui características bastante peculiares, e com uma linguagem diferenciada” (MONTEIRO, 2015, p. 171), ou seja, um ritmo dançante com andamento rápido. Na Ciranda de Manacapuru, a formação compõe-se de instrumentos de percussão: atabaque, congas, pandeiro, surdo de marcação, bateria e ganzás e instrumentos harmônicos: cavaquinho, violão, teclado e contrabaixo elétrico.

Para Lima (2011) o primeiro Festival de Ciranda competitivo data no ano de 1997, com a gestão do prefeito Ângelus Figueira, desde então a brincadeira tomou grande projeção com aperfeiçoamentos técnicos, ganhando o status de manifestação folclórica. Diante da





proporção do crescimento das cirandas, foi criado no Parque do Ingá um local para as apresentações das respectivas agremiações, conhecido como Cirandódromo, que segundo Monteiro (2015) é o maior anfiteatro do País, com capacidade para mais de 28 mil espectadores. Para Lima (2011) a ciranda propiciou Manacapuru a sair do anonimato nacional e internacional, como também transformações no espaço urbano, social e cultural.



**Imagem 1:** Apresentação da Associação Folclórica Unida do Bairro dos Bairros-Ciranda Tradicional.  
Fonte: Governo do Estado do Amazonas, 2017.

Conforme Monteiro (2015) a dança da ciranda tem um certo grau de complexidade para se dançar, os dançarinos ficam dispostos tematicamente em filas e rodas ou círculos. Isso implica uma característica do gênero, a forte ligação com a dança, dois elementos que caminham juntos. Não muito diferente do gênero musical a seguir, que mantém essa mesma ligação com a dança em sua generalização.

A Lambada é um gênero musical do estado do Pará que recebeu grande influência das músicas caribenhas, uma mistura de Carimbó, Merengue e Siriá, que se deu a partir da inserção de instrumentos eletrônicos na música paraense, como a guitarra, teclado e contrabaixo elétrico. Segundo Nascimento (2014), tem dois fatores que indicam a influência caribenha na região, primeiro o porto marítimo feito para a escoação de látex no auge do período da borracha e o segundo é o rádio, onde a população local recebia frequências de rádios caribenhas, “estas rádios chegavam através das frequências moduladas AM, em baixa qualidade auditiva” (CARAVEO, 2019, p. 339).



Podemos indicar que o gênero musical ficou conhecido mundialmente com o “lançamento da música Chorando se Foi, da banda Kaoma, criada por um empresário francês e comandada por uma vocalista baiana” (NASCIMENTO, 2014, p.17). Há ainda este gênero em formato instrumental, a Lambada instrumental ganhou novas ressignificações e passou a ser denominada de gênero musical “Guitarrada”, dando novos rumos para a identidade musical local. Já a “nova” Lambada passou a ser considerado o “maior símbolo da modernização de sua música e abriu portas para novos formatos musicais que mesclavam regionalismo, tradição e modernidade” (idem).



**Imagem 2:** Casais dançando Lambada

Fonte: Danças Típicas

A Lambada deu seus sinais de surgimento e desenvolvimento em meados de 1950 e 1960 na cidade de Barcarena e posteriormente em Belém, com o lançamento de dois LPs já na década de 1970, Lambadas das Quebradas Vol. 1 e Lambadas das Quebradas Vol. 2 de Mestre Vieira, dando visibilidade a esse tipo de música. Importante frisar que no princípio a Lambada era conceitualizada como Lambada instrumental, tendo como protagonista a guitarra elétrica dentro do gênero musical. Na década de 1980 a Lambada instrumental começa a apresentar seus primeiros sinais de enfraquecimento e após as influências da globalização e mercadológicas na música nacional nos anos de 1990, surge o novo momento da Lambada, já não mais tendo como protagonista a guitarra elétrica, mas sim, a voz e letras, destacando-se os trabalhos “produzidos por Manoel Cordeiro, como do cantor Beto Barbosa e da Banda Warilou, da qual era também vocalista”.



A Lambada teve grande repercussão nacional e internacional na década de 1990 diante do novo movimento surgido e do grande mercado fonográfico. Para Lopes (2017) “o sucesso da lambada, no caso do Pará, se deu dentro de uma indústria incipiente, porém articulada, que se relacionava, como as demais indústrias fonográficas regionais, à mercados mais amplos” (p.7).

Assim como no Carimbó, na Lambada possui a formação instrumental bem parecida, comum entre os dois: guitarra elétrica, teclado, contrabaixo elétrico, bateria, trio de metais (saxofone, trompete e trombone), djambês, agogôs, congas e maracas.

### 3. Contrabaixo elétrico e sua presença nos gêneros musicais

Inspirado na guitarra elétrica, o contrabaixo elétrico, além de possuir o formato diferente do acústico, mantém a mesma lógica de afinação das cordas. O contrabaixo acústico é da família dos instrumentos de cordas que possui o registo mais grave e está direcionado à base e à sustentação das músicas. Segundo Abramovitz (1999) o contrabaixo elétrico veio substituir o acústico e facilitar a transportação para os shows de banda. “Fender criou a guitarra baixo elétrica, ou simplesmente baixo elétrico. Batizando-o de *Precision*, já que os trastos em sua escala de 34 polegadas permitiam precisão nas notas, rapidamente tornou-se conhecido entre os músicos, passando a ser chamado por eles de Fender Bass, por algum tempo” (BRANCO, 2001).

Com sua função rítmico-harmônico, o contrabaixo elétrico faz a “conexão do som rítmico da bateria com a harmonia” (SYLLOS; MONTANHAUR, 2002, p. 9). Para Herrera (2018) o contrabaixo tem como umas das funções principais, o preenchimento musical, onde imprime força, ênfase na harmonia e fundamento rítmico. Apesar das mudanças sofridas com os números de cordas, a afinação seguiu a mesma lógica de quintas justas ascendentes e quartas justas descendentes. Recorremos a Syllós e Montanhaur (2002) para entender um pouco da trajetória do contrabaixo elétrico na música brasileira.

Nos anos 20, as linhas de baixo na música brasileira, especialmente no choro eram executadas pelo violão, porém com um estilo contrapontístico. A partir dos 30, o contrabaixo acústico participa efetivamente de gravações (época da valsa brasileira) e da formação instrumental de orquestras e grupos regionais. Nos anos 40, é introduzido no samba sem a característica contrapontística do choro, enfatizando as tônicas do acorde e apoiando ritmicamente a bateria. finalmente, a partir da década seguinte, sua presença se solidifica na música popular brasileira com a bossa nova. (p. 14)





Os autores ainda afirmam que o contrabaixo elétrico chega ao Brasil na década de 1960 impulsionado pela Jovem Guarda e posteriormente na década seguinte ganha uma linguagem nacional por talentosos músicos brasileiros. O contrabaixo elétrico é um instrumento recorrente nas formações das bandas desses dois gêneros da Região Norte, por isso nesta pesquisa focamos especificamente no contrabaixo elétrico e nas levadas presentes no tocar do instrumento.

Acho que tanto pelo... essa parte da dança né? Chama muito o baixo, assim. [...] E ai, acho que eles, acho que eles estão sempre encaixando o baixo ai nesse quesito né? Pra dar um pouco mais de ritmo. Porque o baixo também é rítmico, né? É um instrumento rítmico e melódico e harmônico. Acho que essa parte ai ele agrada bastante e se encaixar muito bem nos ritmos amazônicos (SERRA GRANDE<sup>1</sup>, 2020).

Diante dessa fala, podemos notar que a presença do contrabaixo elétrico traz apoio ritmo dentro dos dois gêneros, além de trabalhar a parte harmônica e melódica. Lembrando que o instrumento veio fazer parte da formação dos grupos e bandas desses gêneros já no final do século XX com a modernização e inserção de outros instrumentos.

As levadas do contrabaixo elétrico, conhecida também por outros nomes como, condução, base, linhas, *groove*, *swing*... São padrões de acompanhamento que se repetem dentro de uma música de determinado gênero musical.

Segundo Syllós e Montanhaur (2002) existem duas formas de conhecer a condução em uma música. A primeira o contrabaixo e a bateria são tocados de maneira bem integrada, o conhecido “Bumbo de corda”, onde o contrabaixo é tocado junto com o bumbo da bateria. E o segundo é uma visão mais jazzística, na qual os dois instrumentos são tocados de modo mais independente. Dentro desses dois gêneros da Região Norte, as levadas se caracterizam com a primeira forma acima citada. O contrabaixo segue integrado com o bumbo da bateria ou do surdo, dando assim, preenchimento e apoio rítmico na música.

Podemos perceber na fala de outro entrevistado a relação intervalar predominante nas levadas utilizadas, *a questão da levada ai, é uma coisa legal na, na levada desses ritmos. É muito explorado a tônica e quinta né? [...] É também difícil você descartar isso, que às vezes você perde até a identidade da música quando você tirar essas duas notas ai* (SERRA DA MOÇA, 2020). Assim, servindo de guia para as levadas nos dois gêneros. Essa combinação intervalar é uma característica da música tonal de sempre estar em tensão e repouso, tensão e repouso. Isso perpétua nesses dois gêneros musicais abordados, na Ciranda de Manacapuru e na Lambada.



### 3. Considerações

O contrabaixo elétrico nesses dois gêneros musicais assume uma posição fundamental que é dá preenchimento entre a parte percussiva com a harmonia, fazendo um elo entre as duas. Ele imprime peso, dando sustentação rítmica e movimento para as músicas. A música na Região Norte, a grande maioria está ligada a uma manifestação cultural, a uma dança e a elementos folclóricos. Consequentemente ela carrega em si, tradições do seu povo, entretenimento e lazer. Tem um sotaque particular no vocabulário regional, se usa muito de palavras indígenas ou que retrata a sua fauna e flora, de instrumentos típicos da região. Mas que também ganha influências do mundo globalizado.

Revisar no passado para se construir o presente e trazer perspectivas para o futuro foi o que buscamos com a leitura dos referenciais teóricos para a construção do conhecimento. Com a intenção de ampliar a discussão e produção científica da temática, também conceitualizar a luz dos autores o significado da proposta desta pesquisa durante o fim da graduação.

### Referências:

ABRAMOVITZ, Rodrigo Sebastian de Moraes. **O ensino do contrabaixo-elétrico baseado em levadas de Samba**. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1999. Disponível em: <http://www.domain.adm.br/dem/licenciatura/monografia/rodrigoabramovitz.pdf>. Acesso em: 19 ago. 2019.

AMAZONAS. Secretaria do Estado de Cultura. Secretaria do Estado de Cultura. **Ciranda Tradicional encerra segunda noite do 21º Festival de Cirandas de Manacapuru**. 2017. Governo do Estado do Amazonas. Disponível em: <http://www.amazonas.am.gov.br/2017/12/ciranda-tradicional-encerra-segunda-noite-do-21o-festival-de-cirandas-de-manacapuru/>. Acesso em: 16 maio 2020.

ANACRUSE. Sobre Ritmos, Gêneros e Estilos. Disponível em:

<https://anacruse.com.br/2019/02/19/sobre-ritmos-generos-e-estilos/>. Acesso em: 11 nov.

2019.

BRANCO, Raul. **A História do Baixo Elétrico**. 2001. Whiplash.net. Disponível em: <https://whiplash.net/materias/biografias/000053.html>. Acesso em: 17 maio 2020.

CARAVEO, Saulo Christ; CHADA, Sonia. Quatro décadas de guitarrada: a configuração de um movimento musical pós-moderno no Pará. In: **Opus**, [s.l.], v. 25, n. 3, p.336-356, 22 nov. 2019. OPUS. <http://dx.doi.org/10.20504/opus2019c2515>





HERRERA, João Henrique Fernandes. **O contrabaixo elétrico como instrumento harmônico na visão do músico Sérgio Pereira**. 2018. 53 f. TCC (Graduação) - Curso de Curso de Música - Licenciatura em Violão, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2018. Cap. 4. Disponível em: <https://repositorio.ufu.br/handle/123456789/24129>. Acesso em: 01 abr. 2020.

LARAIA, Roque de Barros. **Cultura: um conceito antropológico**. 24. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

LIMA, Maria Eliane Feitosa. **Produção do Espaço Urbano e Impactos Socioambientais na Cidade de Manacapuru-AM - o Bairro do Biribiri**. 2011. 154 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Geografia, Programa de Pós-graduação em Geografia Humana do Departamento de Geografia da Faculdade de Filosofia Letras e Ciência Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8136/tde-27062012-151829/pt-br.php>. Acesso em: 03 abr. 2020.

LOPES, Laisa Epifânio. A trajetória histórica da Lambada: da criação regional à difusão nacional: da criação regional à difusão nacional: da criação regional à difusão nacional. In: **III Seminário Internacional História do Tempo Presente**, 3., 2017, Florianópolis. Udesc, 2017. p. 1-14. Disponível em: <http://eventos.udesc.br/ocs/index.php/STPII/IIISIHTP/paper/viewFile/672/421>. Acesso em: 02 fev. 2020.

MONTE RORAIMA. Entrevista concedida a XXX, 2020.

MONTEIRO, Ygor Saunier Mafra Carneiro. **Tambores da Amazônia: ritmos musicais do Norte do Brasil**. Manaus: Edição do Autor, 2015. 187 p.

SERRA DA MOÇA. Entrevista concedida a XXX, 2020.

SERRA GRANDE. Entrevista concedida a XXX, 2020.

SYLLOS, Gilberto de; MONTANHAUR, Ramom. **Bateria e Contrabaixo na Música Popular Brasileira**. 3. ed. Rio de Janeiro: Luminar, 2002. 92 p. Editado por Almir Chediak.

TÍPICAS, Danças. **Dança Lambada: origem e coreografia como dançar**. Origem e coreografia como dançar. 2019. Danças típicas. Disponível em: <https://www.dancastipicas.com/dancas/danca-lambada/>. Acesso em: 16 maio 2020.





## Percussão em Gêneros Musicais da Região Norte: um estudo sobre teses e dissertações publicadas no Brasil entre 2014 a 2019

*Alexander Antony de Oliveira*

Universidade Federal de Roraima - alexandersci1909@gmail.com

*Jefferson Tiago de Souza Mendes da Silva*

Universidade Federal de Roraima - jtamancio@gmail.com

**Resumo:** Este artigo consiste em um estudo inicial para o desenvolvimento do estado da arte sobre a carência de documentos científicos para a bateria e percussão envolvendo os seguintes gêneros musicais da Região Norte: Carimbó, Boi-bumbá e Lambada. O ensino de bateria e percussão é relativamente novo na música, considerando que o ensino de outros instrumentos musicais como canto, violão e cordas, é amplamente fomentado e aplicado. A pesquisa tem como base a metodologia qualitativa, utilizando principalmente a ferramenta de revisão bibliográfica para sustentação da pesquisa inicial, apresentamos teses e dissertações dos últimos cinco anos que abordam os gêneros musicais do Norte e uma comparação entre o número de pesquisas que falam algo sobre os gêneros e quais apresentam notação percussiva. Espera-se, com os resultados da pesquisa, o incentivo à documentação e elaboração de materiais científicos que possam fomentar o ensino de bateria e percussão dos gêneros do Norte do Brasil.

**Palavras-chave:** Gêneros musicais do Norte do Brasil. Percussão. Ensino de Percussão.

**Percussion in music genres of Northern Region: study's the theses and dissertations published in Brazil between 2014 and 2019**

**Abstract:** This article consists of an initial study for the development of the state of the art on low scientific publication for drums and percussion involving the following musical genres in the Northern Region: Carimbó, Boi-bumbá and Lambada. The drum and percussion teaching is relatively new in music, whit in teaching of another's instruments - singing, guitar and strings, is widely disseminated and applied. The research is based on the qualitative methodology, mainly using the bibliographic review tool to support the initial research, we presented theses and dissertations of the last five years that address the musical genres of the North and a comparison between the number of researches that say something about the genres and the ones who presents percussive music sheet. It is expected, with the results of the research, the incentive to the documentation and elaboration of scientific materials that can promote the drum and percussion teaching of the genres of the North of Brazil.

**Keywords:** Brazilian Northern music Genres. Percussion. Percussion Teaching.

### 1. Introdução

O ser humano é maravilhado por todo o tipo de som desde o início dos tempos. Com pedras, ossos, pedaços de madeira, e utilizando o som do corpo, a história da percussão foi concebida, e é facilmente confundível com a da humanidade, tal pressuposto é perceptível





em pinturas rupestres e artefatos históricos achados em sítios arqueológicos. Rosauero (2016) afirma que os instrumentos de percussão na pré-história eram comumente usados em rituais religiosos, com o propósito de influenciar a condição climática em busca de abundância de alimentos e pela sua sobrevivência no dia seguinte. A percussão é de longe, a família mais antiga da música, e mesmo assim, quando observamos hoje em dia a fração de materiais didáticos musicais destinados ao ensino desta, é notável a baixa porção de métodos e trabalhos científicos comparados a outros instrumentos.

Na busca de novas possibilidades musicais, nasce a bateria, que “é formada por um conjunto de instrumentos de percussão e assim pertence à essa família. Entretanto, apesar do seu surgimento recente, final do século XIX - início do século XX, ela tem sido tratada como um instrumento independente” (FERREIRA; TRALDI, 2016, p. 165). Podemos indicar que a bateria é o conjunto de instrumento de percussão mais famoso atualmente no mundo, presente com força na música popular brasileira e em especial na região Norte, entretanto, a bateria traz consigo a mesma problemática dos outros instrumentos de percussão, no que se refere à carência de trabalhos científicos acerca dela e a pouquidade de material científico quando o assunto é a bateria e a percussão dos gêneros musicais do Norte.

## 2. Processos metodológicos

Inicialmente, foram escolhidos os três gêneros musicais da região Norte mais populares no Brasil para o levantamento do estado da arte: o Carimbó, sendo este o gênero musical mais reconhecido nacionalmente, muito se devendo a sucessos de artistas como Joelma, Fafá de Belém, Gaby Amarantos e a Banda Calypso. O Boi-bumbá que é famoso pelo Festival Folclórico de Parintins, único festival do Norte do Brasil que tem transmissão ao vivo na TV aberta para todo o Brasil, e a Lambada, que ficou conhecida no mundo inteiro com *hits* nas décadas de 1980 e 1990.

Após a escolha dos gêneros musicais, foi realizada uma coleta de dados referente a quantidade de dissertações e teses publicadas desde o ano de 2014 até o segundo semestre de 2019 na área de Música e que contivessem as seguintes palavras-chaves: Carimbó, Boi-Bumbá, Lambada, Bateria, Percussão, Ritmo e Gêneros do Norte. O portal escolhido para a busca das produções científicas foi a Plataforma Sucupira - CAPES.

Com o propósito de delimitar a pesquisa, conduzindo-a ao campo da percussão, filtrou-se os trabalhos publicados com indicativos de notações gráficas musicais, a comparação





de notações gráficas de partituras percussivas foi utilizada para legitimar a possibilidade prática didática do documento.

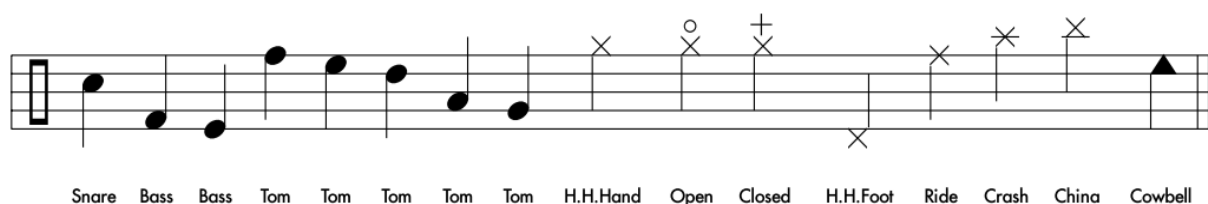
A notação musical é um dos mais importantes recursos documentais e didáticos disponíveis para o músico, pois a mesma abrange todos os pensamentos e questões de ordem criativa que o(a) autor(a) quer passar:

A simbologia icônica expressa uma semelhança sensorial com aquilo que representa, no caso da partitura musical, o ideal criativo do compositor. Este potencial criador ocorre por meio do fazer artístico através do trabalho racional, sobretudo inspirativo. Aqui a informação sensorial da mente do autor molda-se em um formato simbólico-notacional. A obra musical é, portanto, a representação simbólica de um imaginário sonoro, fruto da inspiração pessoal do artista, influenciado pelo mundo sensorial que o cerca: o “texto” musical é decodificado por regras convencionais da ciência musical (CARVALHO; CAVALCANTI, 2011, p. 134).

Nesse sentido, muito se discute sobre a relevância documental creditada às partituras, porque as mesmas “são constituídas de diversos símbolos [...], os principais símbolos são: pauta ou pentagrama, notas, pausas, claves e acidentes musicais, porém ainda existem outros símbolos como articulação, repetição, oitavas, ornamento, acentuação, dinâmica entre outros.” (COSTA, 2013, p. 5). Todas estas informações são complicadas de compreender para um analista não-músico, dado que, em sua maioria, trata-se de elementos não-textuais, assim explicado por Carvalho e Cavalcanti (2011):

Por se tratar de material não-textual, ou que pelo menos o texto propriamente dito não integre o seu todo, torna-se difícil ao indexador ou analista extrair conceitos da partitura para sua representação. Muito do que está implícito por meio da simbologia notacional não é percebido ou compreendido pelo indexador na análise conceitual. Como consequência, este processo analítico-documental tende a falhar na primeira etapa da análise documentária, pois conforme dito anteriormente, a tradicional leitura técnica bibliográfica aplicada ao documento musical não faz sentido em virtude da natureza da representação musical (p. 137).

Por demonstrar a representatividade musical de um compositor, é compreensível a significância da notação musical percussiva, e esta acaba se tornando um elemento essencial para o ensino formal dos instrumentos de percussão, conforme demonstrada na Figura 1.



**Figura 1:** notação musical dos tambores e pratos da família da percussão. Fonte: HEMSWORTH (2016)



Para a realização da pesquisa, foram consultados os repositórios e bibliotecas digitais de 19 (dezenove) Programas de Pós-Graduação da CAPES, nas quais 18 (dezoito) são relacionados a área de Música e 1 (um) com foco em Artes.

Um dado importante exposto durante a investigação é que, de todas as 19 (dezenove) instituições analisadas, localizamos apenas 5 (cinco) universidades que apresentaram algum trabalho de tese ou dissertação à respeito do Carimbó, Boi-bumbá ou Lambada: Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Universidade Estadual de São Paulo (UNESP), Universidades Federal da Bahia (UFBA), Universidade Federal do Pará (UFPA) e a Universidade Federal do Paraná (UFPR).

A busca pelas teses e dissertações foram empreendidas a partir das seguintes palavras-chaves: Carimbó; Boi-bumbá; Boi; Lambada; Norte; Bateria; Percussão, e o período da coleta dos dados ocorreu no mês de novembro do ano de 2019.

Ano	Título / Autor	Tipo de documento Instituição	Resumo simples	Presença de notação percussiva
2014	Parintins: boi-bumbá e afirmação identitária: discurso, representações, sonoridade e identidade no Amazonas contemporâneo / Rui Manoel Sênico Carvalho	Tese / UNICAMP	O presente trabalho analisa as transformações operadas no Boi-Bumbá de Parintins, especialmente na toada, os processos de apropriação e ressemantização de signos.	Sim
2014	O fenômeno da intertextualidade e influência em Heitor Villa-Lobos: estudo analítico sobre o Sexteto Místico e obras dos anos iniciais / Allan Kolodzieiski	Dissertação / UFPR	Este trabalho busca apresentar o fenômeno da intertextualidade e da influência em música a partir da comparação de elementos musicais presentes em obras de Heitor Villa-Lobos.	Não
2014	O feitiço caboclo de Dona Onete: um olhar etnomusicológico sobre a trajetória do Carimbó Chamegado, de Igarapé-Miri a Belém / Patrick Depailler Ferreira Moraes	Dissertação / UFPA	O trabalho tem como objeto de estudo a cantora, compositora, e historiadora Professora Ionete Gama, conhecida como Dona Onete, executora de uma variação do Carimbó, chamado de “Carimbó Chamegado”.	Sim
2015	O Marajo Encatado do Juraboto: A Cartografia poética de uma máquina de guerra e seu Marajó literário / Jadson Luiz Sousa Silva	Dissertação / UFPA	O presente trabalho pretende apresentar um pouco da vida e arte de um escritor, poeta, cordelista e artista performático nascido e criado no município de Afuá.	Não
2015	O Coro Cênico da Universidade da Amazônia: experienciando uma identidade a partir de um repertório musical / Joelma de Almeida e Silva Bezerra	Dissertação / UFPA	O objetivo principal desta pesquisa foi o de investigar a experiência de construção de uma “identidade”, a partir de um repertório musical do Coro Cênico da UNAMA.	Não
2016	Carimbó do Santo Preto: a presença negra na performance musical da festividade do Glorioso São Benedito em Santarém Novo (PA) / Vanildo Palheta Monteiro	Tese / UNESP	Esta tese objetiva investigar a presença negra no Carimbó executado na Festividade do Glorioso São Benedito em Santarém Novo (PA), a partir dos seus aspectos originários, etimológicos, religiosos e, sobretudo, musicais.	Não



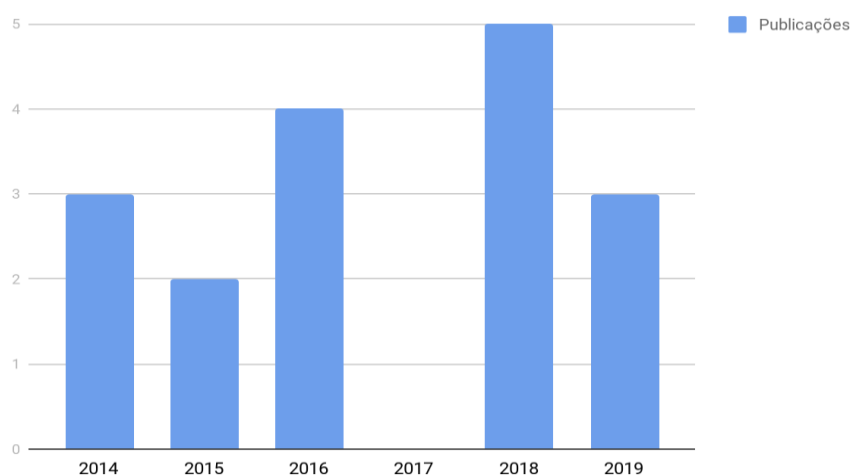
2016	Amanheceu, Paid'égua! O Sonho Cabano Faz Samba de Enredo no Carnaval Paraense / Daisy Maria Pamplona Puget	Dissertação / UFPA	A proposta desta pesquisa tem como foco os processos criativos de três sambas de enredo compostos para três escolas de samba de Belém do Pará.	Não
2016	A Presença da Cultura Afro-Brasileira na Música de Waldemar Henrique / Edson Santos da Silva	Dissertação / UFPA	A investigação dos fatores que contribuíram para a presença da cultura afro-brasileira na sua obra foi o objetivo principal desta pesquisa.	Não
2016	Bandas e Fanfarras Escolares: processos de Ensino na preparação para o Festival de bandas e Fanfarras de Santarém (PA) / Eliane Cristine Nogueira Ferreira Fonseca	Dissertação / UFPA	O objetivo geral consistiu em investigar os processos de ensino nas bandas e fanfarras escolares na preparação para o Festival.	Não
2018	A música do Bumba Boi do Maranhão e suas possibilidades de performance no contrabaixo / Renata Pompêo do Amaral	Dissertação / UNESP	A presente pesquisa aborda os elementos musicais e estruturais de diversos sotaques do Bumba Boi, trazendo também, a partir da análise desses elementos, propostas para a performance do contrabaixo nesse gênero tradicional brasileiro.	Não
2018	Mestras da Cultura Popular em Belém: narrativas de vida, ativismos culturais e protagonismos musicais / Jorgete Maria Portal Lago	Tese / UFBA	A presente pesquisa tem como foco as narrativas de vida de Mestras da cultura popular em Belém do Pará.	Não
2018	O Carimbó "pau e corda" em Marapanim-PA: um estudo investigativo a partir do emprego da Flauta Artesanal / Davi Silva	Dissertação / UFBA	O presente trabalho foi concebido através do Mestrado Profissional em Música da Universidade Federal da Bahia (UFBA), e pertence à área de criação/ interpretação musical.	Não
2018	O projeto Choro do Pará: prática e transmissão musical / José Jacinto da Costa Kahwage	Dissertação / UFPA	Investigar a prática e a transmissão de música no Projeto Choro do Pará, utilizando o enfoque de autores como Nettl (2010), Blacking (2007) e Merriam (1964) foi o objetivo principal deste trabalho.	Não
2018	Uma cena musical neotribal nas noites belenenses: traços multifacetados do mercado artístico / Frank de Lima Sagica	Dissertação / UFPA	A presente pesquisa etnográfica propõe um novo conceito – cena musical neotribal, utilizado como sistema de análise para tratar uma cena musical em Belém/PA até então não investigada no meio acadêmico.	Não
2019	Marambiré do Pacoval: estudo da performance percussiva de uma congada amazônica / Ygor Saunier Mafra Carneiro Monteiro	Dissertação / UNESP	Esta pesquisa consiste em um estudo da performance percussiva do Marambiré, uma congada amazônica incidente no Quilombo do Pacoval, situado no interior do município de Alenquer no estado do Pará.	Sim
2019	A modernização do Carimbó / Bernardo Thiago Paiva Mesquita	Dissertação / UFBA	Neste estudo, é investigado o processo de modernização do Carimbó no estado do Pará.	Sim
2019	A nascente de um rio e outros cursos: a guitarrada do Mestre Vieira / Saulo Christ Caraveo da Silva	Dissertação / UFPA	Além da leitura da produção bibliográfica sobre o assunto, fez-se uma descrição etnográfica do contexto local e global em que se produziu Mestre Vieira.	Não

**Tabela 1:** Descrição das Teses e Dissertações na área de música listadas na Plataforma Sucupira.



Ao todo, foram encontrados apenas 17 (dezesete) trabalhos relatam algo sobre os gêneros musicais citados anteriormente, e somente 4 (quatro) destes possuem alguma representação gráfica de notação percussiva, o que ressalta a precariedade na pesquisa na área de bateria e percussão em geral no Brasil.

Os dados apresentados também demonstram uma irregularidade na frequência dos trabalhos apresentados no decorrer dos anos. Em 2014 foram publicados 2 (duas) dissertações e 1 (uma) tese. No ano de 2015, somente 2 (duas) dissertações. Em 2016, temos um aumento de publicações com 1 (uma) tese e 3 (três) dissertações. A maior surpresa é pertencente a 2017, ano que não houve nenhuma emissão de teses ou dissertações a respeito, ao passo que, em 2018, o número de trabalhos subiu para 1 (uma) tese e 4 (quatro) dissertações. E no ano de 2019 foram contabilizadas só 3 (três) dissertações até o momento da pesquisa.



**Gráfico 1:** Teses e Dissertações publicadas desde 2014 até 2019 que citam os gêneros do Norte do Brasil.

Os dados apontam a escassez presente na pesquisa científica brasileira sobre os gêneros da Região Norte do Brasil, até porque os gêneros musicais aqui escolhidos para a delimitação da pesquisa têm prestígio e reconhecimento em todo o país. Salienta-se a ausência de trabalhos publicados no ano de 2017.

A carência de registros formais de itens relevantes no que concerne a uma possível “cultura musical amazônica” (já que os gêneros estudados sofreram influências externas de outros povos), nos estimula, principalmente nos dias atuais, a “importar” culturas musicais ao redor do mundo, já que pouco conhecemos ou pouco registramos nossas próprias manifestações musicais (MONTEIRO, 2015, p. 22).





O pensamento de Monteiro reforça a hipótese principal da pesquisa, de que há uma falta de interesse em realizar pesquisas e documentar/registrar os ritmos nortistas envolvendo a percussão. Explicita-se um problema da “importação” de culturas musicais, que no caso seria o consumo musical de diferentes regiões do país e do mundo em detrimento da nossa própria cultura musical, e este fato se deve muito ao devido desconhecimento da respectiva população amazônica sobre seus gêneros musicais, sua história e cultura musical. Com base nessa alegação, é totalmente plausível conjecturar a premissa da necessidade da disciplina de música na educação básica das escolas públicas e privadas da Região Norte do Brasil, pois, considerando o fato da insipiência da cultura nortista por parte de muitas pessoas, a disciplina de música nas escolas poderia a ser um instigador e fortalecedor no quesito do ensino dos gêneros musicais do Norte.

### 3. Considerações Iniciais

Quando o assunto é o ensino de percussão, seja dos gêneros musicais do Norte ou de qualquer região do Brasil, a oralidade por seguinte da imitação seguem sendo as ferramentas metodológicas mais utilizadas nas aulas, e uma hipótese para esta situação acontecer é o fato do ensino de percussão, ao longo de milênios foi desenvolvido desta maneira.

Cabe aqui compreender a relevância do registro impresso não somente para o ensino formal dos instrumentos de percussão, mas primordialmente para a catalogação e perpetuação da música, da cultura e história do povo. Na visão de Monteiro (2015, p. 21) “uma comunidade ou povo utiliza uma manifestação musical para se expressar, passando este, a ser uma espécie de novo portal de entrada à sua cultura, seus costumes e formas de expressão em seu cotidiano.”.

O campo para a pesquisa envolvendo bateria e percussão dos gêneros da Região Norte é amplo e pouco explorado, havendo a sua disposição um estoque imenso de possibilidades a respeito da pesquisa musical. Portanto, espera-se que o artigo possa incentivar à catalogação e documentação dos gêneros e ritmos desta região rica em cultura e música, e que estes materiais científicos colaborem no fomento ao ensino de bateria e percussão dos gêneros do norte do Brasil.



## Referências:

BITTAR, Valeria; MEURER, Rafael Prim. Koellreutter e Dalcroze: quando o método é não ter método, qual o espaço para os métodos ativos?. *Dapesquisa*, Universidade do Estado de Santa Catarina, v. 11, n. 16, p. 239-253, 2016. Disponível em: <<http://www.revistas.udesc.br/index.php/dapesquisa/article/view/6928/5974>>. Acesso em: 26 ago. 2019.

CAVALCANTI, Hugo Carlos; CARVALHO, Maria Auxiliadora. A informação na música impressa: elementos para análise documental e representação de conteúdos. *RDBCI: Revista Digital de Biblioteconomia e Ciência da Informação*, Campinas, v. 9, n. 1, p.132-151, 25 fev. 2011. Semestral. Disponível em: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/rdbci/article/view/1937/2058>>. Acesso em: 18 nov. 2019.

COSTA, Cássia Ferreira. Catalogação de música impressa. In: ENCONTRO INTERNACIONAL DE CATALOGADORES. (9.), 2013. Rio de Janeiro. Disponível em: <<http://www.enacat.ufscar.br/index.php/eic-enacat/eic-enacat/paper/view/56>>. p. 2-20. Acesso em: 19 nov. 2019.

FERREIRA, Thiago de Souza; TRALDI, Cesar Adriano. O INSTRUMENTO BATERIA. *Dapesquisa*, Universidade do Estado de Santa Catarina, v. 10, n. 14, p.163-172, 2016. Disponível em: <<http://www.revistas.udesc.br/index.php/dapesquisa/article/view/6905/4910>>. Acesso em: 27 ago. 2019.

HEMSWORTH, Brendam Rui. *A bateria aberta: sua representação teórica e aplicação no ensino experimental da percussão*. Aveiro. 79f. Dissertação (Mestrado). Curso de Música, Comunicação e Arte, Universidade de Aveiro, Aveiro, 2016. Disponível em: <<https://ria.ua.pt/bitstream/10773/17908/1/A%20bateria%20aberta.pdf>>. Acesso em: 16 nov. 2019.

MONTEIRO, Ygor S. M. C. *Tambores da Amazônia: ritmos musicais do Norte do Brasil*. Manaus: Edição do Autor, 2015.

MORAIS, Ronan Gil de; STASI, Carlos. Múltiplas faces: surgimento, contextualização histórica e características da percussão múltipla. *Opus*, Goiânia, v. 16, n. 2, p. 61-79, dez. 2010. Disponível em: <<http://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/218/198>>. Acesso em: 27 ago. 2019.

ROSAURO, Ney. *HISTÓRIA DOS INSTRUMENTOS SINFÔNICOS DE PERCUSSÃO: da antiguidade aos tempos modernos*. p. 01-38, abr. 2016. Disponível em: <<http://neyrosauro.com/wp-content/uploads/2016/04/Historia-da-Percussao.-PDF.pdf>>. Acesso em: 14 nov. 2019.





## **A Etnomusicologia em Cursos de Graduação em Música de Universidades do Nordeste: um estudo sobre iniciativas em instituições sem programas de pós-graduação**

*Tiago de Quadros Maia Carvalho*

*Universidade Federal do Rio Grande do Norte - tiagodequadrosmaiacarvalho@gmail.com*

*Larissa Guedes dos Santos*

*Universidade Federal do Rio Grande do Norte - largs126@gmail.com*

*Leandro Pequeno da Silva*

*Universidade Federal do Rio Grande do Norte - Leandro.pequeno02@gmail.com*

**Resumo:** O presente trabalho discorre sobre dados de uma pesquisa que teve como objetivo geral a identificação de iniciativas (ensino, pesquisa e extensão) no campo da Etnomusicologia em cursos de graduação da região Nordeste que não estivessem vinculados a programas de pós-graduação *stricto sensu*. Para tanto, foram identificadas 11 instituições e 19 profissionais, que foram inquiridos a partir de entrevistas. Os dados foram analisados sob a técnica da análise do discurso. Os resultados apontam para um campo que, na região Nordeste, se apresenta “transversalizado”, diluído em disciplinas do campo da Etnomusicologia, mas dentro de propostas diversas, que se materializam, sobretudo, em cursos de formação de professores. Dessa forma, a realização de investigações, a existência de grupos de pesquisa, ou mesmo as abordagens em ensino, em sua maioria, são prescindidos ou diluídos nas necessidades de formação profissional nas quais a Etnomusicologia se apresenta como uma parte. Tal configuração tem impacto nas formas pelas quais os respondentes desta pesquisa atuam profissionalmente.

**Palavras-chave:** Etnomusicologia no Nordeste brasileiro. Iniciativas em Etnomusicologia. Etnomusicologia na Universidade.

**Ethnomusicology in Undergraduate Music Courses at Brazilian Northeastern Universities: a study of initiatives in institutions without graduate programs**

**Abstract:** The present work discusses data from a research that had as its general objective the identification of initiatives in the field of Ethnomusicology in undergraduate courses in the Northeast region that were not linked to graduate programs. To this end, 11 institutions and 19 professionals were identified, who were interviewed. The data were analyzed using the discourse analysis technique. The results point to a field that, in the Northeast region, is transversal, diluted in disciplines in Ethnomusicology, but within more diverse proposals, which materialize, above all, in teacher training courses. Thus, the conduct of investigations, the existence of research groups, or even teaching approaches tend, for the most part, to be dispensed with or diluted in the professional training needs in which Ethnomusicology appears as a part. This configuration has an impact on the ways in which the respondents to this research act professionally.

**Keywords:** Ethnomusicology in Northeast Brazil. Initiatives in Ethnomusicology. Ethnomusicology at the University.





## 1. Introdução

A Etnomusicologia é um campo que vem se consolidando no Brasil desde a década de 1980, associada ao surgimento de programas de pós-graduação em Música, iniciativas ainda isoladas anteriormente – como é o caso do curso de Etnomusicologia de Davi Bispo, em 1972 –, bem como caminhos para a associação entre seus (suas) professor@s, estudantes e pesquisador@s, como é o caso da Associação Brasileira de Etnomusicologia (ABET). A considerável formação de profissionais em nível de mestrado e doutorado ao longo das últimas décadas tem levado, em certa medida, a transformações ocasionadas pela presença de etnomusicólog@s em diferentes contextos, o que inclui, em muitos casos, universidades (estaduais e/ou federais) e institutos federais<sup>1</sup> (LÜHNING et al., 2016). São perceptíveis na literatura especializada interseções e diálogos constantes entre a Etnomusicologia e outros campos, como é o caso da Educação Musical, com recorrência notável (CAMPBELL, 2003; QUEIROZ, 2010; ARROYO, 2002; SWANWINCK, 1992; NETTL, 2005; LÜHNING, 2019). Isso implica no fato de que etnomusicólog@s passaram, ao longo do tempo, a ocupar postos de trabalho relacionados à formação inicial de professores e/ou bacharéis na subárea música em todo o país. Vagas foram abertas, concursos foram realizados, projetos foram constantemente adaptados à presença do campo como uma possibilidade formativa. A criação de novas Universidades, bem como a criação de novos cursos de música e ampliação das vagas que ocorreram nos últimos dez anos contribuíram ainda mais para a “interiorização” da Etnomusicologia no Brasil.

O presente trabalho traz dados referentes aos resultados de uma pesquisa que teve como objetivo geral investigar as iniciativas (ensino, pesquisa e extensão) que marcam a presença da Etnomusicologia em Universidades públicas do Nordeste brasileiro com graduação em música e sem programa de pós-graduação na área. O projeto em questão foi executado pelo “Grupo de Pesquisa Música em Múltiplos Contextos” (GPMuC), grupo de pesquisa sediado na Escola de Música da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, entre julho de 2019 e agosto de 2020.





## 2. A Transmissão da Etnomusicologia

Os estudos sobre transmissão musical são recorrentes no campo da Etnomusicologia e tendem a tratar este processo como a compreensão das estratégias empregadas em diferentes culturas e/ou grupos sociais no que diz respeito a continuidade de tradições, formas de fazer, concepções, técnicas, significados, centralizados pela música. Ao mesmo tempo, encontram-se nesses processos os caminhos do que Queiroz (2017) considera como de “constituição e ressignificação social” (p. 168). Apesar de não ser justo afirmar que a aprendizagem, ou a dimensão pedagógica da Etnomusicologia não é discutida pelo campo, é mais comum a compreensão desse processo (transmissão) direcionado ao outro.

Algumas produções se destacam quando é considerada a formação de etnomusicólogo@s. Krüger é a responsável pela publicação de um número temático da revista *World of Music* (2009), denominado “*Ethnomusicology in the Academy*”. No número em questão, uma série de artigos são apresentados a partir da perspectiva de que a formação no campo da Etnomusicologia é diversa e assume diferentes caminhos, a depender das demandas e necessidades locais. Nessa diversidade “interna” ao campo da Etnomusicologia, prevalecem abordagens como a de Corn (2009), relacionadas à aprendizagem em aulas de campo, em colaboração com povos nativos na Austrália; Petersen (2009), que expõe as demandas e desafios acerca do ensino de música africana em uma universidade na África do Sul; Sweers (2009) sobre adaptações necessárias ao ensino de etnomusicologia em uma instituição voltada ao ensino da performance musical. Krüger, em outra publicação (2016), ao abordar o ensino de Etnomusicologia nos contextos universitários do Reino Unido e Alemanha, resume a sua análise à compreensão de dois blocos. O primeiro está associado à Etnomusicologia em seu plano teórico/epistemológico, o que inclui a história do campo, atuação, teorias e tópicos abordados. Já o segundo traz à tona a experiência da música da cultura, bastante materializada na etnografia, observação participante e experiência direta com as pessoas. Outra obra que aborda um elemento pedagógico historicamente constituído no campo é a de Sólis (2004), que reúne textos de etnomusicólogo@s que atuam em universidades cujo processo de formação de estudantes envolve processos relacionados à performance, de acordo com o conceito de ‘bi-musicalidade’ de Mantle Hood.





### 3. A Pesquisa

A pesquisa tratada neste texto partiu da hipótese que etnomusicólg@s, essencialmente formad@s em programas de pós-graduação – no Brasil ou no exterior – tendem a adaptar as formas pelas quais veem o campo, bem como ensinam, tomando como base a ideia de que a atuação profissional em instituições sem programas de pós-graduação trazem outras demandas. Isso implica na elaboração de iniciativas condizentes a esses novos contextos.

Para a análise em questão, esta hipótese foi tratada na região Nordeste do Brasil, ainda que pudesse ser testada em outras localidades. Dessa forma, como universo da investigação foram delimitados cursos de música em universidades públicas e Institutos Federais da região que possuíssem cursos de graduação em música, mas que não estivessem vinculados a programas acadêmicos de pós-graduação *stricto sensu* (mestrado e doutorado) em Música. A partir do uso da plataforma “E-MEC”, foram identificados 37 cursos nas modalidades de Bacharelado e Licenciatura, em 18 universidades e Institutos. Considerando o universo delimitado para a pesquisa, chegou-se ao total de 11 instituições em oito estados do Nordeste<sup>1</sup>. O passo seguinte deu-se com a consulta direta aos projetos e sites dos cursos, buscando identificar possíveis professor@s participantes. Foram identificados 19 professor@s com formação em Etnomusicologia (mestrado e/ou doutorado) ou em áreas correlatas, com atuação direcionada ao campo dentro dos cursos. A disposição entre cursos e docentes foi composta da seguinte maneira: Bahia: UEFS (2), UFRB (4); Sergipe: UFS (1); Pernambuco: IFCE (2); Paraíba: UFCG (1); Alagoas: UFAL (1); Ceará: UECE (2), UFC-Sobral (2), UFCA (1); Rio Grande do Norte: UERN (2); Piauí: UFPI (1).

A coleta dos dados, devido a problemas orçamentários e, posteriormente, às restrições provocadas pela pandemia da COVID-19, ficou essencialmente restrita à aplicação de entrevistas direcionadas aos 19 respondentes. O roteiro, semiestruturado, tratou de questões associadas à formação d@s entrevistad@s, continuidade dos estudos, estruturação do trabalho com Etnomusicologia nos cursos que atuam, recepção pel@s estudantes e colegas docentes, demandas de pesquisa na região, iniciativas em ensino, pesquisa e extensão direcionadas ao campo. As entrevistas foram realizadas e gravadas, em sua maioria, por intermédio do software *Skype*, ou pelo serviço online *Google Meet*.

Os dados coletados foram devidamente transcritos e, para a sua análise, todos os textos decorrentes foram codificados e submetidos a um processo de análise do discurso (GILL, 2011), elencando, a partir das falas, temáticas e assuntos recorrentes.





#### 4. Resultados e discussões

Os resultados da pesquisa, cujos dados se encontram em fase final de análise, apontam para quatro campos temático-analíticos que apresentam, ainda que em parte, a colocação do campo da Etnomusicologia nos cursos estudados, mas representada pelas falas e perspectivas d@s professor@s entrevistad@s.

##### *A importância da Etnomusicologia nos cursos estudados*

O campo da Etnomusicologia, na ampla maioria dos dados coletados nas entrevistas, é visto como essencial. Isso se materializa em presença de disciplinas de graduação (em caráter introdutório, geralmente) específicas, ou mesmo pelo reconhecimento dessa necessidade e contratação de profissionais com essa formação. Essa importância, contudo, existe de maneira flexibilizada. Nos cursos de graduação estudados (Licenciaturas, em sua maioria) o campo aparece como uma competência específica que é integrada a um caminho formativo maior, como a formação de professor@s de música. Assim, por mais que a Etnomusicologia seja vista como importante, esse protagonismo figura de maneira limitada. @s entrevistad@s entendem que há uma relação direta entre o ensino de Etnomusicologia a partir de suas iniciativas e a formação no campo da Educação Musical.

##### *A “transversalização” da Etnomusicologia em Atividades de Ensino*

O tópico anterior, associado às falas d@s entrevistad@s, revela uma faceta do campo da Etnomusicologia nos cursos em questão. Para atender demandas de formação específicas, esta acaba por ser amplamente transversalizada. Prevalece o seu uso a partir da lógica da percepção da música na e como cultura (MERRIAM, 1964), do entendimento desta enquanto um momento de compreensão e problematização do conceito de música (RICE, 2014) e da contemplação/percepção da diversidade cultural/musical. Nos cursos de graduação abordados, prevalece muito mais a necessidade da Etnomusicologia se colocar como uma saudável oposição a um currículo pensado, em sua maioria, na tradição europeia do que venha a ser música, de conceitos a práticas. Isso implica no fato de que a existência da Etnomusicologia, por mais que seja considerada importante, tende a ter pouco impacto frente a demandas já comuns e até, em muitos casos, sedimentadas no processo de formação acadêmica nos cursos





de graduação. Quando são consideradas as falas d@s entrevistad@s, percebe-se que esse olhar transversal está em franco processo de consolidação, pois a maioria entende que uma, duas ou três disciplinas, geralmente de 30 horas, são suficientes para abordar conhecimentos em Etnomusicologia direcionados a cursos de graduação.

*A “transversalização” e a disciplinarização da Etnomusicologia em iniciativas de pesquisa e extensão*

Ainda com base nas entrevistas, a tendência é que, na maioria dos casos, a Etnomusicologia não seja um elemento diretamente abordado em iniciativas de pesquisa e/ou extensão, à exceção de alguns casos. Por uma série de quesitos, a grande tendência é que sejam formados grupos de pesquisa “genéricos” que, mais uma vez, abordam a Etnomusicologia como um tema dentro de uma proposta maior, seja como linha ou projeto de pesquisa. A relação mais recorrente é com a Educação Musical, apesar de haverem alguns casos em que ocorre com a Musicologia Histórica.

Outra situação bastante comum, que também é alinhada ao ensino, são as orientações de TCC. Estudantes sensibilizados pelas disciplinas ou trabalhos dos professores, tendem a procurá-l@s em busca de orientação a temáticas recorrentes no campo etnomusicológico. Isso acaba por render publicações esporádicas no campo dentro dos contextos dos cursos. O que não se tem, na maioria dos casos, são linhas e abordagens longitudinais em temas de interesse da Etnomusicologia em grupos de pesquisa nos cursos de graduação.

*Continuidade dos estudos d@s entrevistad@s no campo da Etnomusicologia*

De acordo com Del-Ben (2018), em uma pesquisa realizada juntamente a três programas de pós-graduação em música no país, é comum o fato de que muitas pesquisas se encerram no âmbito do doutorado. Isso significa que a vida profissional de muitos egressos de mestrado e doutorado não inclui a continuidade sistemática das atividades de pesquisa. Ao ingressarem (ou retomarem) o trabalho docente no âmbito do ensino superior, dedicam-se às atividades de ensino e extensão. As atividades de extensão englobam, em certa medida, as habilidades dos professores direcionadas a outros conteúdos, como a performance musical e a produção artística, o ensino direcionado à comunidade, entre outros. Já as atividades de ensino tendem a se diversificar. Por mais que os docentes em Etnomusicologia sejam os responsáveis





pelas disciplinas relacionadas ao campo, surgem dois grandes desafios: adaptar a(s) disciplina(s) às demandas dos discentes de graduação e assumir outras disciplinas, referentes a outras competências docentes dos entrevistados.

Boa parte dos entrevistados declarou não dar prosseguimento às leituras mais atuais do campo e tendem a se fixar em “cânones” da literatura da Etnomusicologia, ainda que em sala de aula. Dessa forma, a ideia de “especialista” em Etnomusicologia nos cursos de graduação tende a ser um reflexo datado pelas experiências na formação dos docentes.

É comum que algumas disciplinas envolvam a realização de situações de vivências musicais, ou “mini pesquisas” de campo, fazendo com que os discentes busquem experimentar, ainda que de forma breve, situações concretas nas quais eles apliquem conceitos estabelecidos em sala de aula. No que diz respeito aos desdobramentos dos professores em outras disciplinas, acaba por prevalecer, para muitos, a orientação de TCCs, disciplinas de estágio, pesquisa em música, entre outras. Também são recorrentes as disciplinas que envolvem a proficiência na docência no campo da Educação Musical. Isso é um indicativo de que o trabalho docente na graduação, ainda que seja exercido por pessoas com formação em Etnomusicologia, evoca competências construídas em outros momentos da formação desses indivíduos, envolvendo a performance musical, a docência, entre outros.

## 5. Considerações Finais

Os dados aqui apresentados, apesar de conclusivos, não elucidam todos os detalhes presentes acerca da presença da Etnomusicologia em cursos de graduação no Nordeste. Na verdade, há casos relatados nas entrevistas que se alinham a vivências profundas, materializadas em experiências de formação no campo a partir de iniciativas de pesquisa e extensão. Da mesma forma, foi possível identificar grupos de pesquisa, bem como professor@s que dão continuidade aos seus estudos/investigações. Este texto se prestou a dimensionar, de maneira geral e a partir das maiores recorrências temáticas, caminhos pelos quais o campo tem se configurado na atualidade, em específico na região estudada.

Considerando as reflexões tecidas neste trabalho, entende-se, portanto, que a Etnomusicologia tem sido configurada ao sabor das necessidades de formação direcionada a cursos maiores, geralmente voltados à formação de professores. Apesar da sua reconhecida importância, esta tem um papel auxiliar em grande parte dos cursos estudados, o que conota o seu lugar como importante elemento para questionamento da música enquanto um valor social e humano. O problema emergente dessa constatação reside no fato de que o estudo aprofundado,





as abordagens e projetos longitudinais e a continuidade na produção de conhecimentos tendem a ficar em segundo plano. Este dado é preocupante quando são consideradas as necessidades de consolidação do campo a partir da formação de mestres e doutor@s, d@s quais se esperam contribuições para suprir lacunas a partir do pilar da pesquisa.

Por fim, este projeto enseja novos desdobramentos. Um deles está associado à necessidade de maior compreensão de como a Etnomusicologia adquire configurações distintas a partir do momento em que se depara com necessidades profissionais específicas. Tal fenômeno carece de estudos e abordagens detalhadas no futuro. Ao mesmo tempo, traz à tona a necessidade de abordagens, por parte de representações do campo, que atendam às especificidades na formação de pessoas, de profissionais que aceitam o desafio “interiorizar” a Etnomusicologia no Brasil.

## Referências

ARROYO, Margarete. Educação Musical na Contemporaneidade. In: SEMINÁRIO NACIONAL DE PESQUISA EM MÚSICA DA UFG (2), 2002, Goiânia. *Anais...* Goiânia: Programa de Pós-graduação em Música da UFG, 2002. p. 1-12.

CAMPBELL, Patricia S. Ethnomusicology and Music Education: Crossroads for knowing music, education, and culture. *Research Studies in Music Education*, n. 21, p. 16-30, 2003.

CORN, Aaron. Sound Exchanges: an ethnomusicologist's approach to interdisciplinary teaching and learning in collaboration with a remote indigenous Australian community. *The World of Music*, v. 51, n. 3, p. 21-50, 2009.

DEL-BEN, Luciana. Impactos da formação pós-graduada em música: atuação profissional e produção intelectual de egressos de três programas de pós-graduação em música. In: TOURINHO, Cristina (Org.). *Formação Profissional em Música: experiências e diálogos*. Jundiaí: Paco, 2018.

GILL, Rosalind. Análise de Discurso. In: BAUER, Martin W.; GASKELL, George. *Pesquisa Qualitativa com Texto, Imagem e Som: um manual prático*. Trad. Pedrinho A. 9 ed. Guareschi. Petrópolis: Vozes, 2011. pp. 244-270.

KRÜGER, Simone. Ethnomusicology in Academy: an introduction. *The World of Music*, v. 51, n. 3, p. 7-20, 2009.

KRÜGER, Simone. *Experiencing Ethnomusicology: teaching and learning in European Universities*. New York: Routledge, 2016.

LÜHNING, Angela ET al. Desafios da Etnomusicologia no Brasil. In: \_\_\_\_\_; TUGNY, Rosângela Pereira de (org.). *Etnomusicologia no Brasil*. Salvador: EDUFBA, 2016.





LÜHNING, Angela. Colaboração de Quem e Com Quem? Diálogos entre Educação Musical e Etnomusicologia. In: NASCIMENTO, Marco Toledo; STERVINO, Adeline. *Música e Colaboração: perspectivas para a Educação Musical*. Sobral: Sobral Gráfica e Editora, 2019.

MERRIAM, Alan P. *The anthropology of Music*. Evanston: Northwestern University Press, 1964.

NETTL, Bruno. Na Ethnomusicological Perspective. *International Journal of Music Education*, v. 2, n. 1, p. 131-133, 2005.

PETERSEN, Alvin. Teaching African Musics: personal reflections in a South African University setting. *The World of Music*, v. 51, n. 3, p. 51-54, 2009.

QUEIROZ, Luis Ricardo Silva. Educação musical é cultura: nuances para interpretar e (re)pensar a práxis educativo-musical no século XXI. *Debates*, n. 18, p. 163-191, 2017.

QUEIROZ, Luis Ricardo Silva. Educação musical e etnomusicologia: caminhos, fronteiras e diálogos. *Opus*, v. 16, n. 2, p. 113-130, 2010.

RICE, Timothy. *Ethnomusicology: a very short introduction*. New York: Oxford University Press, 2014.

SÓLIS, Ted (ed.). *Performing Ethnomusicology: teaching and representation in world music ensembles*. Berkeley: University of California Press, 2004.

SWANWICK, Keith. Music Education and Ethnomusicology. *British Forum for Ethnomusicology*, v. 1, p. 137-144, 1992.

SWEERS, Britta. Toward a Framework For a Pedagogically-Informed Ethnomusicology: perspectives from a German Musikhochschule. *The World of Music*, v. 51, n. 3, p. 65-92, 2009.





## A Metodologia “Aprenda Fazer Fazendo” da Banda de Música do IFPA Campus Belém.

*Nels Jesus Ribeiro Gomes - PMPA*  
[nels\\_pmpa@hotmail.com](mailto:nels_pmpa@hotmail.com)

*Anielson Costa Ferreira – IECG*  
[Anielsonferreira10@hotmail.com](mailto:Anielsonferreira10@hotmail.com)

**Resumo:** Este trabalho trata de relato de experiência elaborado a partir de minha atuação como componente da banda de música da Escola Técnica Federal do Pará hoje Instituto Federal do Pará o IFPA Campus Belém, o texto refere-se a metodologia empregada pelo então maestro fundador da banda professor Manuel Nery filho denominado “aprenda fazer fazendo”, temos como objetivo revelar esta metodologia que vem mantendo a mesma linha de pensamento pedagógico que neste ano completa 50 anos, que consiste na prática e teoria onde ambas são extremamente necessárias para que o ensino musical evolua de forma instantânea, o que possibilita a renovação e manutenção deste grupo musical.

**Palavras-chave:** Banda de música. Metodologia. Ensino coletivo.

**Title of the Paper in English** The “Learn to Do Doing” Methodology of the IFPA Campus Belém Music Band

**Abstract:** This work deals with an experience report elaborated from my performance as a member of the music band of the Federal Technical School of Pará today, Federal Institute of Pará, IFPA Campus Belém, the text refers to the methodology used by the then founding teacher of the teacher band Manuel Nery son called “learn to do by doing”, we aim to reveal this methodology that has been maintaining the same line of pedagogical thinking that this year celebrates 50 years, which consists of practice and theory where both are extremely necessary for musical education to evolve instantly, which allows the renewal and maintenance of this musical group.

**Keywords:** music band. Methodology. Collective teaching.

### 1. Introdução.

Ao longo dos anos, a disciplina prática de banda de música no Instituto Federal do Pará (IFPA)<sup>1</sup>, vem sendo aperfeiçoada e se consolidando através da metodologia da aprendizagem como uma ferramenta que colabora com a socialização dos alunos dentro de um contexto coletivo, tornando prazerosa, agradável e enriquecedoras na vivência musical e social dos alunos. Almendra Junior (2014, p. 4) afirma que “Além de ser uma instituição de inclusão social, a banda de música também desenvolve aspectos de interação entre alunos, de cooperação e socialização de atuação no processo cognitivo”.

Assim, pude vivenciar todo esse processo de ensino e aprendizagem, nos anos de 1993 a 2000, quando participei como aluno da instituição, tocando na banda de música e acompanhando o desenvolvimento dos meus colegas na disciplina em questão. Toda essa





experiência me oportunizou cursar a licenciatura em Música, que levou-me a pesquisar como temática de meu trabalho de conclusão de curso, os impactos da metodologia utilizada pelo então Maestro Neri Filho, que após pesquisa foi observado a abordagem de uma metodologia chamada por ele de “aprenda fazer fazendo”, na qual o aluno participa do processo educacional através do fazer e do ensinar, trabalhando a prática e a teoria simultaneamente, este processo é mencionado por (BENEDITO 2011) “Os conceitos são compreendidos mais pelo fazer do que pelo teorizar”.

Assim, este artigo tem como objetivo demonstrar os impactos dessa metodologia e cataloga-la, visto que ela é utilizada no ensino e aprendizagem dos alunos da disciplina prática de banda do IFPA a quase 50 anos, o material pedagógico deixado pelo maestro Neri Filho, ainda é empregado nas aulas e para a formação de músicos da banda de música do IFPA campus Belém.

## 2. Justificativa

A prática de banda realizada no IFPA campus Belém, tem sido um importante legado deixado pelo professor Nery Filho<sup>1</sup>, devido ao método utilizado pelo professor ao longo de seu trabalho junta a instituição, o trabalho realizado com os alunos que compunham a Banda do IFPA, resultou na profissionalização de vários músicos que hoje ocupam as mais diversas cadeiras de empregos em Belém do Pará, seja como professores em escolas públicas, ou como instrumentistas de bandas militares, bandas sinfônicas civis e orquestras sinfônicas espalhas pelo Brasil, além desses contributos musicais e sociais, a banda do IFPA é uma das mais antigas, importantes e tradicionais do Estado do Pará, sendo um polo de formação de instrumentistas de sopro no estado. (Vieira, 2001).

CORRÊA (2000) afirma ainda que:

A banda de música da ETFPA, já preparou muitos músicos para serem profissionais nas bandas militares. É uma escola profissionalizante de fato e não de direito, se houvesse as regulamentações das atividades musicais como profissionalizantes, apenas oficializaria as atividades já desenvolvidas. (Corrêa, 2000, p. 32).

O curso técnico ou tecnológico do IFPA, tem como características a duração de três ou quatro anos, nesta perspectiva, ocorre uma rotatividade muito grande de alunos, o que torna necessário uma abordagem metodológica que atenda a manutenção e reposição anual de alunos nesta banda, por isso a metodologia do maestro Nery Filho “aprenda fazer fazendo” se tornou eficaz, atendendo de forma dinâmica a manutenção da reposição do efetivo da banda de música, além do dinamismo na aprendizagem da música. Partindo disso, vemos a importância desse método ser transcrito para utilização em bandas de música e cursos de prática de banda.





No decorrer do tempo, surgiram muitas metodologias como, métodos de solfejo, divisão musical, improvisação, livros teóricos de diversos autores e suas tecnologias avançadas como, aplicativos de estudos musicais, edição de partituras e outros, tudo em prol do desenvolvimento dos alunos, no entanto, não foram capazes de substituir a excelência e a eficácia do trabalho desenvolvido pelo mestre Nery Filho, que optou por uma forma diferente mais eficiente de ensinar música.

Como nos afirmam, (JUNIOR, LUCENA e DE SOUSA 2015):

Apesar de algumas incursões pedagógicas por novos métodos de ensino nesse período, tais como o ensino da teoria atrelado à prática instrumental próprio do ensino coletivo de instrumentos, a metodologia utilizada pelo professor Nery Filho foi retomada após a reconsideração docente a respeito de sua adequação para a formação de alunos aptos a tocarem um repertório de dobrados e músicas populares no menor tempo possível. O aprimoramento da técnica instrumental passou a ser encarado como algo a ser desenvolvido continuamente durante as aulas e ensaios da banda. (JUNIOR, LUCENA e DE SOUSA, 2015, p. 3).

É importante destacar que esta instituição através de sua prática musical e sua forma de ensino, utilizando a metodologia “aprenda fazer fazendo” já conquistou um lugar de destaque no cenário histórico musical paraense pois SALLES (1985) afirma que:

A banda de música da Escola Técnica do Pará não conta história tão fascinante como a do Instituto Lauro Sodré, mas tonou-se, a partir de certo momento, mais ativa. Sob a direção do professor Manoel Nery Filho, excursionou ao Piauí, em fevereiro de 1976, onde fez duas apresentações. (SALLES, 1985, p. 94).

Outro fato histórico é que segundo AMORIM (2012, p. 17), “A partir 2002, passa a ser regida pela professora Weiller Pessoa Lucena, sendo a primeira mulher a reger e administrar uma banda de música no estado do Pará”. Portanto, e de extrema importância demonstrar e conhecer esta metodologia para o fazer musical existente não somente na banda de música do IFPA campus Belém, mas que possa ser difundida dentre outros grupos musicais que necessitem destas peculiaridades que tem o método “aprenda fazer fazendo”.

### 3. Metodologia

No processo de ensino e aprendizado que ocorre através da metodologia “aprenda fazer fazendo” na banda de música do IFPA, temos como base inicial o ensino coletivo que trabalha dentre outros aspectos a observação e imitação, este modelo de ensino construído através de um processo coletivo se torna altamente positivo na medida que facilita o desenvolvimento das habilidades em conjunto e proporciona um contato mais direto com a prática e a troca de experiências entre os participantes.





Dentro desta dinâmica podemos destacar o professor e os alunos veteranos que são fundamentais, pois a aula é ministrada pelo professor que conta com a ajuda de alunos veteranos que monitoram os mais novos, ajudando nos estudos e lições repassadas nas aulas e com isso faz com que o ambiente se tornar um local de ensino e aprendizado.

Esta metodologia consiste em fazer com que o aluno nas primeiras aulas já receba o instrumento, observando as instruções do professor sobre emissão de sons, manuseio, digitações de notas e técnicas de sopro, feito isto, o aluno de imediato começa os exercícios de prática de leitura rítmica com as figuras musicais, adicionando sílabas da língua portuguesa como: (Tá- fa- te- fe), para um grupo de quatro semicolcheias ou (Tá) para uma semínima e assim é feito com as demais figuras da escrita musical.

Esta espécie de laboratório prático, é utilizado para que o aluno possa massificar em sua mente o fraseado musical, e para que isso ocorra, são realizados ensaios de naipes, estudos de sonoridade, estudos em grupo, ensaio de peças musicais que contenham o conteúdo repassado, pois isso acaba facilitando o aprendizado prazeroso dos alunos.

Com relação a leitura em partitura, tudo começa com a leitura rítmica, utilizando para isso as sílabas em português que já foram relatadas aqui, e a pauta e construída linha por linha, sendo lidas e acrescentadas uma após a outra até a formação total do pentagrama, sendo lidas as notas nos espaços e linhas, sem a fixação de seu nome com as claves, com isso ganha-se tempo nas leituras em variadas claves, pois o sinal de clave é mostrado apenas quando a leitura rítmica já está avançada, o que passa a ser feito simultaneamente no instrumento em que o aluno está aprendendo.

Todo este percurso que o aluno passa durante a fase dos estudos musicais na banda do IFPA campus Belém, segue uma ordem cronológica e ordenada, o que nos remete a um método próprio, pois segundo o dicionário português método “é o processo organizado, lógico e sistemático de pesquisa, instrução, investigação, apresentação” fazendo parte ainda a metodologia que é o estudo dos métodos, isto é, o estudo dos caminhos para se chegar a um determinado fim. O que de fato acontece quando o aluno passa a desenvolver suas habilidades no instrumento e posteriormente ingressa na banda, cumprindo assim, o objetivo do ensino musical que é manter sempre a banda ativa e atuante dentro do cenário musical de Belém.

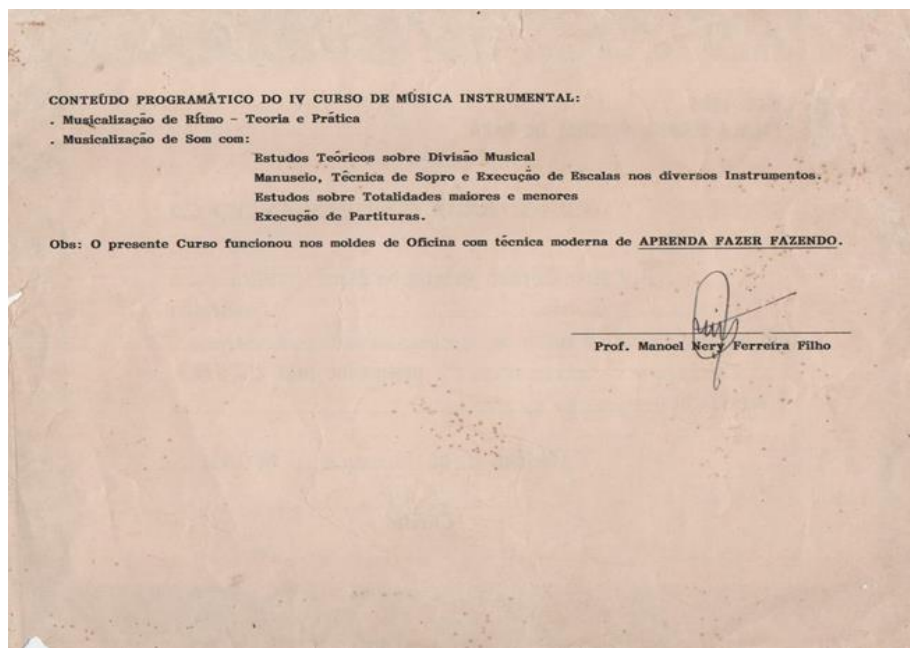
Os materiais utilizados neste ensino são bem parecidos com a metodologia empregada por Zoltan Kodály<sup>1</sup> onde são atribuídas algumas sílabas para trabalhar com as figuras musicais e células rítmicas, o que diferencia, é que tudo isso são executados na prática dentro do ensino musical sempre atrelado ao manuseio instrumental dos alunos.







**Figura 3:** Conteúdo do método “Aprenda Fazer Fazendo”.



Fonte: Arquivo Pessoal do Autor.

Com este material pedagógico sendo empregado nas aulas cotidianamente, com uma média de três aulas por semana e duração de duas horas cada aula, a forma prática do ensino e a dedicação dos alunos que participam deste aprendizado educacional musical dentro do instituto, é possível dizer que o trabalho desenvolvido traz um olhar diferenciado sobre a banda de música do IFPA.

#### 4. Considerações Finais

Durante toda a história do hoje IFPA, a música sempre esteve presente através de sua prática de banda e sua metodologia inovadora, leva o aluno a habilidades, conhecimentos extracurriculares que realmente fazem a diferença nesta instituição cumprindo assim seu papel de fornecer mão de obra especializada para o mercado de trabalho.

A relevância de reconhecer esta metodologia como uma prática que contribui na construção de uma literatura voltada para o ensino de bandas musicais, além de contribuir para uma formação cidadã plena, e efetiva junto com a sociedade, pois os participantes destes grupos caminham em ambientes saudáveis, trazendo um aprendizado artístico próprio das bandas de música, e que trazem consigo um ensino que poderá dar subsídios para uma futura profissão e conseqüentemente um bem-estar social.



## Referências

ALMENDRA JÚNIOR, Wilson Pereira. As bandas de música na formação do músico instrumentista profissional de São Luiz-MA. Monografia. (Curso de licenciatura em Música). Universidade Federal de do Maranhão, São Luís, 2014.

AMORIM, Henson Mendes. Contribuições das bandas de música para a formação do instrumentista de sopro que atua em Belém do Pará. 2012. 114 f. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências da Arte, Belém, 2012.

BENEDITO, Celso José Rodrigues. O Mestre de Filarmônica da Bahia: Um Educador Musical, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2011.

CORRÊA, Biraelsom Bandas de Música e Seus Músicos: duas décadas (1980-2000) de História e Memória. Monografia de Especialização em História e Memória da Arte. Belém UNAMA, 2000.

JUNIOR, Luiz Antônio Braga Vieira; LUCENA, Weiller Pessoa; DE SOUSA, Andersom Fortaleza. Educação Musical na Educação Profissional e Tecnológica: As Bandas de Música no Instituto Federal do Pará IFPA 2015.

SALLES, Vicente Sociedade de Euterpe: as bandas de música no Grão-Pará. Brasília: edição do autor, 1985.

VIEIRA, Lia Braga. A Construção do Professor de Música: o Modelo Conservatorial na Formação e na Atuação do Professor de Música em Belém do Pará. Belém: CEJUP, 2001.

<https://www.fm2s.com.br> › metodologia, acesso em 17 de nov 2020.





## O trombone em Belém do Pará: percurso histórico do seu ensino nos espaços especializados

*Anielson Costa Ferreira*  
 Instituto Estadual Carlos Gomes (IECG)  
[Anielsonferreira10@hotmail.com](mailto:Anielsonferreira10@hotmail.com)

*Jucélia da Cruz Estumano*  
 Universidade Federal do Pará (UFPA)  
 Juceliaestumano14@gmail.com

**Resumo:** Este trabalho tem o objetivo de compartilhar o percurso histórico do ensino de trombone em Belém do Pará, especificamente nos espaços especializados de música, como Instituto Carlos Gomes, Escola de música da UFPA e Projeto Vale música - Belém. Como referencial teórico nos valem de autores como, Azevedo e Ferreira (2018), Corrêa (2012), Barros e Vieira (2015) e Barros (1990). A metodologia aplicada foi de estudo bibliográfico e entrevistas semiestruturadas com três professores de trombone. O trabalho nos revela um apanhado histórico e registra os anos de trabalho de vários professores em torno do ensino do trombone, e do fortalecimento da classe de trombonista na cidade de Belém do Pará.

**Palavras-chave:** Trombone. Ensino. Espaços especializados.

**Title of the Paper in English:** The trombone in Belém of Pará: historical course of his teaching in specialized spaces

**Abstract:** This work aims to share the historical course of trombone teaching in Belém do Pará, specifically in specialized music spaces, such as Instituto Carlos Gomes, Escola de música da UFPA and Projeto Vale música - Belém. As a theoretical reference we are used by authors such as Azevedo and Ferreira (2018), Corrêa (2012), Barros and Vieira (2015) and Barros (1990). The methodology applied was bibliographic study and semi-structured interviews. The work reveals a historical overview and records the years of work of several teachers around the teaching of trombone, and the strengthening of the trombonist class in the city of Belém do Pará.

**Keywords:** Trombone. Teaching. Specialized spaces.

### 1. Introdução

Ao falarmos sobre o ensino do trombone no Estado do Pará, nos deparamos com a escassez de trabalhos científicos que abordem esta temática, no entanto, já encontramos trabalhos publicados sobre o assunto em Azevedo e Ferreira (2018), Corrêa (2012), Barros e Vieira (2015) e Barros (2004). Vale ressaltar que para complementar as informações





transmitidas por esses autores, foi necessário realizar entrevistas semi estruturadas com alguns professores de trombone vinculados as três instituições de ensino especializado no instrumento. Por conta da pandemia e do período de quarentena, as entrevistas foram realizadas pelo *WhatsApp* por meio da troca de mensagens de texto e gravação de áudios, posteriormente as entrevistas foram transcritas e enviadas para que os professores fizessem a revisão das informações dadas.

No âmbito do ensino do trombone em espaços especializados em Belém do Pará, podemos elencar três instituições que são as principais formadoras de músicos com foco na formação de trombonistas, estas instituições, possuem em seu quadro professores que são especializados no instrumento. As instituições funcionam em três esferas específicas, a saber Instituto Estadual Carlos Gomes (IECG), Escola de Música Federal do Pará (EMUFPA) e Projeto Vale Música-Belém que é gerido pela Fundação Amazônica de Música (FAM), todas situam-se em Belém na capital do estado.

A importância destas instituições no cenário musical e no ensino-aprendizagem de música no Pará é extremamente relevante e inegável, pois, estes tem formado muitos músicos, sobretudo trombonistas.

## 2. O ensino do Trombone no IECG

O Instituto Estadual Carlos Gomes, criando em 24 de fevereiro de 1895, é uma instituição de 125 anos, e situa-se como a terceira mais tradicional e antiga instituição de ensino especializado em música do Brasil (Azevedo e Ferreira, 2018). Antes de tornar-se em Instituto IECG, possuía o nome de Conservatório de Música da Academia de Belas Artes.

No início do século XIX, o IECG iniciava sua prática pedagógica, disponibilizando uma ampla gama de instrumentos musicais, envolvendo todos os instrumentos de orquestras e contando com a presença de importantes nomes no cenário musical paraense da época, porém em 1908, a instituição foi fechada, ficando assim por mais de duas décadas, retomando suas atividades apenas em 1929. Em 1930 a instituição passa a oferecer apenas cursos de violino, piano e canto, este acontecimento na década de 1930 a 1960, foi um grande ganho para o cenário artístico musical da capital paraense de acordo com (Barros e Vieira, 2015).

A inserção dos cursos de cordas e sopros, só acontecem em 1986, através da criação da Fundação Carlos Gomes (FCG), desta maneira, demandou-se um grande esforço no sentido de implementar uma forte tradição no âmbito sinfônico no contexto musical da cidade, para isso a Fundação Carlos Gomes (FCG), junto ao governo do estado contratou um grande número





de professores, provenientes do continente europeu, em sua maioria eslavos, dos naipes de cordas e sopros.

No período de 1988 a 1993 o professor de trompete Biraelson Corrêa, era o responsável por ministrar as aulas práticas no IECG para todos os instrumentos de metais, inclusive o trombone, porém a partir de 1996 ocorreu a introdução do ensino de trombone no IECG, com um professor específico do instrumento, o colombiano, Ricardo Alberto Cabrera Castillo. De acordo com (Azevedo e Ferreira, 2018), a partir desse momento, iniciou-se um plano para implementação do curso básico e técnico do ensino do trombone no IECG, que viria a ser efetivado em 1997, com a inserção do curso de aulas práticas de trombone na grade de disciplinas da escola e a abertura de turmas de trombone no curso do Bacharelado em música.

Quando o professor Ricardo chegou no IECG, identificou que haviam três alunos que ao seu ver, tocavam bem o trombone e que já faziam parte de um grupo musical de banda de jazz<sup>1</sup> que existia na FCG, atualmente chamada de Amazônia Jazz Band, hoje gerida pela Academia Paraense de Música (APM), então, o professor Ricardo Cabrera propôs uma nova ementa voltada para o ensino do trombone. Em entrevista o professor diz:

As pessoas que tinham lá eram legais e nós queríamos trabalhar com elas, mas a ideia era que tudo começasse do zero. [...] As pessoas que começaram conosco, apesar de que algumas já tinham alguma experiência com o instrumento, eram muito novas e isso foi bom. Isso ajudou a fazer o trabalho que fizemos e do qual nós ficamos muito orgulhosos. Eram meninos muito bons e que fizeram as coisas que propusemos a eles. Hoje a grande maioria deles têm uma carreira muito legal (Barros e Vieira, 2015, p. 328).

A vinda e permanência do professor Ricardo Cabrera foi muito importante no ensino-aprendizagem do trombone, com maneiras de ensinar mais pedagógicas e inteligíveis, influenciando a criação da classe de trombone e na renovação do programa de trombone no Instituto. Como afirma o professor Cabreira, em entrevista a (Barros e Vieira, 2015, p. 329):

Para o ensino do trombone, eu fiz o programa que vai do primeiro grau até o bacharelado. Eu fiz baseado em semestres, tinha partes básicas como embocadura, o básico de respiração, e todos os aspectos importantes da técnica, mas a técnica ligada ao repertório. Se a gente falar de escola, o mais importante era a música. A música obriga a técnica e não o contrário. Assim nós vimos todo o repertório de trombone. Inclusive lá no conservatório tem esse programa em português, incluindo a bibliografia que eu usava e a programação.

Um projeto que contribui muito para o início da escola de trombone no que tange o ensino e engajamento de alunos mais jovens no IECG, foi o Projeto de Interiorização, que teve início em 1991, com a finalidade de revitalizar e manter as bandas de música do interior do





Estado do Pará, difundindo novos espaços musicais, visando a formação de novas bandas e resgatando a cultura musical nas localidades com tradições musicais, por meio do projeto de interiorização, o IECG recebeu muitos alunos de vários instrumentos, incluindo o trombone (Corrêa, 2012). O professor Cabrera afirma a importância deste projeto:

Como nós falamos para a Fundação que queríamos alunos jovens, a fundação nos deu crianças e jovens. Tinha aquele projeto de interiorização e neste projeto vinha muita criança. Eu lembro que no segundo e terceiro anos tinha muitos meninos de Santarém, o Júnior, o Kelson, Anielson que eram crianças de 10 e 11 anos e que agora são profissionais (BARROS E VIEIRA, 2015, p. 328).

Desta forma concluímos que a década de 90, foi profundamente impactante por conta dos projetos de interiorização e das atividades musicais desenvolvidas no IECG, principalmente no ensino-aprendizagem do trombone, a ação promoveu um crescimento na difusão do ensino de vários instrumentos de sopros, tanto na cidade de Belém como nos interiores do estado.

Outro fator salutar na contribuição do desenvolvimento, técnico e musical dos trombonistas do IECG, foi a criação da Banda Sinfônica da Fundação Carlos Gomes no ano 2000, que permitiu a participação de maior número de trombonistas tocando nos naipes, chegando de cinco a oito trombones dependendo do repertório, que diferenciou da orquestra que utilizava no máximo três trombones.

Neste percurso da contribuição do ensino do trombone no IECG e se estendendo para todo o estado, temos vários profissionais que passaram a atuar na instituição logo após a saída do professor Cabrera, que permaneceu ministrando aulas no IECG de 1996 a 2005 e formou dois alunos no bacharelado em trombone.

A saída do professor Cabrera, foi substituída pelo professor de trombone Dr. Radegundis Feitosa que atuou no nível superior, nas turmas do bacharelado em trombone de 2005 à 2010; durante estes anos ele teve um papel importante na formação de trombonistas, culminando na formação de quatro alunos do Bacharelado e na criação do grupo Pará trombones, que atua há 14 anos como grupo artístico da Fundação Carlos Gomes. Nesse mesmo período 2005 a 2010, tivemos a atuação dos professores Kelson Pinheiro e Josibias Ribeiro no nível básico e técnico de trombone.

Com o falecimento do professor Radegundis Feitosa em 2010, tivemos o preenchimento da vaga de nível superior (Bacharelado) pelo professor João Luiz Areias de 2010 a 2011, que ficou apenas um ano ministrando aulas, sendo substituído no mesmo ano pelo professor Manassés Malcher, de 2011 até o ano presente, este foi responsável pela formação de três alunos no Bacharelado. Quanto ao curso básico e técnico tivemos a atuação do professor





Kelson Pinheiro de 2010 a 2016, Adnelson Azevedo de 2011 a 2018 e Denison Pastana de 2014 a 2019 e Anielson Ferreira de 2016 a 2020.

Após a nomeação dos primeiros concursados efetivos do IECG, em agosto de 2020, o quadro de trombonistas, ficou organizado da seguinte maneira: dois professores efetivos, a saber, Adnelson Azevedo e Denison Pastana e um técnico em música de nível superior, Anielson Ferreira. Além dos efetivos, ainda estão no quadro dois professores substitutos, Manassés Malcher e Josibias Ribeiro.

### **3. O ensino do trombone na Escola de Música da Universidade Federal do Pará (EMUFPA)**

Nos anos de 1963, surge a Escola de Música da Universidade Federal do Estado do Pará (EMUFPA), que anteriormente se chamava Centro de Atividades Musicais (CAM), que tinha por intenção, difundir e incentivar os jovens da época a estudarem instrumentos orquestrais, afim de manter e criar grupos artísticos musicais (Barros, 2004).

No âmbito do ensino, foram criados cursos livres de música em 1964, que eram geridos pelos próprios membros da orquestra. O curso livre de música, funcionava a partir do interesse do aluno iniciante em aprender a tocar um instrumento musical, após escolher o instrumento que queria, esse aluno iniciante, passava a receber aula do músico da orquestra do mesmo naipe escolhido pelo aluno iniciante, o músico da orquestra por sua vez era escalado para ensiná-lo (Barros, 2004).

No período de 1973, o professor Altino Pimenta chegava em Belém para assumir a direção do então Serviço de Atividade Social (SAM), Altino Pimenta instituiu a ativação de um corpo pedagógico, “Foi numa conversa que com o Reitor Aloísio Chaves, que Altino Pimenta descobriu o fluxograma que Marbo<sup>1</sup> havia concebido para a instituição, Altino, então, percebe-se diante de uma boa proposta estrutural para a escola de música [...]”, De acordo com (Barros, 2004, p.49), desta maneira, o SAM passou oficialmente a ter uma ampla área de ensino, a saber: cursos de musicalização, teoria aplicada, instrumentais e cursos experimentais de dança, compreendendo dessa forma a grande grade do ensino.

No âmbito da extensão, o SAM tinha vários grupos artísticos que fomentaram o cenário musical, dentre estes grupos temos: Orquestra profissional, Madrigal, Grupo coreográfico da UFPA e a Orquestra Juvenil (Barros, 2004).

O ano 2000, o SAM muda de nome e passa a se chamar Escola de Música da Universidade Federal do Pará (EMUFPA), que deixou de ser “serviço” para tornar-se “escola”





com a criação do Núcleo de Artes, que é responsável por gerir a instituição. Outro marco salutar foi a inclusão do curso técnico da EMUFPA na Rede Federal de Educação Profissional e Tecnologia do MEC<sup>1</sup>, tal como o reconhecimento com Escola de Educação Profissional ligada a UFPA.

Neste contexto musical, abordaremos o ensino do trombone, a partir da visão de dois professores que chegaram a instituição em meados da década de 90 (Professor Biraelson Corrêa) e nos anos 2000 com o (Professor Elienay Carvalho), por meio de entrevistas semi estruturada coletamos a fala dos professores. Biraelson Corrêa, fala:

Quando entrei na Escola de Música, não havia professor de instrumentos de metais, mas sempre aparecia aluno de trombone, tuba, trompa, bombardino, todos da área de metal, então para eu não deixar os alunos frustrados, eu passei a aceitar todos os alunos de metais (Biraelson, em entrevista, 2020).

Para ensinar os alunos, o professor Biraelson adaptava estudos técnicos com base nos conhecimentos técnicos obtidos no trompete, utilizava também métodos específicos direcionados para os instrumentos que teria de ensinar. No entanto, relata que havia casos que ele precisava encaminhar para um professor específico do instrumento.

Então, eu utilizava as técnicas possíveis que eu conhecia da área de trompete e procurava fazer uma adaptação aos alunos dos demais instrumentos e com isso fui conseguindo métodos de cada instrumento, tuba, trombone, trompa e ia dando as orientações dentro das minhas possibilidades, quando não mais conseguia, eu recomendava os alunos para um professor bem mais habilitado, direcionado do instrumento, então essa é a razão de eu ter sido o professor de todos os metais, para não desperdiçar o interesse do alunado (Biraelson, em entrevista, 2020).

Visto a demanda de alunos e a necessidade de um professor específico no instrumento, em 2001, foi contratado o Professor Elienay Carvalho, que foi o primeiro professor habilitado em trombone a ministrar aulas na EMUFPA. Em 2006 o professor Elienay passou no concurso para professor efetivo da cadeira de trombone da EMUFPA e assim tornou-se o primeiro professor da Escola de Música. Com o passar do tempo o professor Elienay necessitou ausentar-se para cursar o mestrado, deixando a vaga para professores substitutos, dessa forma, tivemos a atuação de dois professores Josibias Ribeiro e Kelson Pinheiro.

Elienay Carvalho (2020) em entrevista fala: “Antes de mim o professor Biraelson atendia os alunos de trombone, em 2001 me formei e fui contratado pela EMUFPA, foi quando comecei a organizar o currículo do curso técnico e passei a ser o primeiro professor de trombone da UFPA”.





Atualmente na EMUFPA, o ensino do trombone está estruturado em cursos de nível técnico com duração dois anos e possui carga horária de 800 horas, conforme o catálogo nacional de cursos técnicos. A escola conta ainda com o curso livre de trombone, que tomou o lugar do extinto curso básico, o curso livre tem o intuito de conduzir o aluno a iniciação musical que o levará ao desenvolvimento de competências essenciais para ingressar posteriormente no curso técnico. O curso livre de trombone tem a duração de dois anos, divididos em quatro semestres, funcionando como um projeto de extensão.

#### **4. O ensino do trombone no Projeto Vale Música-Belém (FAM)**

O Projeto Vale Música Belém, surge no Estado do Pará, através de uma parceria estabelecida com a Fundação Amazônica de Música (FAM) por meio da presidente, Maria da Glória Bulhosa Caputo, de acordo com Batista (2011, p. 66), a Fundação Amazônica de Música (FAM) é patrocinada pela Fundação Vale e Ministério da Cultura, via Lei Federal de Incentivo à Cultura (Lei Rouanet). A Fundação Amazônica de Música (FAM) existe desde 1996 e trabalha com o propósito de difundir a cultura musical no Pará, também atua na formação de musicistas, através da divulgação do trabalho desses músicos, atuando no âmbito da inclusão social e profissional por meio da música (Batista, 2011).

O Projeto Vale Música é um projeto social que atende crianças e adolescentes desde 2004, e que através do ensino da música seus integrantes tem a oportunidade de vislumbrar um futuro profissional na área, como nos diz Cruvinel (2005, p.17), a música tem um grande poder de transformação no indivíduo e na relação deste com a sociedade.

Assim o Projeto Vale Música, tem proporcionado a vários jovens instrumentistas de Belém, a possibilidade de socialização e profissionalização, por meio de aulas e pelos diversos grupos musicais dentro do projeto, como a Banda Sinfônica Vale Música, a Orquestra Jovem Vale Música, entre outros. De acordo com Batista (2011), o Projeto Vale Música, com o tempo tornou-se extremamente relevante na produção musical, ganhando visibilidade e oportunidades com apresentações em todo o estado paraense, para além de vários outros estados brasileiros e programas televisionados, assim:

Este projeto, que se propõe a desenvolver uma ação de inclusão social através da música, tem como característica principal dois fatores que merecem destaque: o sistema coletivo de ensino, em todos os instrumentos, e a dispensa de aulas de teoria, adotando-se assim a fórmula “teoria aplicada à prática” (Batista, 2011, p. 20).





Desta maneira, o ensino do trombone no Projeto Vale Música Belém, ocorre desde os anos de 2004, sob responsabilidade do professor de trombone Benedito Júnior, que no início do projeto, foi o responsável pelo ensino do trombone e outros instrumentos de metais, como por exemplo, trompete, bombardino e tuba.

O professor Benedito Júnior, comenta que as aulas de trombone no projeto, ocorrem de várias formas, sendo ministradas através do ensino coletivo, e por vezes individualizado para alunos iniciantes e avançados, no entanto, o foco maior é sempre o ensino do trombone, ou seja, em grupo, a prática oportuniza a troca de experiência entre os alunos mais adiantados com os iniciantes no instrumento. Benedito Júnior (2020) em entrevista afirma que

Tem momentos que eu reúno as crianças, com os mais velhos da turma, a fim de fazer um aquecimento, para falar sobre conceitos e tudo mais. Os alunos mais adiantados e que já fazem parte da Orquestra Jovem Vale Música, têm um nível de cobrança bem maior, um nível profissionalizante como é no Instituto Estadual Carlos Gomes, que trabalha de forma mais detalhada a técnica, os conceitos sobre som e escola, história da música ligada ao repertório trombonístico, estilo, som, afinação mais criteriosa voltada para o naipe de trombones na orquestra. (Benedito Júnior em entrevista, 2020).

### **Considerações finais**

Este trabalho teve por objetivo compartilhar as trajetórias históricas do ensino de trombone em instituições especializadas no instrumento em Belém do Pará, como no Instituto Carlos Gomes, Escola de música da UFPA e Projeto Vale música - Belém. Por meio dos textos dos autores Azevedo e Ferreira (2018), Corrêa (2012), Barros e Vieira (2015) e Barros (1990), temos o registro de alguns fatos históricos marcantes em torno do ensino de trombone dentro das instituições de ensino profissionalizantes, no entanto, ainda há necessidade de aprofundar mais sobre o assunto, por isso, nos valemos da aplicação de entrevistas semi estruturadas para complementação de informações a cerca do assunto. O artigo nos revela um apanhado histórico e registra os anos de trabalho de vários professores em torno do ensino do trombone e do fortalecimento da classe de trombonista na cidade de Belém do Pará, nos mostrando que existe uma tradição em músicos de sopros principalmente no que tange o ensino do trombone.



## REFERÊNCIAS

BARROS, Lílian, VIEIRA, Lia. *Instituto Estadual Carlos Gomes: 120 anos de história*. Belém. Programa de pós graduação em Artes da UFPA, 2015.

BARROS, Lílian, GOMES, Luciane. *Memórias e Histórias: 40 anos da Escola de Música da UFPA*. Belém. EDUFPA, 2004.

BATISTA, Antônio de Pádua Araújo. *Uma experiência de ensino coletivo de violino no Projeto Vale Música em Belém do Pará*. Belém, 2011. [133f.] Dissertação (Mestrado em Artes), Programa de pós-graduação em Artes, Universidade Federal do Pará. Belém, 2011.

CORRÊA, Biraelson Magalhães. *A formação do instrumentista de metal em Belém do Pará: um estudo na banda de música da escola estadual de ensino fundamental e médio Lauro Sodré*. Belém, 2012. [241f.] Tese de Doutorado em Educação Musical, Universidade Federal da Bahia, 2012.

CRUVINEL, Flavia Maria. *Educação Musical e Transformação Social: uma experiência com ensino coletivo de cordas*. ICBC. Goiânia, 2005.

AZEVEDO, Adnelson Deodato. FERREIRA, Anielson Costa. A inserção do trombone no instituto estadual Carlos Gomes: um breve histórico entre os anos de 1997 a 2017. In: Festival brasileiro de trombonistas. 24. 2018. Goias. *Anais do VII Simpósio Científico da Associação brasileira de trombonistas*. 2018, p. 5-14.

FERREIRA, Anielson Costa. Entrevista de Elienay Carvalho, em 26 de maio de 2020. Belém. WhatsApp por mensagem de texto e gravação de áudio. Belém.

FERREIRA, Anielson Costa. Entrevista de Biraelson Corrêa, em 03 de junho de 2020. Belém. WhatsApp por mensagem de texto e gravação de áudio.

FERREIRA, Anielson Costa. Entrevista de Benedito Junior, em 08 de junho de 2020. Belém. WhatsApp por mensagem de texto e gravação de áudio.



## En busca del sonido de nuestros pies golpeado la tierra: del tambor de pie amerindio al calzado sonante contemporáneo

*Alba Olinka Huerta Martínez*  
Universidade Federal do Pará

[alba.martinez@ica.ufpa.br](mailto:alba.martinez@ica.ufpa.br)

*Giselle Guilhon Antunes Camargo*  
Universidade Federal do Pará

[giguilhon@yahoo.com.br](mailto:giguilhon@yahoo.com.br)

**Resumo:** Este trabalho es apenas una aproximación para el estudio de la percusión de pies en México y sus vínculos sonoros con algunos países del Continente Americano mediante tres conceptos distintos: tambor de pie, metáfora de la diosa de la Tierra y artisticidad amerindia. Y con ello proponer una clasificación de calzado sonante contemporánea.

**Palabras clave:** Continente Americano. Tambor de pie. Calzado sonante.

**In search of the sound of our feet hitting the earth: from the amerindian foot drum to contemporary sounding footwear.**

**Abstract:** This work is only an approximation for the study of foot percussion in Mexico and its links with some countries in the American continent through three different concepts: foot drum, metaphor of the Earth goddess and Amerindian artisticidade. And with this propose a contemporary sounding footwear.

**Keywords:** American continent. Foot drum. Sounding footwear.

### 1. ¿Por qué salir de México para estudiar la percusión de pies?

La percusión de pies<sup>1</sup> es una característica constante y sonante en la Danza Foclórica Mexicana<sup>1</sup>, es decir, la danza escénica que se inspira en manifestaciones tradicionales y, por lo tanto, la danza que en México llamamos de tradicional<sup>1</sup>, también presenta de una manera muy contundente el uso de la percusión de pies. Esta pequeña introducción me hace recordar una conferencia magistral dictada por el Doctor Jesús Jáuregui (de la que hablaré más adelante) en donde mientras explicaba los diferentes tipos de *tarima*<sup>1</sup> nos mostraba una foto de un señor zapateando sobre una mesa y nos contaba que cuando él era adolescente, la mesa no tenía esas patas de madera que se mostraban en la foto, sino que la mesa era toda de madera y de repente





los músicos llegaban, limpiaban la mesa, la gente se quitaba los huaraches y se subían a la mesa a zapatear. Nos cuenta que cuando el señor se bajó de la mesa le dijo: “el alma siente estas cosas”. Fue entonces hasta que escuché esto que comprendí que durante toda mi carrera como bailarina en la Escuela Nacional de Danza Folklórica, a pesar de haber aprendido las diversas técnicas para la correcta ejecución del zapateado, ignoraba por completo esa explicación que rebasó mi formación, mi forma de entender la danza, la música y que me obligaba a mirar aquello de lo que hablaba el señor cuando se bajó de la mesa desde otra perspectiva que no fuera la danza folclórica mexicana.

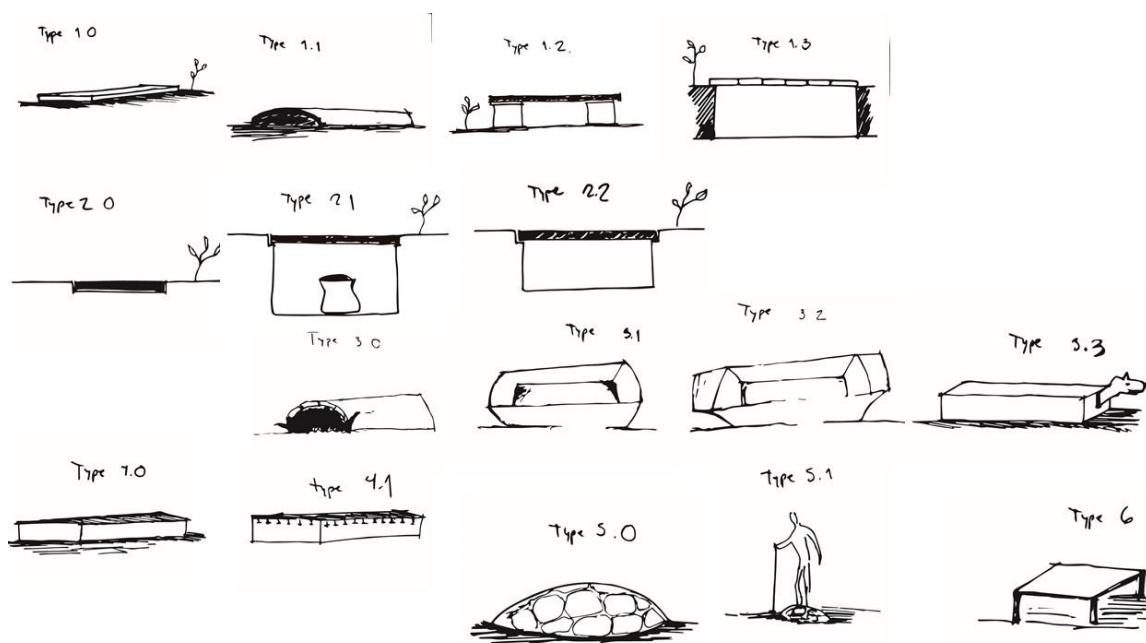
De ahí vino mi primer conflicto que es que, en México, las conversaciones que giran en torno a la percusión de pies se limitan a hablar de la danza como disciplina del movimiento con algo que se produce se reproduce y se estandariza como “zapateado” (tal y como lo aprendí en la escuela). Al nombrarlo así y al buscar, a través de diversas técnicas, estandarizarlo; así como el hecho de que la danza folclórica se ha encargado de enseñar esas diversas técnicas para “zapatear” utilizando sólo un tipo de calzado: los zapatos de la marca “Miguelito” con clavos, se han perdido elementos que no responden simplemente a ejecución de movimientos, sino a diversas sonoridades que se desprenden del impacto de los pies con una superficie de madera colocada en el piso o bien, de objetos adheridos a los pies o, en su defecto, a determinado tipo de calzado producido o no para ese tipo de acción y con sonidos característicos, dependiendo el tipo de madera, el tipo de material con que estén hechos o debido a la destreza de la persona bailante-sonante<sup>1</sup>.

La inquietud de abordar la percusión de pies desde un enfoque sonoro me ha llevado a salirme de las conversaciones sobre danza, no con la finalidad de negar que la percusión de pies sea danza, sino de mirar con otros ojos esta acción (la percusión de pies) para, ya sea integrarla a un abordaje más complejo o minucioso que atienda a algunos huecos, que a mi consideración, han quedado sin experimentarse ni estudiarse en el campo de las artes escénicas, principalmente en las que usan la percusión de pies en su práctica, especialmente en la danza folclórica mexicana. Entonces, ¿Por qué salir de México para hablar de esta danza? Yo diría más bien, salir de la danza para hablar de una práctica que llamar de ancestral me resulta ambicioso, llamar de danza me resulta ocioso y que no fue sino hasta llegar aquí, a Belém do Pará que me encontré con la Organología en mi clase de Ciencias Musicales con el profesor Fernando Lacerda y la profesora Liliam Barros y entonces descubrí que quería hablar de la percusión de pies y del cuerpo como mediador que al ejecutar esta acción a través de un objeto o con él, produce sonidos, tal y como lo hacen los músicos.





Intenté, en un primer momento realizar una propuesta de clasificación tambores de pies con la propuesta de clasificación de tambores de pies del etnomusicólogo William Gradante y la visión del antropólogo Jesús Jáuregui sobre la metáfora de la Diosa de la Tierra, y así, lo que en un primer momento se vislumbraba como un abordaje desde una perspectiva americana, lo intento reforzar aquí con la propuesta de la profesora Liliam Barros sobre el concepto de artisticidad amerindia del etnomusicólogo Rafael Menezes Bastos, concepto que congrega las diversas artes de forma integrada y cinestésica en muchos contextos sonoros de los pueblos amerindios de la actualidad, según lo refiere la profesora Liliam Barros (BARROS, 2018:19).



**Imagen 1:** Foot drums. Interpretación gráfica por Olinka Huerta de la clasificación de los diferentes tambores de pies realizada por el etnomusicólogo William Gradante.

## 2. Una perspectiva americana.

Es necesario mencionar que mi inquietud por la percusión de pies también se inclinaba por el estudio de sus orígenes específicamente en el Continente Americano, pero más que eso, me interesaba conocer un poco más sobre el objeto que se integraba al cuerpo para producir sonidos mediante la percusión de pies y si tenía alguna relación con las artes escénicas en la actualidad. Fue de este modo que llegué a su nombre y a su clasificación dentro de la Organología. Recordé que aquello que el etnomusicólogo Gradante y el antropólogo Jáuregui llamaban de tambor de pie amerindio (más adelante explicaré un poco más a detalle sobre esto) y descubrí que la *tarima* correspondía, en la “Clasificación Sachs-Hornbostel de instrumentos musicales: una revisión y aplicación desde la perspectiva americana” del etnomusicólogo y artista visual Pérez de Arce,



a los idiófonos de golpe directo (stroke idiophone), esto es que, el instrumento se percute directamente por los pies del ejecutante (PEREZ DE ARCE, 2013: 1 apéndice). Y de aquí vino esta necesidad (justificada) sobre comenzar a buscar, influencias, razones, orígenes, experimentaciones y todo lo que tuviera que ver con una percusión de pies americana (del Continente Americano), incluso en la contemporaneidad, a pesar del transcurso del tiempo, las influencias, conquistas, fusiones, intercambios de los que otros estudiosos se encargan, tenemos hoy, por lo menos en las artes escénicas y en las artes performativas tradicionales, una percusión de pies amerindia y quizá, mejor dicho aún, americana. Me planteé entonces la siguiente pregunta: ¿Es la percusión de pies parte de una artisticidad amerindia poco explorada debido a otras prácticas de percusión pies desprendidas de otros continentes ajenos a América?

### **3. El tambor de pie amerindio, la metáfora de la diosa de la Tierra y calzado sonante utilizado en las artes escénicas y sus fuentes de inspiración, ¿cuál es su relación?**

#### 3.1 El tambor de pie amerindio.

En su artículo “La Tarima: indigenous instrument in the *Mariachi Tradicional*”, el etnomusicólogo William Gradante nos presenta un estudio organológico de la *tarima*, un elemento tanto importante en un complejo cultural mexicano al que él llama “mariachi tradicional contemporáneo” como en el estudio histórico de la música de mariachi (la cuál no abordaré aquí). En este estudio serán descritas y categorizadas las numerosas variantes de la tarima contemporánea de acuerdo a sus variados materiales y métodos de construcción, siendo ésta una especie de tambor de pie.

El etnomusicólogo presenta una revisión de la literatura antropológica y etnomusicológica rastreando la evolución y la procedencia del tambor de pie encontrado en el oeste de México, La Alta California y también en los pueblos antiguos como en los contemporáneos del “Gran Sudoeste Americano”. Luego, realiza una posible relación histórica entre los diversos tambores de pie en México y así, él postula que se permitirá ver la tarima como un vínculo potencial entre las tradiciones musicales precolombinas de México y las traídas al Nuevo Mundo durante los periodos de la Conquista y la Colonia.

Estos postulados me ayudan pensar que la percusión de pies es una práctica que ya era llevada a cabo desde antes de la llegada de los conquistadores, que formaban parte de tradiciones musicales de los pueblos amerindios y me remiten al concepto de artisticidad amerindia ya antes mencionado y donde se incluye el cuerpo sonoro que persiste hasta la





actualidad mediante el calzado sonante en algunas prácticas de percusión de pies contemporáneas.

Pero, entonces ¿qué es un tambor de pie? Una de las definiciones citadas por el mismo Gradante en su artículo me parece que define perfectamente lo que es un tambor de pie. Esta definición es una definición de Carl Waldman quien, según Gradante, define el tambor de pie como un tambor típico de los indios de la costa noroeste, los indios de California y los indios del suroeste y que se toca con los pies (GRADANTE, 2010: 67) De aquí propongo otras preguntas que no pretenden ser el hilo conductor de mi trabajo, pero sí para reflexionar sobre el cuerpo sonoro como algo amerindio que ha sido extensivo en todo el continente Americano: ¿Existen tambores de pie en el sur del continente Americano?, sé de la existencia de un cuerpo sonoro en algunas prácticas musicales algunos grupos indígenas de Brasil, pero, ¿ existe algo parecido al tambor de pie de los indios del norte del continente Americano?, ¿por qué a veces, cuando pensamos en la percusión de pies, nos vienen a la mente solamente influencias de otros continentes?

### 3.2 La metáfora de la diosa de la Tierra: El tambor de pie *tarima*.

El año 2015, dentro del XVI Encuentro de Mariachi Tradicional en Guadalajara y Zapopan, Jalisco, México, el antropólogo Jesús Jáuregui dictó una conferencia que ya he mencionado al inicio de este escrito, titulada “*La tarima* (tambor de pie): el mayor instrumento musical americano. Metáfora de la diosa de la Tierra” y debo decir que esta conferencia tuvo un impacto muy emotivo en mí, pues comprendí cuán profunda era esta acción que me distinguía como persona bailante-sonante y comprendí también por qué había escogido esa forma de hacer danza. En realidad, lo que amo de este tipo de danza es que hago música, la producción de sonidos que se generan del movimiento del cuerpo, en este caso, de la percusión de pies, es la única razón por la cual llegué hasta aquí y la razón de este trabajo y de esta pesquisa.

El Doctor Jáuregui comenzó su conferencia diciendo:

El tambor de pie es el más grande instrumento musical amerindio, pero resulta que muchas veces no se le reconoce porque con frecuencia no está destinado solamente o estrictamente a ser un instrumento musical. Ustedes tienen aquí en frente un tambor de pie impresionante que son las trajineras de los canales del México central. Probablemente, la mayor parte del tiempo las van ver así y no se identifican como tambor de pie (JÁUREGUI, 2015).





La *tarima* es entonces una variante generalizada del tambor de pie amerindio y es uno de los instrumentos sonoros de mayor alcance en México. A su vez, es utilizada en sus diversas variantes en diferentes contextos tradicionales. En la clasificación de Gradante, existen seis tipos de tarima (ver imagen 1) y en la clasificación de Jáuregui existen cinco tipos.

En esa misma conferencia el doctor Jáuregui hizo énfasis en que la tarima nativa amerindia siempre está relacionada con la Madre Tierra y con el inframundo, con el poniente y por lo tanto, con el mar y con los árboles que tengan que ver con la humedad. Se hace sobre todo de árboles como el chalate y la parota que crecen en lugares donde hay mucha agua.

Hasta ahora, he investigado poco sobre esta relación de la tarima con la Diosa de la Tierra a la que se refiere Jáuregui, pero me parece que es muy importante esta relación para comprender un poco más y darle más importancia a los tambores de pies, sus variantes y sus devenires hasta llegar a nuestros días.

Respecto a esto, el doctor Jáuregui, en la misma conferencia expresa que, en algunas manifestaciones, los danzantes traen esa tarima o ese tambor de pie en los zapatos, es decir que, de alguna manera, ese tambor de pie, vinculado con la Diosa de la Tierra se convirtió en objetos adheridos al cuerpo, en los tobillos, por ejemplo, y para el doctor Jáuregui, eso sería otra variante del tambor de pie *tarima*.

Esto también para mí tuvo un gran impacto, fue casi una revelación, porque casi toda la danza tradicional mexicana, me atrevería a decir incluso que toda y en consecuencia, la danza folclórica, tiene la percusión de pies como una constante y con ella, algún objeto adherido al cuerpo que mediante la acción de golpear la tierra con los pies, estos objetos producen algún tipo de sonido.

De esta manera es que establezco una relación entre los objetos adheridos al cuerpo que producen sonidos, el cuerpo sonoro de la artisticidad amerindia, la tarima y el tambor de pie. Para mí no existe esta lejanía y, en este sentido, utilizo la visión del doctor Jáuregui, mi experiencia como bailarina de danza folclórica, mi poca experiencia como bailadora dentro del fandango<sup>1</sup> y mis búsquedas sobre calzado y percusión de pies en el continente Americano para proponer, en principio una clasificación de tambores de pie amerindios y calzado sonante contemporáneo.

### 3.3 Calzado sonante contemporáneo

En este momento propongo apenas un bosquejo de esta posible clasificación estableciendo bien que mi clasificación no es precisamente histórica ni evolutiva, sino extensiva y en relación siempre con el tambor de pie amerindio. Estableciendo lo siguiente:





El tambor de pie puede ser una forma de expresión sonora que se extiende en todo el Continente Americano y que, en sus manifestaciones contemporáneas, tanto en las artes tradicionales y en las artes escénicas podemos encontrarlo en las siguientes formas:

1. Como tarimas, tablas, almudes o tablados
2. Como objetos atados a los pies: cascabeles, huesos de fraile (elaborados con las semillas del fruto del árbol Ayoyote), tenábaris (capullos de mariposa), etc.
3. Como objetos adheridos al calzado, éstos pueden ser tablas, clavos u otros materiales.
4. Cualquier calzado ordinario, pero sonoro al ser percutido.



**Imagen2:** Olinka Huerta, persona bailante-sonante con tenábaris<sup>1</sup>. Fotografía de Enrique Rivera



### Consideraciones hasta este momento.

A manera de autocrítica, pero también con muchas preguntas, considero que es necesario continuar en la búsqueda sobre los tambores de pie de América del Norte, así como también indagar sobre vestigios de tambores de pie en Mesoamérica (si es que éstos existieron). Lo mismo sobre los cuerpos sonoros de América del Sur, ¿cuáles eran estos objetos sonantes que se colocaban en el cuerpo diversos grupos indígenas de Brasil?, ¿tienen algún otro uso fuera de la comunidad que los porta?, ¿existe alguna forma contemporánea de esta artísticidad amerindia en las artes escénicas brasileñas que sea tan presente como el tambor de pie *tarima* en México y sus diferentes variantes?

### Referencias:

BARROS, Liliam. Aqueologia musical Amazônica: desafios na pesquisa em vestígios sonoros de populações antigas da região amazônica. In: BARROS, Liliam; SEVERIANO, Rafael (Org) Arqueologia musical Amazônica. Belém [PA]: Paka-Taku, 2018, p. 19.

GRADANTE, William. La Tarima: indigenous instrument in the Mariachi Tradicional. In: CAMACHO, Arturo (Org) Memorias del Coloquio “El Mariachi y la Música Tradicional de México. De la Tradición a la Innovación. Guadalajara, Jalisco: Secretaria de Cultura del Gobierno de Jalisco, 2010, PP. 63-106.

JÁUREGUI, Jesús. El Mariache tarima. Un instrumento musical de tradición amerindia. Arqueología Mexicana, México, D. F. Volumen XVI, número 94, PP. 66-75, 2008.

JÁUREGUI, Jesús. De re tenabarica. La sonaja de tobillo cahita como instrumento mariachero amerindio. In: GUZMÁN, Adriana (Org) MÉXICO coreográfico. Danzantes de letras y pies. Ciudad de México: Instituto Nacional de Bellas Artes / Coordinación Nacional de Danza, 2017, PP 59-115.

PÉREZ DE ARCE, José; GILI, Francisca. Clasificación Sachs-Hornbostel de instrumentos musicales: una revisión y aplicación desde La perspectiva americana. In: Revista Musical Chilena. Año LXVII, enero-junio, 2013, N°219, PP.42-80.

XVI ENCUENTRO DE MARIACHI TRADICIONAL/COLOQUIO INTERNACIONAL “EL MARIACHI: DANZAS Y CONTEXTOS”, 2015, Guadalajara-Zapopan. Conferencia Magistral: “La tarima (tambor de pie): el mayor instrumento musical americano. Metáfora de la Diosa de la Tierra” por Jáuregui, Jesús\*.

\*Hasta ahora, no tengo referencia escrita de esta conferencia magistral. Sólo mi asistencia en el evento y la grabación del mismo.





## SESSÃO DE COMUNICAÇÕES III





## Música e contexto no samba de cacete em comunidade quilombola do Pará

*Francielly Rufino de Oliveira*

Universidade do Estado do Pará (egressa) – ly\_ol@hotmail.com

*Paulo Murilo Guerreiro do Amaral*

Universidade do Estado do Pará – guerreirodoamaral@gmail.com

**Resumo:** A investigação que originou este artigo se deu no ano de 2017, no interior do Pará (Norte do Brasil, Amazônia Oriental), em uma comunidade quilombola praticante do samba de cacete. O objeto de estudo constitui uma manifestação lítero-musical que é dançada, cantada e tocada em ambientes de festividade alusivos ao trabalho do nativo amazônico na roça. Tendo como fundamento um modelo teórico-etnomusicológico segundo o qual a música resulta da articulação de conceitos, comportamentos e sons propriamente ditos, buscamos compreender a importância da percussão em uma cultura expressiva negra pouco conhecida nessa região. De base qualitativa, a pesquisa encampou levantamento bibliográfico-documental e observação participante realizada na Vila de Porto Alegre – município de Cametá, no Baixo Tocantins. As discussões abrangem, em especial, funções da percussão e a relevância de uma abordagem, em contexto, que considere questões simbólicas e de identidade vinculadas à religião, à etnia e à cultura negra de modo geral. Dentre algumas questões musicais e extramusicais observadas é importante destacar o funcionamento da percussão, neste particular de pesquisa, como potente elemento de ligação entre música e sociedade. Ao serem compreendidos como organismo único e indissociável, o som e o contexto do samba de cacete narram fragmentos da história do negro e de sua presença no Pará.

**Palavras-chave:** Samba de cacete. Música (negra). Pará.

### Music and context in *Samba de Cacete* in a Quilombola Community in Pará

**Abstract:** The investigation that originated this article took place in 2017, in the interior of Pará State (Northern Brazil, Eastern Amazonia), in a quilombola community that practices the *samba de cacete*. The object of study is a danced, sung and played literary-musical manifestation in festive environments alluding to the agricultural work of the Amazonian native. Based on a theoretical-etnomusicological model according to which music results from the articulation of concepts, behaviors and sounds, we intend to discuss the importance of percussion in a Black expressive culture little known in that region. With a qualitative focus, the research included a bibliographic-documentary survey and participant observation carried out in the Porto Alegre Village - city of Cametá, in the Lower Tocantins River. The analyses cover, in particular, the functions of percussion and the relevance of an approach, in context, that considers symbolic and identity issues linked to religion, ethnicity and Black culture in general. Among some of the musical and extramusical issues observed, it is important to highlight the functioning of percussion, in this research, as a powerful link between music and society. As a unique and inseparable organism, the sound and context of *samba de cacete* narrate fragments of Negro's history and his presence in Pará.

**Keywords:** *Samba de cacete*. (Black) Music. Pará.





## 1. Preâmbulo

Este artigo constitui recorte de pesquisa etnomusicológica abrangendo a importância da percussão no samba de cacete vinculada à formação identitária de uma comunidade quilombola que vive no interior do Estado do Pará.

O Pará acolhe diversas manifestações percussivas ligadas à cultura negra, sendo algumas bastante difundidas nessa região: o carimbó (GUERREIRO DO AMARAL, 2003), a marujada de Bragança (CARVALHO, 2010), o lundu marajoara (COSTA, 2008, p. 23), assim por diante; e outras nem tanto, bem menos ou praticamente nada.

Considerando esta oposição, contribuir para a visibilidade de expressões regionais pouco conhecidas, tais como o samba de cacete, estimularia o pensar sobre a cultura paraense também de maneira desenraizada de preferências midiáticas, modelos cristalizados de formação étnico-cultural e tendências em pesquisas acadêmicas – neste último caso, particularmente, em relação à música negra, no Pará, como objeto de estudo etnomusicológico ainda pouco explorado. Tal desenraizamento pode, inclusive, abrir caminhos de reflexão sobre outras naturezas identitárias que, em virtude de costumes historicamente enraizados, acabam não sendo consideradas.

O samba de cacete observado na Vila de Porto Alegre, esta que pertence ao município de Cametá, no Baixo Tocantins (D'ALBUQUERQUE, 2016), constitui manifestação lítero-musical vinculada tanto ao lazer quanto à vida laboral do homem amazônico. Em geral é dançado, cantado e tocado em ambientes de festividade alusivos ao momento de preparação do homem para a lida na roça, bem como em reais situações antecedentes a essa atividade. Confere-lhe potencialização e acúmulo de energias espirituais e físicas. Ademais, consiste em rito de agradecimento e homenagem a deuses, entidades, santos e seres místicos ligados às crenças do negro. Foi Vicente Salles a dizer, em “O negro e o Pará” (2005), que a cultura africana passou a representar a essência da lúdica amazônica. No Brasil como um todo, cantos de negros atrelam-se ao som do batuque e à percussão principalmente de tambores, de acordo com Castagna (s.d.).

As letras das cantigas do samba de cacete, sobre as quais não aprofundaremos, versam sobre temáticas variadas: a natureza, a religiosidade e a saudade da terra natal – a África. “O Samba de Cacete descreve a vida cotidiana do homem do campo inserida (...) nas letras que comunicam a maneira de ser e viver dos cantadores (...)” (AMORIM, 2000, p. 95). “Essas cantigas são um cantar caboclo que traduz os fatos de seus (...) antepassados africanos, assim





como suas relações com a natureza, o trabalho, o mítico e o sagrado (...)” (VALENTE, 2017a, p. 44).

Os versos ganham estrutura melódica e são entoados por vozes que cantam a resistência do homem amazônico quilombola diante de seu duro dia a dia nas lavouras. As cantorias são embaladas por vigoroso som percussivo oriundo de dois tambores e duas hastes denominadas “cacetes”, conforme abordaremos adiante. De um ponto de intersecção desse homem negro-amazônico com o samba de cacete é que nos propomos a pensar a música como fator indissociável da sociedade mediante aspectos étnicos, religiosos, culturais e identitários.

## 2. História, contexto e música de negros na Vila de Porto Alegre

Nossa tomada de conhecimento sobre a história e o modo de vida da comunidade que pesquisamos muito nos revelou sobre os porquês e os objetivos de seus saberes e fazeres culturais existirem e funcionarem em contexto. Importou-nos compreender a relevância do samba de cacete para os seus praticantes e para a Vila, bem como sobre o que se encontra pronunciado no som produzido, particularmente o percussivo, em termos musicais e culturais.

O samba de cacete possui origem provavelmente desconhecida, ainda que, de maneira mais geral, remonte ao período colonial e ao sistema escravagista no Brasil à época. Conforme antigos moradores de Porto Alegre com quem dialogamos, a expressão teria surgido, nessa localidade, em ocasiões de encontros que os negros promoviam após retornarem de caçadas. Reunidos no cais do porto eles festejavam o êxito dessas caçadas comendo, bebendo e praticando o samba de cacete.

Ao longo de nossa vivência na Vila, as conexões entre o negro e o samba de cacete foram-nos realçadas com base tanto em observações quanto em dados empíricos e bibliográfico-documentais. Para citarmos algumas, entre outras abrangidas neste texto: 1) a música é praticada por grupos de remanescentes de quilombolas em localidades rurais (BRAGA, 2017); 2) a percussão consiste em principal componente sonoro, musical, simbólico e identitário desta expressão, já que sustenta o ritmo, o movimento da dança, a conexão com o sagrado e a regularidade pulsante (de pulso marcado pela percussão, inclusive) de uma prática ininterrupta, na lavoura, enquanto houver luz do dia para trabalhar; e 3) os instrumentos musicais, conforme comentaremos adiante, e também as letras, trazem à tona a resistência e a dor da escravidão.

Cametá agrega vários quilombos, alguns ainda constituídos durante a escravidão no Brasil (SALLES, 1971). A acentuada presença negra nessa região deu-se em virtude de certa





“liberdade” concedida aos escravos, em comparação a outros municípios paraenses onde o regime se dava de forma mais implacável (D’ALBUQUERQUE, 2017). Tal liberdade permitiu que negros rebelados fugissem de seus cativeiros e fundassem refúgios, que são os quilombos (VALENTE, 2017b). Os habitantes de territórios quilombolas, não só os de Cametá, mas de toda a Amazônia tocantina, se reconhecem como descendentes de um povo que lutou contra a escravidão e sobreviveu da terra e das águas, preservando sua cultura e religiosidade tradicionais (Id; Ibid). Esses territórios ocupados mostraram alto grau de organização no curso do tempo, passando a ser chamados de “comunidades quilombolas”.

Um dos importantes focos da resistência negra no Baixo Tocantins está em Cametá. A “povoação” do Mola, das mais expressivas nessa região, serviu de modelo para a formação de quilombos em diversas localidades. É o caso da Vila de Porto Alegre (D’ALBUQUERQUE, 2017), localizada a quarenta e oito quilômetros do município paraense.

Conforme informou-nos Tia Guíta, que é matriarca da comunidade pesquisada, Porto Alegre guarda, na memória de sua gente, práticas, saberes e valores transmitidos de pais para filhos desde os primeiros quilombolas (GUÍTA, 2017). Essa memória encampa questões como a luta por direitos e a busca pela afirmação etnocultural e religiosa negra (VALENTE, 2017a, p. 6).

Tendo como modo de subsistência a agricultura, os moradores de Porto Alegre plantam e colhem diversos alimentos que servem tanto para si e suas famílias quanto para demais moradores da comunidade e também de outros locais. A produção alimentícia é realizada de modo cooperativo e grupal visando o bem comum. O labor coletivo é organizado por Seu Jocelino, também quilombola e líder da Associação dos Remanescentes de Quilombos de Porto Alegre (ARQUIPA).

A Associação representa a comunidade em variadas questões de interesse geral, a exemplo de negociações junto a poderes públicos em favor da garantia de direitos e sustentabilidade comunitários. Ainda, Seu Jocelino coordena a organização de eventos culturais na Vila, incluindo os musicais. “Como (...) presidente da Associação, a gente consegue acompanhar o grupo de samba de cacete, o time de futebol, a parte religiosa. (...) A gente tá ali pra dar um incentivo maior, pra que as coisas possam andar” (JOCELINO, 2017).

Esses eventos são programados em vários momentos do ano, e têm como objetivo a tomada de consciência dos membros da comunidade em relação à sua cultura e história, além de lhes proporcionar momentos de lazer e entretenimento. Incluem festejos religiosos e aniversários. De modo significativo, contribuem para a visibilidade da Vila quilombola, na





medida em que pessoas de fora são convidadas a participar: integrantes de comunidades vizinhas, palestrantes e professores. Constituem uma prática sociocultural antiga, remontando à época em que os negros se confraternizavam no cais do porto, conforme dissemos.

Apresentações musicais e outros eventos acontecem em um espaço público denominado “barracão”. Na Vila há ainda uma escola que atende aos Ensinos Infantil e Fundamental, um posto de saúde e uma capela para celebrações diversas. O povo de Porto Alegre é politeísta: crê em santos, entidades e seres místicos.

A prática do samba de cacete ocorre tanto de forma livre e espontânea quanto vinculada a eventos organizados por Seu Jocelino e outros colaboradores da Associação. De acordo com o que nos relatou o líder comunitário, o intuito desses eventos é, principalmente, o de manter viva, em Porto Alegre, a cultura dos negros (JOCELINO, 2017).

Apesar da manutenção e continuidade do samba de cacete na Vila, os mais velhos o compreendem como ameaçado de desaparecimento. Neste sentido consideram que grande parte dos jovens quilombolas, em vez de tomar o lugar dos praticantes mais antigos, não mais demonstra interesse em manter “viva” a tradição. Os mais novos teriam deixado de participar do samba de cacete, especialmente da percussão, esta que figura como o seu mais emblemático aspecto cultural e identitário.

### 3. Funções da percussão no samba de cacete

No samba de cacete de Porto Alegre a música encampa uma gama de sentidos, musicais e extramusicais, vinculada ao ser étnico, social e religioso dessa comunidade. Partindo da percussão de tambores e, em especial, de cacetes, buscamos compreender quem é o negro da Vila, assim como pretendemos explorar a importância da percussão para esta manifestação popular e no contexto em que se deu a pesquisa. Considerando estes propósitos, o sentido da música, para os seus praticantes, não se limita ao som como simples execução de tocadores.

De acordo com um modelo tripartite apresentado por Alan Merriam em “The Anthropology of Music” (1964), a música resulta da articulação entre conceitos, comportamentos e sons propriamente ditos. Os conceitos correspondem às intenções geradoras de comportamentos e de sons originados desses comportamentos. Dizem respeito a pensamentos, convicções, valores etc. No caso desta investigação, como os praticantes do samba de cacete entendem a sua cultura? Qual o sentido de se praticar essa música em termos étnicos, sociais e até políticos? Já no que diz respeito aos comportamentos, seus praticantes performatizam a dança, demais expressões corporais – incluindo toda sorte de gestos –, e





também a voz, que materializa mensagens por meio de um código percebido automaticamente: o idioma. Os comportamentos podem ser manifestados física, sociocultural e verbalmente. A potência interpretativa de um percussionista, no samba de cacete, destaca-se, para além de sua habilidade como batedor, pelo modo como esse sujeito se comporta e pela maneira como os conceitos se articulam em seu comportamento. Por fim, o som propriamente dito torna-se música somente se transcender o fenômeno em si, isto é, se integrar um complexo que envolve conceitos e comportamentos.

Merriam (1964) estipulou uma lista de prováveis funções desempenhadas pela música, em contexto, que não esteja relacionada somente ao entretenimento. É o caso da expressão emocional, do prazer estético, da representação simbólica, das respostas físicas, da comunicação, da validação de normas e instituições sociais, e da contribuição à continuidade e estabilidade da cultura. Em relação ao objeto deste estudo, buscamos articular diferentes funções vinculadas à percussão, por um lado abrangendo aspectos musicais *stricto sensu*, no âmbito da forma, e, por outro, envolvendo diferentes papéis da percussão conectados com o princípio segundo o qual a música não se limita apenas ao som, no tocante ao conteúdo.

Como já mencionamos, os instrumentos percussivos do samba de cacete são o tambor e o cacete. São três tocadores sobre dois tambores cilíndricos, de madeira oca, que ficam posicionados na horizontal. Dois deles colocam-se, cada um, sobre o dorso de um dos tambores, no intuito de percutir sobre a membrana que recobre uma de suas extremidades, enquanto que um terceiro, sentado no dorso de um desses mesmos tambores, percute o dorso do outro tambor, ao lado, com dois cacetes maciços – também cilíndricos e análogos a baquetas de bateria, sendo que bem mais grossos. Durante o trabalho de campo empenhamo-nos em compreender tanto as funções de cada um desses instrumentos quanto o funcionamento da percussão como um todo. Ressaltamos que, para além de executantes, os batedores de cacetes e tambores desempenham papéis, no samba de cacete, enquanto sujeitos políticos, sociais e culturais das causas negras. Limitaremos as considerações ao cacete, que “é visto pelos praticantes como o instrumento de maior importância nessa prática (...)” (D’ALBUQUERQUE, 2016, p. 51).

Os cacetes possuem as funções primordiais de determinar o andamento da música, de acentuar as síncopas e de produzir uma sonoridade que se sobressai em relação ao timbre “escuro” dos tambores. “Como eu posso dizer... o cacete que põe fogo no ritual” (VALENTE, 2017b). Já no plano simbólico os cacetes invocam a necessidade de os negros se energizarem antes do trabalho árduo na lavoura. Quanto mais as batidas dos cacetes ganham andamento, mais os negros dançam e armazenam disposição corporal e espiritual.





Além da agilidade para manusear os cacetes, é necessário que, para assumir o papel de batedor, os indivíduos possuam vivência anterior no contexto do samba de cacete. Potenciais batedores passam a maior parte de suas vidas, em geral desde a infância, observando a atividade de outros batedores. As crianças começam a participar do samba cantando e dançando, com o aprendizado ocorrendo por meio da oralidade e da imitação. Caso tenham aptidão e afinidade com os instrumentos, podem tornar-se batedores, posteriormente. Não há exigência de idade para a prática da percussão. Também não há restrições em termos de gênero, ainda que, no contexto pesquisado, a presença de mulheres batedoras tenha sido rara.

Os modos de dançar, cantar e tocar consignados nos comportamentos dos praticantes são diretamente influenciados pelos conceitos construídos na comunidade sobre sua história sociocultural e étnico-racial, bem como por anseios e necessidades coletivos no tempo presente. Vale mencionar o imperativo comunitário de “resgate” de uma tradição que, do ponto de vista de seus protagonistas, está se esvaindo.

Entender a música como resultante de conceitos, comportamentos e sons possibilitou-nos perspectivar sobre potenciais identidades relacionadas ao samba de cacete, por sua vez geradas no âmbito das representações culturais de seus atores diretos e também da comunidade. Em termos musicais, essas identidades encontram-se refletidas na intencionalidade, coerência discursiva e pertinência cultural presentes nas performances dos batedores e de outros praticantes.

Na atividade coletiva são reforçadas tanto identidades individuais quanto grupais (ILARI, 2007) correspondentes a um conjunto de atributos adquiridos por meio da herança cultural. Nesta esteira o samba de cacete agrega, individual e coletivamente, especificidades reunidas que compõem a cultura e a tradição da comunidade negra da Vila de Porto Alegre. Especificidades estas reveladas em um contexto no interior do qual a música deve ser entendida como a própria cultura (MERRIAM, 1964). Na música, que é o som em contexto, encontram-se presentes o que pensam as pessoas e as maneiras de expressarem o seu pensar.

#### 4. Desfecho

Este trabalho etnomusicológico consistiu em tentativa de compreendermos a importância da percussão no samba de cacete da Vila de Porto Alegre, no Pará. Entre outros aspectos, valeu-se tanto de rica experiência de campo, que não poderíamos detalhar em poucas laudas, quanto do que nos ensinou Merriam (1964) sobre um caminho para se pensar a música





em contexto e enquanto cultura, ao propor um modelo conceitual que não a deixa limitada à perspectiva exclusiva do fenômeno sonoro.

O objeto investigado revelou-nos particularidades que, se, por um lado, podem ser imaginadas como extramusicais, vinculadas a comportamentos e conceitos, e não ao som em si, por outro são essas mesmas particularidades que, juntamente com a habilidade de quem toca a percussão, conectam música e sociedade em um organismo único e indissociável.

À breve fundamentação teórica agregamos questões que tocam o tema da identidade, a exemplo de aspectos étnicos, da religiosidade e da ação política de Seu Jocelino frente à ARQUIPA, por meio das quais tivemos contato com reivindicações vinculadas a consequências da escravidão, a crenças do negro e a todo um corpo de valores e circunstâncias que esclarecem a respeito da criação da comunidade de Porto Alegre e desta tradição musical de resistência.

A pesquisa com o samba de cacete traz-nos, ainda, impressões preliminares sobre o estado da pesquisa em Etnomusicologia no Pará, sendo uma delas a pretensa carência de trabalhos acadêmicos em música que abranjam saberes e fazeres musicais negros. Na esteira de costumes historicamente enraizados, conforme comentado no início deste artigo, acreditamos que investigações etnomusicológicas desenvolvidas nessa região vêm se concentrando em expressões populares bastante exploradas por mídias de difusão, ou que tenham caído na preferência de classes intelectuais normalmente resistentes em valorizar manifestações e dar voz a sujeitos sociais “minoritários”. Valeria fazer um levantamento neste sentido, não apenas para confirmar (ou não) tais impressões, como também para avançarmos quanto ao entendimento sobre que tipo de Etnomusicologia vem sendo produzida regionalmente.

Consideramos, ao cabo, a necessidade de realização de pesquisas “desenraizadas” sobre tradições musicais pouco conhecidas, de modo a incentivar o espírito crítico de músicos em geral, de professores e estudantes de música, ou mesmo de pesquisadores. Afinal vivemos em um mundo que nos exige, cada vez mais, ouvidos abertos e ampliados em direção a novos e diversificados modos de saber-fazer música.

## Referências:

AMORIM, Maria Joana Pompeu. *Etnografia do Cunvidado: trabalho e lazer de grupos familiares em Tomásia*. Belém, 2000. Dissertação (Mestrado em Planejamento do Desenvolvimento). Núcleo de Altos Estudos Amazônicos, Universidade Federal do Pará, Belém.

BRAGA, Dmitryus Pompeu. [Entrevista cedida a Francielly Rufino de Oliveira]. Cametá-Pará, 19 de agosto de 2017. Áudio e vídeo.





CARVALHO, Gisele Maria de Oliveira. *A festa do “Santo Preto”*: tradição e percepção da Marujada Bragantina. Brasília, 2010. [166f]. Dissertação (Mestrado em Desenvolvimento Sustentável). Centro de Desenvolvimento Sustentável, Universidade de Brasília. Disponível em: [https://repositorio.unb.br/bitstream/10482/7940/1/2010\\_GiseleMariadeOliveiraCarvalho.pdf](https://repositorio.unb.br/bitstream/10482/7940/1/2010_GiseleMariadeOliveiraCarvalho.pdf). Acesso em 09 mai 2020.

CASTAGNA, Paulo. *A Modinha e o Lundu nos séculos XVIII e XIX*. São Paulo: s.d. Disponível em: <https://escriturasvirreinales.files.wordpress.com/2014/04/lundum-y-modinha.pdf>. Acesso em: 09 mai 2020.

COSTA, Tony Leão da. *Música do Norte: intelectuais, artistas populares, tradição e modernidade na formação da “MPB” no Pará (anos 1960 e 1970)*. Belém, 2008. [256f]. Dissertação (Mestrado em História Social da Amazônia). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Pará. Disponível em: [http://repositorio.ufpa.br/jspui/bitstream/2011/4275/1/Dissertacao\\_MusicaNorteIntelectuais.pdf](http://repositorio.ufpa.br/jspui/bitstream/2011/4275/1/Dissertacao_MusicaNorteIntelectuais.pdf). Acesso em 09 mai 2020.

D’ALBUQUERQUE, André. *O samba de cacete da comunidade de Vacaria, em Cametá-PA*. Belém, 2016. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Licenciatura Plena em Música). Faculdade de Música, Universidade Federal do Pará, Belém.

GUERREIRO DO AMARAL, Paulo Murilo. *O Carimbó de Belém, entre a tradição e a modernidade*. Belém, 2003. [124f]. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes. UNESP, São Paulo.

GUÍTA, Tia. [Entrevista cedida a Francielly Rufino de Oliveira]. Vila de Porto Alegre (Cametá-Pará), 20 de agosto de 2017. Áudio e vídeo.

ILARI, Beatriz. Música, identidade e relações humanas em um país mestiço: implicações para a educação musical na América Latina. *Revista da Abem*, Porto Alegre, v. 15, n. 18, p. 35-44, 2007. Disponível em: [http://www.educadores.diaadia.pr.gov.br/arquivos/File/2010/artigos\\_teses/2010/Arte/artigos/musica\\_a\\_latina.pdf](http://www.educadores.diaadia.pr.gov.br/arquivos/File/2010/artigos_teses/2010/Arte/artigos/musica_a_latina.pdf). Acesso em: 09 mai 2020.

JOCELINO. [Entrevista cedida a Francielly Rufino de Oliveira]. Vila de Porto Alegre (Cametá-Pará), 20 de agosto de 2017. Áudio e vídeo.

MERRIAM, Alan. *The Anthropology of Music*. United States: Northwestern University Press, 1964.

SALLES, Vicente. *O negro no Pará: sob o regime da escravidão*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, Belém: Universidade Federal do Pará, 1971. 336p.

SALLES, Vicente. *O negro no Pará: sob o regime da escravidão*. 3 ed. rev. e ampl. Belém: Instituto de Artes do Pará, 2005 (Programa Raízes).

VALENTE, Manuel. Cametá: “terra de negros”. 2017a. Acervo pessoal.

VALENTE, Manuel. [Entrevista cedida a Francielly Rufino de Oliveira]. Vila de Porto Alegre (Cametá-Pará), 20 de agosto de 2017b. Áudio e vídeo.



## ***Pleyel* de Chopin: características e interpretação historicamente informada**

Gabriella de Mattos Affonso  
Escola de Música da UFPA-gaffonso@ufpa.br

**Resumo:** Este trabalho apresenta um paralelo entre as especificidades do pianoforte *Pleyel*, o estilo pianístico de Chopin e as características do piano moderno. Nesta perspectiva, pontuam-se reflexões interpretativas quanto à fabricação da sonoridade, aos tipos de toque, à acepção da dinâmica e às escolhas de andamento, a fim de correlacionar esses aspectos na performance ao usar o piano histórico às adequações sonoras ao usar o piano moderno. Utilizou-se o *pianino Pleyel* n° 7037 de 1839 para experimentação e gravação do *Prelúdio Op.28 n.15*, e como aportes teóricos a bibliografia referente ao tema e a edição Peters Urtext da obra. O estudo sobre esse piano histórico culminou com importantes subsídios ao intérprete para construir uma execução congruente com as práticas interpretativas em Chopin seja no piano moderno, seja no de época.

**Palavras-chave:** Performance em Chopin. Piano *Pleyel* de época. Práticas interpretativas.

### **Chopin's *Pleyel*: Features and Historically Informed Interpretation**

**Abstract:** This study compares the peculiarities of *Pleyel* pianofortes, Chopin's pianistic style, and the characteristics of modern pianos. In this perspective, it presents observations regarding sound production, types of touch, dynamics implications, and tempo selection, in order to correlate these aspects in performance when using the historical piano to the adjustments of sound when using the modern piano. A *Pleyel pianino* n° 7037 from 1839 was used for experimenting and recording the *Prelude Op.28 n.15*, with the bibliography concerning the topic and the Peters Urtext edition of the work employed as theoretical contribution. The investigation about these historical pianos culminated in offering important tools for the interpreter in favor of a performance congruent to the practices in Chopin's music, both on modern and period pianos.

**Keywords:** Chopin Interpretation. *Pleyel* Period Piano. Performance Practices.

## **1. Introdução**

As pesquisas históricas sobre Chopin têm se revelado enriquecedoras à medida que estimulam novas abordagens quanto à interpretação de sua obra. Além disso, exercem importante papel ao direcionar o intérprete para uma performance fundamentada nas práticas interpretativas do compositor. E, haja vista a maior parte da música de Chopin ter sido composta para os pianofortes da marca francesa *Pleyel*, é que se verifica o intenso e relevante interesse por estes instrumentos históricos.

Esta investigação aborda o piano favorito de Chopin, o *Pleyel*, cujas características têm muito a revelar quanto aos ideais estilísticos do compositor, como sua predileção pela sonoridade lírica do *Pleyel* e pela beleza do som. Esses aspectos são determinantes para embasar as escolhas que o intérprete realizará quanto ao tipo de sonoridade a emitir, ao grau de





velocidade a eleger para um determinado andamento, às variações de dinâmica e nuances a adotar, aos tipos de pedal a empregar, entre outros.

Nessa perspectiva, pretende-se ilustrar as propriedades do *Pleyel*, sobretudo aquelas relacionadas aos aspectos de sonoridade. Serão apresentadas reflexões sobre dinâmica, timbre, tipos de toque, fabricação do som, a partir de exemplificações em um *Pleyel* de 1839, tendo como parâmetros a escrita e o estilo de Chopin. Serão apontados também alguns ajustes sonoros que podem ser realizados na performance em pianos modernos em função das especificidades do *Pleyel* e da tradição chopiniana. Assim, a relevância deste trabalho está em pontuar aspectos peculiares do piano histórico e do estilo do referido compositor, os quais contribuirão para fornecer maior embasamento às escolhas interpretativas do pianista ao executar Chopin, seja em um piano de época, seja em um moderno.

Os aportes teóricos deste trabalho são a bibliografia referente ao tema abordado, as declarações de Chopin versando sobre seu estilo de execução, a edição Peters Urtext do *Prelúdio Op.28 n.15*, e como suporte instrumental o *pianino Pleyel* de cordas paralelas, ano 1839, para experimentação e gravação do *Prelúdio* pela autora.

Inicialmente, apresentam-se algumas propriedades sonoras e mecânicas típicas do *Pleyel*, a fim de se estabelecer um paralelo entre os atributos do *Pleyel*, o estilo pianístico de Chopin e as características do piano moderno. Em seguida, discutem-se os aspectos de performance no piano de época, como dinâmica, toque, timbres, volume sonoro e andamento, correlacionando-os com uma execução em função da tradição chopiniana ao piano moderno. Demonstra-se a sonoridade do *Pleyel* e examinam-se questões interpretativas na seção final do *Prelúdio n.15*, com ênfase à acepção da notação original *f*. Por fim, apresentam-se as considerações finais.

## 2. Piano *Pleyel*

No período romântico, entre as fábricas de piano mais importantes estão as francesas *Pleyel* e *Érard*. Ao mudar-se para Paris em 1831, Frédéric Chopin (1810-1849) experimentou os pianos *Pleyel*, elegendo-os como seus favoritos. Segundo Chopin (1931:158, tradução da autora), “os pianos *Pleyel* são a última palavra quanto à perfeição”. Tornou-se grande amigo de Camille Pleyel (1788-1855), filho do importante fabricante de pianos Ignace Pleyel (1750-1819). Estabeleceu-se assim uma relação de fidelidade. Camille, agora a frente da *Maison Pleyel*, forneceu vários instrumentos *Pleyel* a Chopin ao longo de sua estadia na capital francesa





(1831 a 1849), e em correspondência, Chopin divulgou amplamente os respectivos pianos (EIGELDINGER,2001).

O piano passou por muitas modificações desde sua invenção (aproximadamente 1709), por Bartolomeo Cristofori, até chegar à sua configuração atual. Ao estudar sobre os pianos históricos, verifica-se que o *Pleyel* do século XIX apresenta diferenças físicas, mecânicas e sonoras significativas em relação ao piano moderno. Entre as suas características principais estão a sonoridade lírica, a riqueza de timbres, o mecanismo de escape único, a extrema sensibilidade ao toque, menor ressonância, o limiar baixo de saturação, o teclado leve, o encordoamento paralelo, sendo as seis primeiras citadas o foco deste trabalho.

Tão logo em contato com o *Pleyel*, apreende-se claramente que uma das principais características da estética sonora de Chopin está diretamente associada às propriedades específicas desse piano, tanto mecânicas quanto sonoras, pois o compositor prezava muito pela beleza do som e riqueza de nuances de dinâmica e timbres.

Segundo Rink (1997:7), Chopin desenvolve um estilo pianístico peculiar que se fundamenta na beleza da sonoridade, na sutileza das gradações sonoras, na simplicidade, na variedade de cores para os sons, no *legato cantabile* e na flexibilidade (*rubato*). Essa característica idiomática está relacionada à forte influência do *bel canto* sobre o compositor. Nos relatos, contemporâneos e alunos de Chopin são unânimes em apontar o extremo refinamento sonoro de Chopin em suas performances.

Para Chopin, o controle do toque e a variedade de nuances sonoras era um aspecto fundamental de suas execuções. Daí sua preferência por estes pianos, cujo mecanismo é extremamente sensível às variações de toque (diferentemente dos pianos históricos *Érard* e dos pianos modernos). Isto significa que o instrumento responde com muita rapidez às mais sutis variações de intensidade e velocidade de ataque, bem como aos diferentes tipos de toque que o pianista concede a cada nota.

Ressalta-se que o mecanismo do *Pleyel* adota o sistema de escape único, ou escapamento simples (mecânica inglesa), diferentemente do mecanismo dos pianos modernos e do *Érard* de época, cujo escapamento é duplo<sup>19</sup> (MONTAL, 1865:18). Por essa razão, o compositor considerava o *Pleyel* especial, pois alcançava as mais variadas gradações de dinâmica, permitia-lhe fabricar e moldar a sonoridade conforme o seu desejo (EIGELDINGER, 2001:393). No que se refere à sua predileção pelo *Pleyel*, Chopin declara:

<sup>19</sup>Inventado por Sébastien Érard, o escapamento duplo permite maior rapidez para tocar notas repetidas (MONTAL,1865:132). Porém, reduz a sensibilidade da mecânica em relação às variações de toque.





Quando eu não me sinto em forma, se meus dedos não estão completamente flexíveis ou ágeis, se não me sinto forte o suficiente para moldar o teclado de acordo com a minha vontade, para controlar a ação das teclas e martelos como desejo, então prefiro o *Érard* com sua sonoridade brilhante e pré-fabricada. Mas quando me sinto alerta, suficientemente disposto, com os dedos prontos para trabalhar sem cansaço, então prefiro um *Pleyel*. [Deste modo] A manifestação de meus pensamentos e sentimentos mais íntimos é mais direta, mais pessoal. Meus dedos se sentem em contato imediato com os martelos, o que possibilita traduzir de maneira mais precisa e fiel o sentimento que desejo produzir, o efeito que desejo obter (CHOPIN apud MARMONTEL, 1885:256, tradução da autora).

A sonoridade do *Pleyel* caracteriza-se por ser extremamente lírica, aveludada, delicada, transparente, com diversidade de timbres entre os registros (diferentemente do piano moderno cujo som é mais brilhante, intenso e homogêneo em relação aos timbres): no agudo, possui um som luminoso, de caráter argênteo; no registro médio, um som cantante e intenso; e, no grave (sobretudo no modelo de cauda), um som forte e vigoroso. Oferece, portanto, uma rica paleta de timbres. A sonoridade e foto do *pianino Pleyel* (modelo vertical), ano 1839, podem ser apreciadas na gravação do *Prelúdio Op.28 n.15* a seguir, realizada pela autora em caráter experimental (*QR code 1*). Trata-se de um autêntico *pianino*, restaurado pelo renomado artífice Olivier Fadini<sup>20</sup>.



**QR code 1:** F. Chopin. *Prelúdio Op.28 n.15*. *Pianino Pleyel* n° 7037.

Um fator relevante responsável pelo típico som cantante do *Pleyel* são os tipos de martelos e revestimentos utilizados. Segundo Di Mario (2012), o *Pleyel* da era de Chopin caracteriza-se por usar martelos menores, mais leves, revestidos em pele (couro macio, em camadas finas, como no *pianino* ilustrado acima), ou revestidos com feltro constituído de pelo de coelho (diferentemente do feltro dos pianos modernos, constituído de lã de ovelha). Patentado pelo fabricante francês Jean-Henri Pape, esse feltro “cinza” (cor cinza ou, às vezes, esverdeada) se apresenta em uma camada mais fina e possui uma textura muito macia (a do piano moderno é mais grossa e mais densa), contribuindo assim para a fabricação da sonoridade lírica e aveludada do *Pleyel*. Isso, entre outros fatores, também implica menor potência sonora quando comparado aos pianos modernos. Por isso, é considerado ideal para ambientes menores.

<sup>20</sup> Fadini, especialista em *Pleyel*, gentilmente cedeu o *pianino* a esta pesquisadora para experimentação e gravação (França). Foi em um *pianino* similar a este que Chopin finalizou os *24 Prelúdios Op.28*.



Essas características vão ao encontro da preferência de Chopin por apresentações em espaços mais intimistas (os salões) e pela beleza do som e variações de nuances em oposição ao excesso de volume sonoro (EIGELDINGER, 2001).

Para ratificar essa predileção, segue a declaração de Chopin quanto à sua aversão aos sons percussivos e exageradamente intensos, na ocasião de seu primeiro concerto em Viena:

A opinião geral é a de que eu toco muito quietamente, ou de maneira muito delicada para aqueles acostumados ao som martelado dos pianistas vienenses [...] ainda prefiro isso a ser criticado como aquele que toca com som muito estrondoso (CHOPIN apud EIGELDINGER, 1991:127, tradução da autora).

Segundo Navarret (2015), o *Pleyel* histórico é menos ressonante e seu limiar de saturação é mais baixo que o dos pianos atuais. Isto significa que alcança sua amplitude máxima de volume sonoro com menor quantidade de força aplicada. Assim, um determinado nível de força apropriada para reproduzir uma intensidade forte no piano moderno faria o *Pleyel* soar de maneira extremamente desagradável. Por isso, renomados intérpretes e especialistas em Chopin (informação verbal)<sup>21</sup> enfatizam a necessidade de ter moderação para fabricar sons intensos nesses pianos de época, para que não sejam demasiadamente violentos.

Logo, para reproduzir a dinâmica *f* (ou *ff*) no *Pleyel*, o intérprete deve conceder bem menos vigor do que aplicaria no piano moderno. Igualmente, seguindo as especificidades do *Pleyel* histórico e a tradição chopiniana, os mesmos especialistas recomendam um cuidado semelhante em execuções nos pianos atuais. Naturalmente, convém explorar o recurso de maior potencialidade sonora do piano moderno e produzir sons amplos quando solicitado pelo compositor. Porém, sugerem cautela para não se exceder no volume, a fim de preservar a transparência e a qualidade da sonoridade.

Assim, ao executar Chopin no piano moderno, convém almejar extrair sons mais líricos, arredondados, cultivar diferentes timbres, e evitar sons ásperos (pontagudos). É aconselhável declinar dos sons percussivos (“batidos”), sobretudo em *f*. Vale priorizar percorrer diversos graus de dinâmica desde o *pp* ao *f* (ou *ff*), inclusive, explorar diferentes níveis de intensidade dentro de uma mesma dinâmica como no *p*, por exemplo. Além disso, é prudente privilegiar clareza e transparência sonora ao excesso de volume.

Outra peculiaridade do *Pleyel* de época é que as notas têm som cuja duração é mais curta que nos pianos modernos. Portanto, prolongam-se por menos tempo, especialmente na

<sup>21</sup> Pianistas Demidenko, Koch, Lubimov, Jablonski, curso de Performance em pianos históricos e modernos do Instituto Chopin (NIFC), realizado em 2018, Polônia.





região do agudo. Essa questão pode refletir na escolha do tempo de execução da obra. Em andamentos lentos (*lento, adagio, largo, cantabile, sostenuto*), torna-se mais difícil manter o *cantabile* e a sustentação das notas da melodia em uma execução muito vagarosa. Por isso, nesses instrumentos, o pianista é naturalmente inclinado a adotar um tempo mais fluente a esses andamentos, como foi o caso do *Prelúdio* executado pela autora (QR code 1). Higgins (1973) aponta que Chopin adotava um tempo de execução bem mais fluente para seus andamentos lentos, em comparação ao tempo observado nas performances atuais<sup>22</sup>. Assim, compreende-se que essa característica do instrumento está diretamente relacionada ao estilo pianístico do compositor.

Os sons de menor duração também repercutem sobre a dinâmica. Um bom exemplo para ratificar essa necessidade de adaptação sonora segundo o instrumento e o contexto musical ocorre nessa mesma obra (ex.1). A seção final do *Prelúdio* (c.76 ao 89) se apresenta em caráter tranquilo, com dinâmica *p* (c.76 e 84), e indicações que sugerem menos intensidade sonora como *smorzando* (c.79), *slentando* (c.80-81) e *pp* (c.88). No início do trecho em estilo recitativo (sem acompanhamento), que corresponde aos compassos 81 (4º tempo) até 83, Chopin anota *f* sob o Si b no quarto tempo do c.81, conforme a ilustração:

Ex. 1: F. Chopin. *Prelúdio Op.28 n.15*. Ed. Peters Urtext (ed. Eigeldinger). C.76-89. *f* no c.81<sup>23</sup>.

Por meio dessa indicação, compreende-se que o compositor deseja imprimir intensidade sonora nesse trecho (ou a nota Si b especificamente). Em um primeiro momento, o intérprete pode ser levado a reproduzir literalmente a dinâmica *forte* nesse compasso ao piano

<sup>22</sup> Cf. AFFONSO (2018) para reflexões sobre os andamentos de Chopin.

<sup>23</sup> Conforme o manuscrito autógrafo.



moderno. Porém, é preciso considerar dois aspectos. Primeiramente, a seção na qual o *f* está inserido é de caráter melodioso, suave, em *p*, conforme exposto na ilustração. Além disso, o som possui curta duração no agudo ao *Pleyel*. Consequentemente, essas notas executadas sem acompanhamento nesta região soam demasiadamente suave. Assim, para que vibrem com uma certa intensidade, é necessário tocá-las com mais veemência. Acredita-se que essa seja a razão de Chopin ter anotado o *f* ao trecho.

No entanto, a experiência da autora em diferentes modelos *Pleyel*<sup>24</sup> revela que, ao se tocar o referido trecho com mais vigor nesses pianos, o efeito de intensidade obtido é equivalente a um *mf* no piano moderno. Deste modo, conforme lembra Eigeldinger (1991:126), a dinâmica *f* indicada torna-se relativa, pois estará condicionada ao instrumento de Chopin.

Portanto, cabe ao intérprete reconhecer o contexto musical e as características do piano histórico para realizar as adaptações necessárias ao executar essa passagem em um piano moderno, no qual convém extrair um som de caráter intenso, lírico (a maneira do canto), desprovido de ataque percussivo, porém, sem necessariamente ultrapassar a intensidade *mf*.

### 3. Considerações finais

Esta investigação permitiu constatar que as propriedades do *Pleyel* estão intimamente ligadas ao estilo de Chopin.

Nessa perspectiva, realizou-se a comparação de parâmetros físicos e sonoros entre o piano de época e o moderno, tais como qualidade do som, timbres, tipos de toque, mecanismo do piano, volume sonoro, durabilidade do som, demonstrando simultaneamente como essas questões se aplicam à performance.

Por apresentar características distintas do piano moderno, considera-se indispensável ao intérprete pesquisar sobre o *Pleyel* (e se possível, experimentá-lo). Conforme aponta Eigeldinger (1991:127), tocar em um *Pleyel* de época, bem como ouvi-lo ao vivo, é uma experiência inegavelmente educativa, pois revela questões do universo sonoro que Chopin apreciava. A exemplo, a sua predileção pela sonoridade cantante do *Pleyel* está diretamente associada à importância que o compositor concedia à beleza do som e ao refinamento sonoro, em decorrência de seu forte apreço pela arte do *bel canto* italiano. Assim, para seguir na perspectiva chopiniana, convém ao intérprete buscar uma sonoridade lírica, delicada, transparente, rica em nuances, e controlar o ataque das notas para evitar os sons percussivos nas

<sup>24</sup> Cauda e armário, anos 1838, 1839 (França); 1830, 1849 e 1854 (Polônia).





execuções. Verifica-se ainda que o *Pleyel* atua como referencial não só para os aspectos de sonoridade, mas também para os de dinâmica e andamento.

Este trabalho revelou a importância de conhecer melhor o referido instrumento, além de registrar seu estudo como uma questão de grande valor no campo da performance pianística atual.

Ressalta-se que se constitui em uma valiosa ferramenta ao intérprete por fornecer-lhe subsídios para fundamentar sua concepção nas práticas interpretativas de Chopin, aguçar a compreensão do estilo e da linguagem desse compositor, e, conseqüentemente, possibilitar execução consciente das obras chopinianas, quer em um piano moderno, quer em um piano de época.

## Referências

AFFONSO, Gabriella. *24 Prelúdios Op. 28 de Frédéric Chopin: estudo sobre a interpretação da obra*. São Paulo, 2018. 317f. Tese (Doutorado em Música). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

CHOPIN, Frédéric. *Frédéric Chopin: Chopin's letters*. H. Opienski (ed.). New York: Alfred, 1931 (dig. 2011). Disponível em: <https://archive.org/details/chopinsletters00chop>. Acesso em: 08 maio 2017.

CHOPIN, Frédéric. *Preludes Op.28, Op.45*. Eigeldinger (ed.). Frankfurt: Peters Urtext. 2003. Partitura.

DI MARIO, Max. Henri Pape and his contribution to hammer-coverings of Pleyel [...]. *Romantic Pianos*, jul. 2012 (rev. 2016). Disponível em: <http://acortot.blogspot.com/2012/07/pleyel-hammers-in-chopin-era-i-martelli.html>. Acesso em: 10 ago.2019.

EIGELDINGER, Jean-Jacques. *Chopin pianist and teacher: as seen by his pupils*. Howat (ed.). Shohet, Osostowicz, Howat (trad.). Cambridge: Cambridge University Press, 1991.

EIGELDINGER, Jean-Jacques. Chopin and Pleyel. *Early Music*, v. 29, n. 3, p. 388-396, ago. 2001. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/3519183>. Acesso em: 10 ago. 2017.

HIGGINS, Thomas. Tempo and character in Chopin. *The Musical Quarterly*, v.59, n.1, p.106-120, jan.1973. Oxford University Press. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/741462>. Acesso em: 26 fev.2014.

MARMONTEL, Antoine. *Histoire du piano et de ses origines*. Paris: Heugel, 1885 (dig.2010). Disponível em: <https://archive.org/details/histoiredupiano00marm>. Acesso em: 08 ago. 2017.

MONTAL, Claude. *L'Art d'accorder soi-même son piano*. Paris: Chez l'auteur, 1865 (dig.2009). Disponível em: <https://archive.org/details/lartdaccordersoi00mont/page/n3/mode/2up>. Acesso em: 10 mar. 2020.

NAVARRET, Benoit; ROUSTEAU, Maurice. Perceptual study of touch on a Pleyel [...]. *COST FP1302 Woodmusick - Effects of playing on early and modern musical instruments*, set. 2015. Disponível em: <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01656669/document>. Acesso em: 02 ago. 2020.

RINK, John. *Chopin: The piano concertos*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.





## A pesquisa e as práticas musicais das guitarradas no Pará no contexto da pandemia causada pela Sars-Cov-2

*Saulo Christ Caraveo*

Universidade Federal do Pará – [saulocaraveo@gmail.com](mailto:saulocaraveo@gmail.com)

*Sonia Chada*

Universidade Federal do Pará – [sonchada@gmail.com](mailto:sonchada@gmail.com)

**Resumo:** Este é um recorte da pesquisa de doutorado no qual investigamos à prática musical das guitarradas no Pará e os impactos e desdobramentos referentes a pandemia causada pela Sars-Cov-2. Barcarena, conhecida por instituir o Dia Municipal da Guitarrada em homenagem à data de nascimento de Mestre Vieira (29 de outubro de 1934), assim como Belém, foi umas das cidades impactadas pelas medidas de isolamento social que reverberou ações e reconfigurou as atividades artísticas, culturais e acadêmicas em todo o estado do Pará. Quais os efeitos da pandemia sobre as atividades e práticas musicais em Belém e Barcarena no Pará? Como se desenvolveram as atividades musicais e pesquisa em música em tempos de pandemia? A pesquisa foi desenvolvida entre os meses de março e setembro de 2020 e sob a perspectiva da etnomusicologia. Além da revisão da literatura sobre o assunto realizamos entrevista semiestruturada com Waldecir Vieira, músico, filho de Mestre Vieira, residente na cidade de Barcarena e com o Prof. Dr. Marcus Braga da Universidade Federal Rural da Amazônia, um dos responsáveis pelo Boletim Covid-19 Pará. Os efeitos da pandemia atingiram variados setores da vida social humana, suspendendo amplamente as práticas musicais e impactando economicamente produtores, músicos e agentes culturais, causando desdobramentos e possibilitando reflexões na área da pesquisa em música no Pará.

**Palavras-chave:** Guitarrada. Pandemia. Pesquisa em Música.

**Research and musical practices of guitarradas from Pará in the context of the pandemic caused by Sars-Cov-2**

**Abstract:** This is an excerpt from the doctoral research in which we investigated the musical practice of guitarradas in Pará and the impacts and developments related to the pandemic caused by Sars-Cov-2. Barcarena, known for instituting the Municipal Guitarrada Day in honor of Mestre Vieira's birth date (October 29, 1934), like in Belém, was one of the cities impacted by the social isolation measures that reverberated actions and reconfigured artistic activities, cultural and academic activities throughout the state of Pará. What are the effects of the pandemic on musical activities and practices in Belém and Barcarena in Pará? How did musical activities and music research develop in times of pandemic? The research was carried out between March and September 2020 and under the perspective of ethnomusicology, In addition to reviewing the literature on the subject, we conducted a semi-structured interview with Waldecir Vieira, musician, son of Mestre Vieira, residing in the city of Barcarena and with Prof. Dr. Marcus Braga from the Federal Rural University of the Amazon, one of those responsible for the Covid-19 Pará Bulletin. The effects of the pandemic affected various sectors of human social life, largely suspending musical practices, economically impacting producers, musicians and cultural agents, causing consequences and enabling reflections in the area of music research.

**Keywords:** Guitarrada. Pandemic. Research in Music.

### 1. Introdução

A guitarrada é um gênero musical que assumiu protagonismo cultural a partir dos anos de 2000 por meio da produção intelectual de Pio Lobato<sup>1</sup>, que, em parceria com Kelci





Albuquerque<sup>1</sup>, lança o projeto musical Os Mestres das Guitarradas, remodelando estruturas estéticas e musicais até então conhecidas como lambada no Estado do Pará. Nos anos de 1990, a lambada se projetou nacional e internacionalmente por meio da produção fonográfica de Beto Barbosa<sup>1</sup> e Banda Kaoma<sup>1</sup>. Porém, a lambada tem suas raízes ligadas ao primeiro disco de Joaquim de Lima Vieira, *Lambadas das Quebradas Vol. 1*, lançado pela gravadora Continental no ano de 1978. Mestre Vieira, como ficou conhecido, nasceu no município de Barcarena, no Pará, em 29 de outubro de 1934 e, em homenagem a esta data e a sua trajetória e representatividade para o município foi instituído o Dia Municipal da Guitarrada. O documento oficial foi publicado no Diário Oficial do Estado do Pará no dia 28 de outubro de 2020, véspera da data de seu aniversário que é comemorado com festividade na cidade de Barcarena. Mestre Vieira faleceu no dia 2 de fevereiro de 2018, deixando legado artístico, cultural e uma discografia contendo aproximadamente 13 produções fonográficas e cerca de 200 composições entre os anos de 1978 e 2018. Em algumas ocasiões pudemos visitar o município de Barcarena nas quais tivemos o privilégio de entrevistar Mestre Vieira e Dejacir Magno<sup>1</sup> além de participar de eventos musicais organizados pelos seus amigos, familiares e com apoio da prefeitura municipal da cidade.

Nos primeiros meses de 2020 a proliferação do vírus Sars-Cov-2, popularmente conhecido como o novo coronavírus, trouxe novas perspectivas para os contextos sociais no mundo. Enquanto os cientistas trabalhavam em uma vacina eficaz para o controle da epidemia, uma equipe de pesquisadores que integraram o comitê científico – UFRA, UFPA e UFV – trabalharam no desenvolvimento de metodologias que previam as taxas de contágio e óbitos no Pará. Com base nesses dados algumas medidas foram implementadas objetivando a diminuição do contágio – o isolamento social e o lockdown foram algumas delas.

O isolamento social, segundo as orientações da Organização Mundial de Saúde (OMS), foi considerado uma das medidas mais eficazes para a contenção da pandemia. Porém, o isolamento projetou inevitável suspensão sobre vários setores da vida social humana, entre eles o setor cultural e em especial o da música. Considerando seus contextos e a prática musical “como um processo de significado social, capaz de gerar estruturas que vão além de seus aspectos meramente sonoros, [...]. A execução, com seus diferentes elementos [...] seria uma maneira de viver experiências no grupo” (CHADA, 2007: 127).

Refletindo sobre estas conjunturas e ações sociais que cobrem o campo multifacetado de atividades nos quais as relações humanas se estabelecem por meio de diálogos múltiplos, foi possível verificar uma reação em cadeia nos vários níveis dessas relações e as estruturas que





atravessam e permeiam o mercado musical – da imobilidade individual aos impedimentos de ações coletivas – tanto as práticas musicais quanto a pesquisa em música sofreram intenso e danoso impacto diante do quadro social que se impôs por meio do isolamento social. Diante dos impedimentos múltiplos em realizar atividades nas quais se fundam os processos metodológicos da etnomusicologia e sua pluralidade - pesquisa de campo, observações etnográficas e entrevistas presenciais – e nossas preocupações com as questões humanas, formulamos as seguintes questões: Quais os efeitos da pandemia sobre as atividades e práticas musicais em Belém e Barcarena no Pará? Como se desenvolveram as atividades musicais e pesquisa em música em tempos de pandemia?

Para responder as questões realizamos a revisão da literatura sobre o assunto, entrevistas semiestruturadas via internet pela plataforma Meet<sup>1</sup> (ferramenta do Google) com Waldecir Vieira, filho de Mestre Vieira, que sempre acompanhou seu pai em sua carreira artística, integra o projeto Os Filhos do Mestre e é residente no município de Barcarena. O texto apresenta duas seções e conta ainda com considerações finais nas quais tecemos algumas reflexões sobre os assuntos tratados. Agradecemos ao apoio financeiro da CAPES para a realização deste trabalho.

## 2. O período pandêmico e os efeitos do isolamento social em Belém e Barcarena no Pará

Desde o primeiro caso de Sars-Cov-2 no dia 31 dezembro de 2019 em Wuhan<sup>1</sup>, na China, que o mundo vem passando por transformações emergentes em todos os setores da vida social humana. Para Stuart Hall (2006: 15), o ritmo e o alcance da mudança – “à medida em que áreas diferentes do globo são postas em interconexão umas com as outras, ondas de transformações social atingem virtualmente toda a superfície da terra” – a natureza das instituições modernas”. Os efeitos globalizadores e a veloz conectividade real entre as nações nos sugerem uma das explicações para o avanço da pandemia no mundo. Ao observar as transformações no mundo, vislumbramos que as mudanças no comportamento cultural tendem a uma contínua e permanente adaptação na vida social humana.

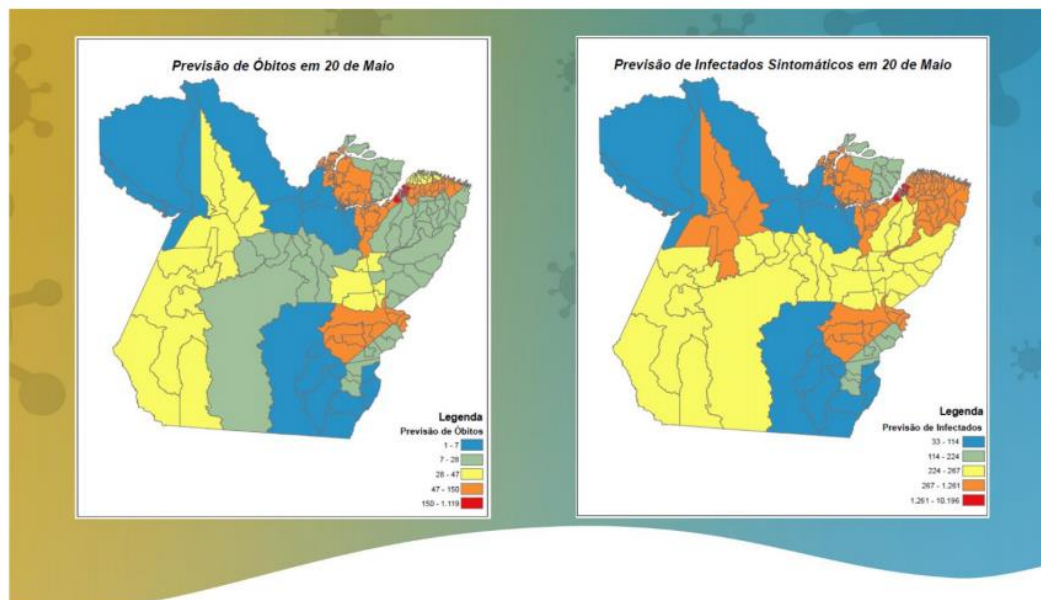
Atualmente são registrados mais de 32.000.000<sup>1</sup> de casos em todo o mundo. O Brasil é o terceiro país mais afetado, com quase 5.000.000 de contaminados. As autoridades do Pará, durante a fase mais crítica da pandemia, decretaram o lockdown<sup>1</sup>.

Em maio de 2020 o grupo de pesquisadores multiprofissional e interinstitucional que integram a Universidade Federal Rural da Amazônia (UFRA), a Universidade Federal do Pará (UFPA) e a Universidade de Viçosa – MG passou a divulgar semanalmente o Boletim COVID-





19 Pará, objetivando informar o comportamento no novo coronavírus (COVID-19) no estado do Pará. A figura 1 mostra a projeção do comportamento da Covid-19 sobre as microrregiões que compõem o estado do Pará.



**Fig. 1.** Gráfico de projeção de comportamento da epidemia Sars-Cov-2 para o dia 20 de maio de 2020 no estado do Pará. **Fonte:** Boletim COVID-19<sup>1</sup> de 13 de maio de 2020.

Segundo o Dr. Marcus de Barros Braga<sup>1</sup>, editor executivo do Boletim Covid-19 Pará, a equipe iniciou as pesquisas no mês de fevereiro e - devido à publicação do artigo Redes Neurais Artificiais na Previsão de Contágio e Óbito por Covid-19: um estudo no estado do Pará, Brasil<sup>1</sup>, no periódico International Journal of Development Research<sup>1</sup>, que revelaram elevado percentual de acerto na projeção do contágio e a partir das publicações semanais dos boletins - as autoridades governamentais passaram a utilizar estes dados para a tomada de ações emergenciais.

Dr. Marcus Braga nos revelou que “o governo passou a adotar isso como um dos critérios que ele utilizava para fazer as suas políticas de enfrentamento da pandemia. [...] Por exemplo, o fim do lockdown foi decretado a partir da segurança da previsão de que lá na frente você não ia ter aumento de contágio<sup>1</sup>”. O Pará, até o presente momento, é o sexto estado mais afetado com um pouco mais de 200.000 casos de covid-19.

Com as atividades artísticas suspensas – fechamento de bares, casas de shows, restaurantes, instituições de ensino privadas e públicas, suspensão do calendário acadêmico em nível de graduação e pós-graduação – verificamos o crescente fenômeno chamado live<sup>1</sup>. Apesar de não inédito, o formato assumiu protagonismo como meio de comunicação humana. Artistas,



instituições, professores, emissoras de TV, programas, encontraram neste formato uma maneira de manter suas atividades profissionais.

Consideramos relevante contextualizar o avanço da pandemia e suas consequências sobre o mundo pós-moderno, objetivando melhor compreensão dos fatos e suas particularidades no sentido em que tanto a vida social quanto a cultura estabelecem múltiplas redes de interação e a música em sua universalidade, como manifesta Béhague (1992: 16), Nettl (2006: 28-29), Blacking (2007: 201), Seeger (2008: 239), é um sistema gerativo especial da ação social, de comportamento e comunicação humana e, portanto, parte integrante das estruturas, contextos e interações de uma sociedade – fato social total.

## **2. A prática musical das guitarradas e o desenvolvimento da pesquisa em tempos de pandemia**

Com o avanço da pandemia as medidas preventivas assumiram grandes proporções – fechamento de aeroportos, cancelamentos de turnês, suspensão e adiamentos de eventos musicais e acadêmicos –, impondo incertezas e insegurança. Dentre os eventos cancelados ou adiados destacamos: a 34ª Conferência Mundial da ISME<sup>1</sup> – *International Society for Music Education*, que aconteceria entre 2 e 7 de agosto, em Helsinque, na Finlândia; e o XXX Congresso Nacional da Anppom<sup>1</sup>, que aconteceria na cidade de Campina Grande, Paraíba, entre as datas de 17 a 21 de agosto, primeiramente adiado para a cidade de Manaus, no estado do Amazonas, agora acontecerá de forma online entre os dias 7 à 11 de dezembro de 2020. A VII Jornada de Etnomusicologia e V Colóquio Amazônico de Etnomusicologia promovidos pelo Laboratório de Etnomusicologia – LABETNO<sup>1</sup> – da Universidade Federal do Pará, previstos para os dias 24, 25 e 26 de novembro de 2020, também foram adaptados ao formato online.

Neste contexto de adaptações e redescobertas nossas preocupações se voltaram para as questões humanas e para nossos colaboradores diante do enfrentamento da pandemia e do isolamento social. Para Sardo (1999/98: 203):

A metodologia de trabalho de campo que a pesquisa etnomusicológica privilegia constitui para o investigador uma experiência singular pela relação que ele estabelece com os diferentes contextos de trabalho e pelo modo como esta relação se articula e convive com territórios de maior familiaridade, dando frequentemente lugar a uma redescoberta de si próprio.

Nesta direção, estabelecemos constante contato com Waldecir Vieira e realizamos entrevista em momento oportuno. A entrevista foi realizada pela internet via Meet e quando perguntado como está sendo o enfrentamento da pandemia em Barcarena, Waldecir Vieira nos





disse que “com toda a sinceridade está muito difícil. [...] a saída nossa aqui já não era aquela coisa de ter muita saída musical, de música ao vivo, já tinha pouco espaço, pouco espaço pra gente tocar. Devido tudo isso que aconteceu ficou muito, muito, muito difícil mesmo<sup>1</sup>”.

A pandemia causou gradativo impacto sobre o setor cultural. A música e sua rede de relações e múltiplos níveis de atuação enfrentam um cenário sem precedentes e as consequências deste efeito suspensivo redimensionaram as realidades e perspectivas nos variados segmentos que atravessam as práticas musicais. A busca por recursos até então não explorados como forma de manter as atividades profissionais tem sido uma das alternativas para o enfrentamento das dificuldades impostas pela pandemia. Alguns estados e municípios também contribuíram para amenizar os impactos econômicos. Com a implementação de editais de apoio à arte e à cultura, como foi o caso dos festivais virtuais Te Aquieta em Casa<sup>1</sup> e Embalando a Arte na Rede<sup>1</sup>, em Belém do Pará. Porém, sabe-se que nem todos os agentes culturais são contemplados. Sobre a pandemia na cidade de Barcarena, Waldecir Vieira nos relatou que:

Eu estava até com uns projetos de umas lives, passar para a prefeitura, pra eles patrocinar né? Umhas lives boas pra todas as bandas aqui do município e remunerar né? Dar uma gratificação aqui pros músicos. Pelo menos pra dar alguma coisa. Eles ainda tentaram, ainda conseguimos, graças a Deus, doaram umas cestas básicas aí né? A gente conseguiu e [...] mas tá difícil, tá muito ruim. Eu tava até pensando e falando pro Wilson que esse ano, não sei não, pelo que eu tô vendo, eu tô achando difícil voltar música ao vivo esse ano”.

Diante das mudanças, Waldecir Vieira lança a sua percepção sobre os fatos sociais e busca alternativas para uma compreensão mais profunda desta nova realidade, redimensionando a memória e fazendo parte integrante da história. Nesta direção, segundo Halbwachs (2006: 109), “para a história tudo está ligado, por isso cada uma dessas transformações deve reagir sobre as outras partes do corpo social e preparar aqui ou ali uma nova mudança”.

As ações dos produtores culturais assumem protagonismo em meio ao cenário pandêmico, modelando e remodelando a história e a memória, oportunizando novas perspectivas para a pesquisa etnomusicológica.

### **Consideração finais**

No setor cultural e da música as reverberações das transformações impostas pela pandemia proporcionaram perdas irreparáveis e grande prejuízo nos variados níveis de trabalho e de produção artística. O efeito pandêmico progressivo sobre as práticas musicais causou ações institucionais e reações em cadeia no meio social. Diante do quadro que se instaurou no estado





do Pará, as impossibilidades de mobilidade social nortearam e redimensionaram as redes de atividades envolvendo o setor musical oportunizando descobertas e redescobertas de formas para a produção de conteúdo. Mesmo sabendo que a inclusão digital não atinge a totalidade do território brasileiro, o formato live ganhou notoriedade nos vários setores da comunicação e possibilitou interação em diversos nichos do mercado musical – shows, workshops, palestras, eventos, reuniões e etc. O desenvolvimento de pesquisas em música também foi impactado em diversos aspectos devido ao isolamento social – práticas musicais, pesquisa de campo, perdas humanas, além dos aspectos psicológicos que ainda nos atingem. Dr. Marcus Braga e Waldecir Vieira, ao nos concederem entrevista nos revelam o cenário vivido no Pará, em especial em Belém e Barcarena, e nos permitiram compreender melhor as dinâmicas institucionais e seus desdobramentos sobre os contextos e seus agentes culturais, nos proporcionando reflexões importantes sobre nossos lugares e responsabilidades humanas e científicas.

#### Referências:

BÉHAGUE, Gerard. Fundamento Sócio-Cultural da Criação Musical. Ictus - **Revista da Escola de Música da UFBA**, Salvador, n. 18, 1992.

BLACKING, John. Música, cultura e experiência. Tradução de André-Kees. **Cadernos de Campo, São Paulo**, n. 16, pp. 201-304, 2007.

SONIA, Chada. A Prática Musical no Culto ao Caboclo nos Candomblés Baianos. In: III Simpósio de Cognição e Artes Musicais, 2007, Salvador. Anais... Salvador: EDUFBA, pp. 137-144, 2007.

HALBWACHS, Maurice. A memória coletiva. Tradução de Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.

HALL, Stuart. A identidade cultural na pós-modernidade. Tradução de Tomas Tadeu da Silva. Guarareia Lopez Lauro. 11 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

NETTL, Bruno. O estudo comparativo da mudança musical: Estudos de caso de quatro culturas. Tradução Luiz Fernando Nascimento de Lima. *Revista Antropológicas*, ano 10, volume 17(1): 11-34 (2006).

SARDO, Susana. A pesquisa da Etnomusicologia e a problemática da identidade. **Revista Portuguesa de Musicologia**, n 7-8, p. 203-210, Lisboa, 1997/98.

SEEGER, Anthony. Etnografia da Música. **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.





## **A formação continuada de professores de Arte/Música: uma proposta de ensino aprendizagem por intermédio da pesquisa e prática docente**

*Lucian José de Souza Costa e Costa*

Universidade Federal do Pará – luciancosta51@yahoo.com.br

*Áureo Déo DeFreitas Júnior*

Universidade Federal do Pará - áureo\_freitas@yahoo.com

**Resumo:** O presente trabalho consiste na reflexão sobre a formação continuada de professores de Arte/Música a partir do ensino, pesquisa e extensão. O objetivo desdobra-se em analisar a formação continuada de professores de Arte/música a partir de conteúdos e estratégias metodológicas fundamentais para a área, tendo como base o perfil dos profissionais, a realidade das escolas em que atuam. Como teóricos que discorrem no assunto, temos: Bellochi (2003), Del Ben (2003), Grossi (2003), entre outros. Conclui-se que a formação não ocorre apenas em espaços acadêmicos, mas no convívio social, no compartilhamento de saberes e referências.

**Palavras-chave:** Educação básica. Arte/música. Formação continuada.

**The continuing education of Art / Music teachers: a proposal for teaching and learning through research and teaching practice**

**Abstract:** The present work consists of reflecting on the continuing education of Art / Music teachers based on teaching, research and extension. The objective unfolds in analyzing the continuing education of Art / music teachers based on fundamental methodological content and strategies for the area, based on the profile of the professionals, the reality of the schools in which they work. As theorists who discuss the subject, we have: Bellochi (2003), Del Ben (2003), Grossi (2003), among others. It is concluded that the training does not occur only in academic spaces, but in social interaction, in the sharing of knowledge and references.

**Keywords:** Basic education. Art / music. Ongoing training.

### **1. Introdução**

Este estudo apresenta-se como proposta de pesquisa de doutoramento, seu principal objetivo é debruçar-se de forma teórica e prática-reflexiva à respeito da formação continuada de professores de Arte/música em escolas estaduais de ensino fundamental e médio. Para tanto, torna-se necessário, observar e analisar procedimentos educacionais por meio da pesquisa e da prática em sala de aula desenvolvidas pelos professores selecionados e participantes do projeto, objetivando desta forma, ações interpretativas vislumbrando os principais resultados que orbitam os cursos de formação, acompanhamento didático-pedagógico e elaboração de material didático.





A princípio refletimos sobre a formação continuada de professores de Arte/música no contexto da educação básica, esse questionamento tem como propósito relatar o atual cenário desses professores junto aos alunos. De que forma sua formação acadêmica tanto inicial como a continuada tem influenciado dentro de sala de aula? pois a metodologia, conteúdo, didática e estratégia colaboram para o contexto do ensino local.

Alguns docentes apenas são licenciados e não recebem nenhum apoio pedagógico ou talvez não buscam o aperfeiçoamento para sua progressão profissional tanto em sala quanto na sociedade. É importante verificar a relação de formação e atuação, pois tudo indica que tanto a teoria como a prática são elementos fundamentais na formação continuada desse professor-educador. Faz-se necessário que em cada etapa da vida o professor contribua no ensino-aprendizagem dos alunos mediante sua formação acadêmica, social, intelectual e elementos que os torna um ser crítico dentro de uma sociedade.

Percebe-se que o aluno está sendo educado e sua formação lhe levará a ser alguém crítico e pensante dentro de uma sociedade problemática. Nesse sentido, ressalto a formação de quem está lhe formando, que neste caso, trato do professor de Arte/Música. Disciplina que não apenas trabalha a teoria com resoluções ou exercícios técnicos, mas a praticidade de ser sociedade em apreciar, fazer e contextualizar.

A formação continuada de professores é um dos aspectos prioritários das políticas educacionais do país na atualidade e considerando essa realidade, apresento neste trabalho reflexões acerca de um Projeto de Formação Continuada para professores Arte/música, que contempla, especificamente, profissionais atuantes no ensino fundamental e médio da rede estadual.

Conforme já mencionado anteriormente, a formação de professores tem sido um dos grandes focos de debates na atualidade nas áreas de educação em geral. Questões relacionadas ao complexo universo de qualificação docente, nos diferentes campos de atuação, e as competências que devem compor o perfil dos profissionais de ensino têm gerado significativas reflexões acerca dos rumos e das diretrizes educacionais.

Nessa perspectiva, vale destacar o trabalho de estudiosos das diferentes áreas da educação, que têm refletido sobre a importância, a necessidade e os caminhos da formação continuada (CARVALHO, 2003; FERREIRA, 2003; GEGLIO, 2006).

Entendendo que o processo de formação é contínuo e que não se encerra com a formação profissional adquirida, sobretudo nos cursos de ensino superior, temos, na atualidade,





buscado alternativas e caminhos consistentes para propiciar aos professores um processo dinâmico de produção e (re)construção do conhecimento.

Do mesmo modo que a formação inicial, a formação continuada aparece associada à ideia de promoção da melhoria da qualidade do ensino em sala de aula. A formação de professores é entendida como um processo contínuo, permanente, o qual deve ocorrer ao longo da vida profissional, constituindo-se na dinâmica da formação inicial e da formação continuada.

Os processos de formação para a docência também devem buscar a reflexão do professor sobre suas práticas cotidianas e a superação de limites. Nesse sentido, parece haver um consenso de que a formação inicial já não é suficiente para o pleno desenvolvimento profissional tendo em vista que todo curso superior apresenta limites formativos que devem ser considerados e transpostos ao longo das licenciaturas e do exercício da profissão.

É nessa perspectiva que se pensa a formação continuada, entendendo-a como um projeto permanente, que possibilite aos professores caminhos para que, de forma coletiva e contextualizada com o universo de atuação de cada profissional, possam criar alternativas para (re)discutir, (re)definir e transformar o seu pensamento e, conseqüentemente, a sua prática docente.

No que se refere especificamente à área de música, passamos por momentos importantes na redefinição do perfil profissional do educador musical. Conforme tem sido discutido e analisado por estudiosos da área, os professores de música precisam de uma formação consistente que lhes possibilite atuar de forma contextualizada com as perspectivas da área de educação musical e com a realidade dos múltiplos espaços de ensino e aprendizagem da música (BELLOCHIO, 2003a, 2003b; DEL BEN, 2003; GROSSI, 2003).

Cientes da problemática em torno da formação dos professores de música, o Projeto de Formação Continuada para os profissionais das escolas estaduais, buscará contemplar estratégias que possibilitem a atuação consistente desses professores, considerando as especificidades do contexto educacional e as dimensões gerais necessárias para o ensino e aprendizagem da música.

## **2. Formação continuada de professores de arte/música na educação básica**

A partir dessa concepção, quando se fala sobre formação de professores se pensa na graduação e na pós-graduação. De todo modo, encontram-se vários autores que discorrem especificamente sobre a formação continuada. Wazlawick *et al* (2013, p.78) refletem sobre uma necessidade essencial em inúmeras áreas do conhecimento e de atuação profissional na





contemporaneidade; no caso específico desse curso, a capacitação na área do ensino de música, de modo a expandir e ampliar sua formação no conhecimento didático-pedagógico musical.

Contudo, se observarmos a formação e a prática do professor de música percebe-se que aprender a ensinar torna um processo permanente, uma vez que, o educador está inserido neste processo de ensino-aprendizagem. O processo educacional onde o profissional se submete, requer tempo e paciência para investigar, analisar, e posteriormente aplicar no contexto da educação básica. Marinho e Queiroz (2006, p.374) discorrem sobre o favorecimento da formação continuada de professores para realizarem práticas de ensino e aprendizagem da música no contexto escolar, refletindo sobre conteúdos e procedimentos metodológicos contextualizados com o universo dessa realidade educacional.

Machado (2003, p.257) comenta sobre o contexto da atual formação continuada de professores de música. Destaca que a preocupação existente em discutir a formação dos professores de música revela o reconhecimento acadêmico da amplitude que pode ter a atuação prática desses profissionais na sociedade bem como da necessidade de um perfil profissional mais adequado às exigências atuais. No entanto, há poucas pesquisas sobre os cursos ou programas de formação continuada existente e relatos de experiências que buscam informações para alimentar discussões sobre a formação continuada dos professores.

Diante dessa discussão, em se tratando ainda de formação continuada, Oliveira (2007, p.78) aponta que no ensino de música, esses materiais são um recurso auxiliar para as práticas de ensino. A utilização desses materiais vem para proporcionar ao professor a construção de conhecimentos e saberes junto aos alunos resultando no aprendizado, na forma como eles aprendem e recebem de seus professores, cuja função é exercer a passagem do saber através da prática de ensino.

Beineke (2004, p.1099) comenta que no senso comum, quando se fala em escola pública são apontadas as suas carências, falta de recursos, desvalorização dos professores, salários baixos, desorganização, falta de funcionários, despreparo dos professores, políticas públicas ineficientes. Quanto ao ensino de música, os comentários de professores e alunos do Curso de Licenciatura costumam ser desanimadores, com relatos sobre a dificuldade de se trabalhar com grupos muito numerosos de alunos, alunos problemáticos, professores despreparados, falta de disciplina e desvalorização do ensino de música na escola.

Segundo Marinho e Queiroz (2007, p.1) há uma crescente necessidade de estabelecermos políticas consistentes de formação continuada de professores. Políticas que possibilitem aos profissionais da educação estar contextualizados com as realidades dos





diferentes universos de ensino onde atuam, com as necessidades e demandas socioculturais e com os objetivos educacionais em geral.

O fator principal decorrente desse contexto são professores lecionando o conteúdo de música, pelo fato da sua formação, contudo, deixam de usá-la em alguns casos por conta da falta de infraestrutura na escola para receber a aula de música, ou porque já havia outros professores de arte na escola, falta de espaço e material didático, entre outros.

Diante desses paradigmas expostos, Souza (2013, p.18) reflete que a aprendizagem musical sempre inclui a própria experiência com a música. A mesma autora cita três etapas para essas experiências: a) experiências subjetivas dos alunos b) experiências básicas humanas que são universais c) a música como reflexo na vida e o mundo da vida *na* música.

Para Penna (2002, p.10) essa diferenciação na formação do professor de Arte reflete a própria característica da área, que na verdade é múltipla. A implantação da Educação Artística foi marcada pela proposta polivalente, que concebia uma abordagem integrada das linguagens artísticas. A mesma autora faz menção que, o professor de Arte costuma ter bastante liberdade para planejar suas aulas, pois poucas redes de ensino têm propostas curriculares ou conteúdos programáticos para a área de arte ou para as linguagens específicas. Quando tais propostas existem, são frouxamente aplicadas e/ou vigoram por pouco tempo.

Portanto, para Del Ben (2003, p.31-32), o desafio que se nos impõe parece ser o de, a partir dos elementos identificados, construir uma concepção ampliada de formação inicial de professores de música, uma concepção que ultrapasse espaços fechados e predefinidos de atuação e amplie as possibilidades de percurso a serem trilhadas pelos futuros professores.

### 3. Metodologia da pesquisa

Esta pesquisa será desenvolvida por meio de uma pesquisa bibliográfica. Para Gil (2008, p. 45), a principal vantagem da pesquisa bibliográfica reside no fato de permitir ao investigador a cobertura de uma gama de fenômenos muito mais ampla do que aquela que poderia pesquisar diretamente.

Além da pesquisa bibliográfica, será utilizado para esta pesquisa o Estudo de Caso. Para Yin (2001, p.9), os estudos de caso representam a estratégia preferida quando se colocam questões do tipo "como" e "por que", quando o pesquisador tem pouco controle sobre os eventos e quando o foco se encontra em fenômenos contemporâneos inseridos em algum contexto da vida real.





Os principais sujeitos da pesquisa são professores de Arte/Música da rede pública de ensino, onde serão previamente selecionados através de um questionário tendo conhecimento acerca de seus principais dados profissionais. Posteriormente será criado um grupo de formação continuada onde serão discutidos os seguintes temas: ensino, pesquisa e extensão. A partir dessa etapa, a metodologia do trabalho será alicerçada em três eixos centrais, conforme descrito a seguir: Cursos de formação, acompanhamento didático-pedagógico e elaboração do material didático

**Cursos de formação:** esses cursos serão oferecidos ao longo do primeiro ano de doutoramento, sendo os encontros pelo menos uma vez na semana com duração de duas horas. Essas atividades serão ministradas pelos coordenadores do Projeto (Orientador, Co-orientador e Doutorando) e enfatizarão conteúdos e estratégias metodológicas diversificadas, a fim de possibilitar ao professor as ferramentas básicas para que possa desenvolver um ensino de Arte/música contextualizado com sua realidade e com os objetivos e perspectivas da área de educação musical na atualidade.

**Acompanhamento didático-pedagógico:** a equipe de execução do projeto realizará um acompanhamento direto das atividades que os professores irão desenvolver em sala de aula, a partir dos cursos, trabalhando, junto com esses profissionais, alternativas reais para o ensino de música no seu universo específico de atuação. O objetivo dessas atividades é promover um trabalho integrado entre a equipe de formação continuada e os professores do estado, encontrando, juntos, caminhos significativos para o ensino de música no universo específico das escolas de educação básica.

**Elaboração do material didático:** todo trabalho realizado será registrado em áudio, vídeo e fotografias. A partir desses registros, das avaliações, dos depoimentos dos professores e da experiência concretizada no trabalho de campo, a equipe do Projeto irá elaborar uma série de materiais didático-pedagógicos que são distribuídos para os professores, em cada etapa do trabalho, e que, ao final do processo, serão organizados e publicados em um livro que servirá como orientação pedagógica para o ensino de música nas escolas de educação básica do estado.

#### **4. Considerações finais**

A partir das transformações sociais e econômicas que refletem na educação musical, há um questionamento que permeia este debate, a questão em verificar que modelo de profissional, especificamente o educador musical será formado diante dos novos cenários na





educação do século XXI. Nesse aspecto é indispensável consolidar formas de ensino que consolidem o ensino na sua forma de produção, construção e gestão do próprio conhecimento.

A formação não restringisse ao espaço acadêmico, mas também nas formas de convívio social, no compartilhamento de saberes, trocas de conhecimento, debates e questionamentos. Tudo isso gera um processo formativo tanto individual quanto coletivo de conhecimento. Vale lembrar que a formação docente é sempre um processo inacabado, sendo assim, todo o percurso do professor irá refletir em sua prática e manifestação docente.

Nessa perspectiva Esperidião (2012, p. 353) descreve que,

Devemos formar os educadores musicais como agentes de transformadores com vistas ao futuro e não somente com preocupações centradas nos fundamentos pedagógico-musicais, preparando-os para que possam enfrentar as incertezas e as contradições sociais da conjuntura atual refletidas nas escolas e que, por meio de práticas inovadoras e atraentes, possam provocar nos alunos o desejo de adquirir e construir um conhecimento musical.

Sendo assim, a formação do professor de música está ligada com temas emergentes da atualidade e que refletem em sua prática docente, em seus questionamentos, e principalmente na sua formação. O contexto social, político e econômico faz um diálogo direto com a educação musical, pois implica no processo de ensino aprendizagem e produz resultados negativos à respeito da pesquisa e prática docente.

Para isso, a formação continuada não limitasse ao espaço acadêmico, mas cria formas de inserir a música, o professor em outros contextos da sociedade, mantendo vínculo entre escola e comunidade. A proposta desta pesquisa viabiliza um olhar crítico construtivo em colaboração e compreensão do que seja formação continuada em música.

## Referências

BEINEKE, Viviane. As práticas de ensino no contexto do núcleo de educação musical da UDESC: formando professores para a escola pública. In: ENCONTRO ANUAL DA ABEM, 13. 2004. Anais... Rio de Janeiro, out. 2004. p. 1099-1105.

BELLOCHIO, Cláudia Ribeiro. A formação profissional do educador musical: algumas apostas. *Revista da ABEM*, Porto Alegre, n. 8, p. 17-24, 2003a.

\_\_\_\_\_. Formação de professores e educação musical: a construção de dois projetos colaborativos. *Revista do Centro de Educação da UFSM*, Santa Maria, v. 28, n. 2, p.37-45, 2003b.





CARVALHO, Anna Maria Pessoa de (Org.). *Formação continuada de professores*. São Paulo: Thomson Pioneira, 2003.

DEL BEN, Luciana. Múltiplos espaços, multidimensionalidade, conjunto de saberes: idéias para pensarmos a formação de professores de música. *Revista da ABEM*, Porto Alegre, n. 8, p. 29-32, 2003.

FERREIRA, Naura Syria Carapeto. *Formação continuada e gestão da educação*. São Paulo: Cortez, 2003.

GEGLIO, Paulo César. *Questões da formação continuada de professores*. São Paulo: Alfa-Omega, 2006.

GIL, Antonio Carlos. *Como elaborar projetos de pesquisa*. São Paulo: Atlas, 2008.

GROSSI, Cristina. Reflexões sobre atuação profissional e mercado de trabalho na perspectiva da formação do educador musical. *Revista da ABEM*, Porto Alegre, n. 8, p. 87-92, 2003.

MACHADO, Daniela Dotto. Competências docentes para a prática pedagógico-musical nos Ensino Fundamental e Médio: visão dos professores de música. In: ENCONTRO ANUAL DA ABEM, 12. 2003. Anais... Florianópolis, out. 2003. p. 257-263.

MARINHO, V. M.; QUEIROZ, L. R. S. A Formação Continuada de Professores de Música Frente à Nova Realidade da Educação Musical nas Escolas de João Pessoa. In: XVII Congresso da Associação de Pesquisa e Pós-Graduação em Música. São Paulo: UNESP, 2007.p.1-11.

MARINHO, Vanildo Mousinho; QUEIROZ, Luis Ricardo Silva. Formação continuada de professores do ensino fundamental: perspectivas para a educação musical. In: ENCONTRO ANUAL DA ABEM, 15. 2006. Anais... João Pessoa, out. 2006. p.374-380.

OLIVEIRA, Fernanda de Assis. Materiais didáticos nas aulas de música do ensino fundamental: um mapeamento das concepções dos professores de música da rede municipal de ensino de Porto Alegre. *Revista da ABEM*, Porto Alegre, V. 17, p.77-85, set. 2007.

PENNA, Maura. Professores de música nas escolas públicas de ensino fundamental e médio: uma ausência significativa. *Revista da ABEM*, Porto Alegre, V. 7, 7-19, set. 2002.

SOUZA, Cássia Virgínia Coelho de. Atuação profissional do educador musical: a formação em questão. *Revista da ABEM*, Porto Alegre, n. 8, p. 107-109, 2003.

SOUZA, Jusamara. *Educação musical, cotidiano e ensino superior*. Porto Alegre: Tomo Editorial, 2013.





WAZLAWICK, Patrícia; PORTELA, Viviane Elias; CARVALHO, Glauber Benetti; SCHUTEL, Soraia. Educação estética e processos de ensinar e aprender na formação continuada de professores em música. In: Revista da ABEM. Londrina, v.21, n.30 , p.77-90 ,jan- jun 2013.

YIN, Robert K. Estudo de Caso: Planejamento e métodos I. Porto Alegre: Bookman, 2001.



## Artes integradas: boi bumbá e lendas amazônicas ações possíveis na escola de educação básica

Jucélia da Cruz Estumano  
UFPA – juceliaestumano14@gmail.com

**Resumo:** O presente artigo tem como objetivo relatar uma experiência de ensino vivenciada na escola de aplicação da UFPA por meio do projeto arte integradas, envolvendo (música, artes visuais, dança e teatro) de forma interdisciplinar. O projeto foi desenvolvido pela equipe de artes da escola de aplicação da UFPA, com as turmas do 4º e 5º ano do Fundamental I, nos anos de 2018 e 2019. Os projetos tiveram como foco desenvolver os objetos do conhecimento destinados para Artes Integradas a saber: Processos de criação, Matrizes estéticas culturais e Patrimônio cultural. A temática escolhida girou em torno do Boi Bumbá e das Lendas Amazônicas. Na pesquisa bibliográfica, foram usados os autores, Barbosa (2003) para embasar as artes visuais; Spolin (2007) para o teatro; Queiroz (2017) e Soares (2016) para a música e Marques (2010) para a Dança. Para tratar sobre a interdisciplinaridade, trouxemos Fazenda (2002) e Thiesen (2008). O artigo é finalizado com o resultado exitoso da experiência pedagógica das artes integradas, ratificando a importância que cada linguagem artística tem dentro das manifestações culturais e valorizando o diálogo interdisciplinar entre Música, Dança, Teatro e Artes Visuais no contexto da educação básica segundo as diretrizes da BNCC (2017).

**Palavras-chave:** Artes Integradas. Boi bumbá. Lendas Amazônicas. Educação básica.

**Title of the Paper in English:** Integrated arts: boi bumbá and amazonlegends possible actions in the basic education school

**Abstract:** This article aims to describe an experience of integration between artistic languages (music, visual arts, dance and theater) in the teaching project built from the direction of the thematic unit Integrated Arts, present in the National Common Curriculum Base/BNCC, for elementary school teaching levels. The project was developed by the arts team of the ufpa application school, with the classes of the 4th and 5th year of Fundamental I, in the years 2018 and 2019. The projects focused on developing the objects of knowledge destined for Integrated Arts, i.e.: Creative processes, cultural aesthetic matrices and cultural heritage. The chosen theme revolved around the Boi Bumbá and the Amazon legends. In the bibliographic research, the authors Barbosa (2003) were used to support the visual arts; Spolin (2007) for the theater; Queiroz (2017) and Soares (2016) for music and Marques (2010) for Dance. To deal with interdisciplinarity, we brought Fazenda (2002) and Thiesen (2008). The article is finished with the successful result of the pedagogical experience of the integrated arts, ratifying the importance that each artistic language has within cultural manifestations and valuing the interdisciplinary dialogue between Music, Dance, Theater and Visual Arts in the context of basic education according to the guidelines of the BNCC (2017).

**Keywords:** Integrated Arts. Ox bumbá. Amazon legends. Basic education

### 1. Diretrizes da BNCC para as artes integradas

O Ministério da Educação e Cultura/MEC, homologou em 2017 a Base Nacional Comum Curricular (BNCC), documento normativo, que engendra uma base comum de referência nacional para a formulação dos currículos de acordo com cada nível de ensino da educação básica. Para o ensino de arte nas séries iniciais do Ensino Fundamental as orientações para o componente de Artes é:





Em síntese, o componente Arte no Ensino Fundamental articula manifestações culturais de tempos e espaços diversos, incluindo o entorno artístico dos alunos e as produções artísticas e culturais que lhes são contemporâneas. Do ponto de vista histórico, social e político, propicia a eles o entendimento dos costumes e dos valores constituintes das culturas, manifestados em seus processos e produtos artísticos, o que contribui para sua formação integral (BNCC, 2017: 155).

A Base Nacional Comum Curricular aponta para o protagonismo das unidades temáticas: Artes visuais, Dança, Música e Teatro, contudo além dessas, também acrescenta a unidade temática chamada de Artes Integradas. Conforme a Base Nacional Comum Curricular os objetos do conhecimento destinados para Artes Integradas perpassam por: Processos de criação, Matrizes estéticas culturais, Patrimônio cultural e Arte e tecnologia, apontando para cada objeto do conhecimento as habilidades necessárias:

**Processos de criação** (EF15AR23) Reconhecer e experimentar, em projetos temáticos, as relações processuais entre diversas linguagens artísticas. **Matrizes estéticas culturais** (EF15AR24) Caracterizar e experimentar brinquedos, brincadeiras, jogos, danças, canções e histórias de diferentes matrizes estéticas e culturais. **Patrimônio cultural** (EF15AR25) Conhecer e valorizar o patrimônio cultural, material e imaterial, de culturas diversas, em especial a brasileira, incluindo-se suas matrizes indígenas, africanas e europeias, de diferentes épocas, favorecendo a construção de vocabulário e repertório relativos às diferentes linguagens artísticas. **Arte e tecnologia** (EF15AR26) Explorar diferentes tecnologias e recursos digitais (multimeios, animações, jogos eletrônicos, gravações em áudio e vídeo, fotografia, softwares etc.) nos processos de criação artística (BNCC, 2017:161).

Partindo dessa premissa, os professores de artes da Escola de Aplicação da UFPA iniciaram a proposta do projeto de ensino na perspectiva de implementar a unidade temática Artes Integradas. Metodologicamente trabalhou-se com aulas coletivas, com sistema de rodízios entre as linguagens e com oficinas, a fim de que todos os estudantes tivessem aula de todas as unidades temáticas. As aulas foram de caráter expositivo atrelado a oficinas de aprimoramento de técnicas vinculadas a cada unidade temática das artes.

O ensino de artes é garantido na escola de aplicação da educação infantil ao ensino médio, no caso específico da música ela está presente na educação infantil (em todas as turmas), no Fundamental I no 1º e 3º ano; no Fundamental II no (6º e 8º ano) e por meio do projeto Artes integradas a música foi inserida nas turmas do 4º e 5º ano.

## 2. Metodologia de coleta de dados

O estudo metodologicamente é de cunho qualitativo, e foi desenvolvido em duas etapas: a primeira etapa foi de cunho bibliográfico, a segunda etapa, consistiu no relato de





experiência do campo de atuação. O estudo bibliográfico pautou-se no conceito de interdisciplinaridade. A Base nacional comum curricular (2017) diz que:

Ainda que, na BNCC, as linguagens artísticas das Artes visuais, da Dança, da Música e do Teatro sejam consideradas em suas especificidades, as experiências e vivências dos sujeitos em sua relação com a Arte não acontecem de forma compartimentada ou estanque. Assim, é importante que o componente curricular Arte leve em conta o diálogo entre essas linguagens, além de possibilitar o contato e reflexão acerca das formas estéticas híbridas, tais como as artes circenses, o cinema e a performance (BNCC, 2017:154).

Nos Parâmetros Curriculares Nacionais (BRASIL, 1997; 1998) percebe-se um encaminhamento para a importância da interdisciplinaridade, o documento oferece linhas norteadoras para o Ensino Fundamental destacando:

Para que a aprendizagem possa ser significativa é preciso que os conteúdos sejam analisados e abordados de modo a formarem uma rede de significados. Se a premissa de que compreender é apreender o significado, e de que para apreender o significado de um objeto ou de um acontecimento é preciso vê-lo em suas relações com outros objetos ou acontecimentos, é possível dizer que a ideia de conhecer assemelha-se a de tecer uma teia. Tal fato evidencia os limites dos modelos lineares de organização curricular que se baseiam na concepção de conhecimento como “acúmulo” e indica a necessidade de romper essa linearidade (BRASIL, 1998:75).

A equipe dos professores de Artes da Escola de Aplicação vem buscando quebrar com essa linearidade, trabalhando para oferecer uma aprendizagem significativa e interdisciplinar.

A interdisciplinaridade segundo Fazenda (2002:31) “caracteriza-se pela intensidade das trocas entre os especialistas e pela integração das disciplinas num mesmo projeto de pesquisa”.

Thiesen (2008), diz que a interdisciplinaridade prega a possibilidade de superar a fragmentação das ciências e dos conhecimentos produzidos pelas mesmas e na qual simultaneamente se exprime a resistência sobre um saber parcelado, seja no ensino ou na pesquisa.

O grupo de Artes da Escola de Aplicação da UFPA, por meio do projeto Artes integradas, tem buscado, superar a fragmentação do conhecimento, buscando tecer os saberes entre os especialistas da música, dança, teatro e artes visuais de maneira interdisciplinar.

### **3. A experiência do projeto de ensino “Bumba é meu boi olha o boi Bumbá!”**

A temática “Bumba é meu boi! Olha o boi bumbá”, compreendeu a manifestação do Boi Bumbá, presente em diversos estados brasileiros, especialmente as manifestações de bois no estado do Pará. O boi bumbá é uma manifestação cultural riquíssima em vários aspectos,





tanto no social, como no histórico, tanto no cultural como no artístico, nela temos a presença da visualidade, da musicalidade, da teatralidade e da dança, todas exercendo um papel singular e integrado, as artes unem-se de maneira orgânica, sem sobreposições ou hierarquias.

Os estudantes tiveram a oportunidade de conhecer sobre a cultura de bois espalhadas pelo Brasil e mais especificamente em Belém do Pará, por meio do grupo “Arraial do Pavulagem”. Segundo Dias Júnior (2010), o boi bumbá tradicional segue os padrões dos bois de cortejo e encena o melodrama que ainda se verifica nos padrões dos bois atuais:

O boi bumbá é um entretenimento popular que ajuda a compreender costumes e aspectos da vida social brasileira, ironizados e carnavalizados por “homens do povo” que dedicam tempo e atenção realizando seus espetáculos nas ruas, praças, currais e teatros, manifestando suas identidades por meio da perpetuação da tradição e de traços ancestrais que resistem às transformações do tempo (DIAS JÚNIOR, 2010: 82).

Para dar vida ao Boi Bumbá, dentro do projeto, passamos identificar e a incorporar os traços artísticos presentes na manifestação cultural, na linguagem visual, estiveram presentes os estandartes dos santos juninos, os boizinhos, os chapéus de palha com fitas coloridas, os bonecos cabeçudos, as vestimentas e adereços (que comporiam a cena teatral). Nas oficinas de Artes visuais foram formados pequenos grupos, e cada grupo recebia material e orientação para construir as partes do cabeçudo, para pintar, cortar e costurar as figuras e fitas nos estandartes.



**Figura 1** – Produção visual feita pelos alunos do 5ºano: cabeçudos, ornamentos e estandartes  
Fonte: Acervo dos professores do Projeto Artes Integradas da EA-UFPA, 2018



O contexto educativo, aliado ao ensino das artes visuais, teve como pressuposto teórico a proposta triangular de Ana Mae Barbosa (2003), cujo enfoque é na criação (fazer artístico), leitura da obra de arte e contextualização.

Na oficina de dança, os estudantes puderam aprender sobre os movimentos corporais presentes na manifestação, depois de assistirem vários exemplos de grupos artísticos dançando o boi bumbá, os estudantes foram instigados a criar movimentos e coreografias que pudesse compor a apresentação artística.

Na oficina de música os estudantes tiveram momentos de apreciação musical de repertórios de boi-bumbá, como por exemplo as toadas do mestre Beto do grupo “Boi Estrela Dalva”, as músicas do mestre Ronaldo Silva e Júnior Soares do grupo “Arraial do Pavulagem”.

Além de ouvirem as músicas, os estudantes conheceram os instrumentos musicais como a barrica, alfaia, maraca, tambor de onça, reco-reco, bumbo, xeque-xeque, matraca e pandeiro. Alguns desses instrumentos foram levados para a sala de aula e outros foram vistos na internet, aproveitando o ensejo falamos sobre a família dos instrumentos musicais, dando ênfase a família dos instrumentos percussivos, por ser o mais presente nas manifestações de boi-bumbá, após as aulas mais teóricas, partimos para o momento mais prático de exploração sonora dos instrumentos percussivos, trabalhando a questão dos timbres, das alturas, intensidades e a criação de padrões ritmos. O fato do instrumento ter sido emprestado não possibilitou que os estudantes pudessem ficar muito tempo com eles e nem de aprender a tocá-los, mas a experiência foi considerada válida, pois puderam conhece-los de perto.

Por conta da falta do instrumento percussivo original, passamos a confeccionar e usar instrumentos feitos com materiais reutilizáveis como tambor de lata e ganzá de garrafa pet com sementes, cuias de tacacá e caxixi.

**Figura 2:** Instrumentos musicais utilizados nas aulas de música (cuaia, tambor de lata, caxixi, ganzá).



Fonte: acervo dos professores do Projeto Artes Integradas 2018



Além da percussão os estudantes receberam aulas de canto coral e flauta doce, aprendendo a tocar as músicas: “Boi-Bumbá” (Waldemar Henrique, 1996), Boi da cara preta (Domínio popular), “Reunida” (Soares et al., 2016) e “Boi da lua” (Soares et al., 2016).

No que diz respeito a música nos orientamos na perspectiva que educação musical é cultura, reconhecendo que:

Em suma, para definirmos algo como música, é preciso que um fenômeno agregue som, mas também conceitos, comportamentos, significados e sentidos, elementos todos que, juntos, fazem com que uma determinada expressão sonora seja aceita e reconhecida, em um contexto cultural, como música (QUEIROZ, 2017:180).

Dentro do projeto procuramos manter uma postura interdisciplinar no ato de ensinar, não perdendo o foco nas especificidades de cada área, não cultivando a prática da polivalência, mas sim da interdisciplinaridade, haja visto que não haveria motivos para a polivalência, já que na escola de aplicação da UFPA o corpo docente dos professores de arte é composto por 4 professores de música, 5 professores de artes visuais, 2 professores de teatro e 1 professor de dança.

#### **4. A experiência do projeto de ensino “Lendas Amazônicas!”**

O projeto desenvolvido em 2019 com as turmas do 4º ano do ensino fundamental teve como temática as lendas amazônicas, o objetivo do projeto foi explorar sobre as lendas, contos, histórias e estórias regionais preservando a memória cultural sobre as lendas amazônicas. Os assuntos foram subdivididos por bimestre da seguinte forma: 1º bimestre Culturas indígenas; 2º bimestre: Lendas da cobra grande, iara, uirapuru, tamba-tajá e boto. No 3º bimestre: Ensaio de uma das lendas para apresentação artística. 4º bimestre: Ensaio e amostra Artística sobre a lenda escolhida nos eventos da escola.

Pensando na ligação que as lendas têm com a perspectiva indígena, passamos a explorar sobre a valorização do patrimônio cultural, material e imaterial da cultura indígena. No primeiro momento promovemos a campanha “Passe o dia do índio com um índio”, dessa forma o grupo iniciou as atividades propondo uma experiência efetiva com uma tribo indígena na escola. Um grupo de índios da etnia Kayapo, passaram uma manhã na escola, conversando com os estudantes, falando da relação entre o ser humano e a natureza, mostrando as suas músicas cantadas na língua da tribo, ao mesmo tempo que dançavam e coreografavam os movimentos do corpo, falando das crenças religiosas, mostrando e fazendo pinturas corporais, das lendas, dos remédios, entre outras questões. Tudo com o objetivo de mostrar aos estudantes a organicidade de todas essas e outras coisas presentes na vida da tribo.





**Figura 3:** Encontro com a tribo indígena da etnia Kayapo



Fonte: Acervo dos professores do Projeto Artes Integradas, 2019.

No 2º bimestre – trabalhamos algumas lendas Amazônicas, como: Cobra Grande - Iara - Uirapuru, Tamba-Tajá e Boto. As lendas foram trabalhadas por meio de contação de histórias (professora de teatro) e sonorização das histórias (professora de música), também nos valem de vídeos selecionadas do *You-tube*, de sessões de filmes, visita a biblioteca para leitura de livros e produção textual. No 3º bimestre – Passamos a dar ênfase na lenda da cobra grande no que tange a montagem e apresentação de um produto artístico.

As turmas receberam a mesma aula introdutória sobre o conteúdo que seria trabalhado na oficina de música, teatro e artes visuais, eles tiveram a oportunidade de escolher para qual oficina gostariam de ir.

Na oficina de música houveram momentos de apreciação de repertórios das diversas culturas indígenas (PUCCI e ALMEIDA, 2017), posteriormente incluiu-se a prática do canto coral por meio das músicas “língua de índio” (Anna Ly), “Chegança” (Antônio Nóbrega), “Cobra grande” (Waldemar Henrique, 1996), “Tamba-tajá” (Waldemar Henrique, 1996), e “Uirapuru” (Waldemar Henrique, 1996), “Mamo oimê Rory” e “Ñande Mbaraete’i katu”.

A estrutura metodológica para o ensino de música teve como foco o trabalho com o canto coral, explorando os recursos da voz; da expressividade por meio da interpretação do repertório, da sonorização de histórias, da exploração e criação de trechos rítmicos no corpo e com o uso dos instrumentos musicais percussivos produzidos pelos alunos como o caxixi, cuias, pau de chuva, instrumentos musicais não convencionais como ganzá confeccionado com garrafa pet e sementes e latas de leite como mini tambores.



**Figura 4:** Estudantes tocando instrumentos de percussão.



Fonte: Acervo dos professores do Projeto Artes Integradas, 2019.

Na oficina de Arte visuais artes visuais, foram trabalhados os grafismos indígenas, os elementos que compõem a imagem como, formas, linhas, cores e a composição artística necessários para a criação e produção de desenhos e construção de painéis com o tema paisagens ribeirinhas, e as lendas amazônicas.

**Figura 5:** Desenho das crianças sobre a lenda da cobra grande



Fonte: Acervo dos professores do Projeto Artes Integradas, 2019

Na oficina de artes cênicas, os alunos tiveram a oportunidade de interpretar os personagens das lendas, contar e recontar as histórias, a partir de jogos de improvisações, confecção de bonecos, técnicas de contação e na criação de personagens (Spolin 2007). Nessa oficina destacam-se as vivências cênicas pedagógicas que residiram primordialmente no objetivo de desenvolver habilidades corporais e sensoriais, tendo como indutores teóricos e práticos, os jogos improvisacionais livres e dirigidos, entendo que “A aprendizagem de Arte precisa alcançar a experiência e a vivência artísticas como prática social, permitindo que os alunos sejam protagonistas e criadores” (BNCC, 2017 :151).



**Figura 6:** Ensaio teatral



Fonte: Acervo dos professores do Projeto Artes Integradas, 2019.

## Considerações finais

Desenvolver o projeto Artes Integradas exigiu um trabalho conjunto dos profissionais de Artes da escola de Aplicação da UFPA, como comunicação permanente, criatividade, capacidade de transpor barreiras, disposição para reunir várias vezes para discutir e (re) planejar as ações, tempo para organizar o material e realizar pesquisas e sensibilidade para ouvir o ponto de vista do outro. Por meio do projeto percebemos que as nossas aulas se tornaram mais significativas, com maior sintonia entre as linguagens artísticas, proporcionando mais sentido aos conteúdos ministrados.

A experiência no projeto Artes integradas nos proporcionou crescimento pedagógico, um estreitamento sobre as culturas, respeitando as peculiaridades, fronteiras, aprendendo a ressignificar e amadurecer no que tange a prática da interdisciplinaridade.

Concluimos que a partir do projeto, o grupo de Artes desenvolveu um trabalho artístico/cultural, com atividades pedagógicas que facilitassem um trânsito criativo, fluido e desfragmentado entre as unidades artísticas gerando aprendizagens com riqueza artística, estética e cultural, entendendo que uma prática interdisciplinar é indispensável para a construção de aprendizagens significativas e contextualizadas.





## Os Arucarás: a trajetória de um grupo musical portelense

*Francisco Antonio da Silva Neto*  
[antonio09neto20@gmail.com](mailto:antonio09neto20@gmail.com)

*Tainá Maria Magalhães Façanha*  
[tainafacanha@ufpa.br](mailto:tainafacanha@ufpa.br)

**Resumo:** O objetivo geral deste artigo é descrever a trajetória musical do grupo de carimbó “Os Arucarás” do município de Portel-PA. Consiste em uma etnografia da música (SEEGGER, 2014) e uso de entrevistas semiestruturadas. Apesar das poucas informações a respeito do grupo de carimbó, a contextualização da trajetória musical do grupo evidenciou um importante legado para o conhecimento sobre a música na cidade e as contribuições do grupo para difusão da cultura do carimbó.

**Palavras-chaves:** Os Arucarás. Carimbó. Portel-PA.

**Abstract:** The general objective of this article is to describe the musical trajectory of the stamp group “Os Arucarás” in the municipality of Portel-PA. It consists of an ethnography of music (SEEGGER, 2014) and use of semi-structured interviews. Despite the little information about the carimbó group, the contextualization of the group's musical trajectory evidenced an important legacy for the knowledge about music in the city and the group's contributions to the dissemination of the carimbó culture.

**Keywords:** The Arucarás. Carimbó. Portel-PA.

### Introdução

Portel é um município que está localizado no estado do Pará, na Ilha do Marajó, rodeado por belas praias e pontos turísticos que encantam as pessoas que por lá passam. Possui uma população de 59.322 mil habitantes e tem como sua principal fonte de renda a agricultura e o funcionalismo público. A cidade possui variadas práticas musicais, bandas de rock, bandas das igrejas locais, DJs, cantores, instrumentistas e compositores da terra e grupos de música de tradição oral. Este trabalho teve o enfoque no grupo de carimbó “Os Arucarás”, que encantam as pessoas com suas apresentações musicais, danças coreografadas e figurinos que agregam elementos da cultura da região.

A temática proposta, pretendeu-se contribuir para questões vigentes nos estudos sobre a música no Pará. A partir desta proposta, pode-se ampliar a compreensão sobre como a música de tradição oral, neste caso o carimbó, e contribuição destas práticas musicais para a região. Dessa forma, este trabalho teve como objetivo geral descrever a trajetória musical do grupo “Os Arucarás” do município de Portel-PA.





Esta pesquisa se constrói por meio da abordagem etnográfica da música proposta por Seeger (2014). Ou seja, sobre as maneiras que as pessoas fazem música. Como ferramenta de pesquisa foram realizadas entrevistas semiestruturadas para compreender como surgiu e se consolidou o grupo artístico e como a prática musical se desenvolve ao longo desse processo de surgimento até os dias atuais.

A prática musical traz uma reflexão da vida em sociedade e faz uma transmissão de diversos valores de um povo Chada (2011). “[...] a música ocorre num contexto cultural e pode, por isso, ser influenciada não só por considerações artísticas, mas também por considerações sociais, religiosas, econômicas, políticas ou pelo próprio confronto com outras formas de expressão artística (CHADA, 2011, p. 5-6)”

### **Os Arucarás**

O Grupo Os Arucarás surgiu no ano 2015. Atualmente é composto por 20 integrantes, entre músicos e dançarinos. Os ensaios para as apresentações do grupo acontecem em locais disponibilizados pela prefeitura do município ou nas casas dos próprios integrantes. O grupo geralmente se apresenta em eventos culturais da cidade ao longo do ano e nas programações juninas, incluindo as escolas do município. Tem, para o município Portel, uma importância ímpar, pois se propõem a manter viva a tradição da cultura do carimbó; que aos poucos vem sendo esquecida devido às influências musicais externas e ao “desaparecimento” de muitos grupos na região. Por vezes, decorrente desses saberes não se perpetuarem pelas gerações familiares e dos poucos jovens que se interessam pelo aprendizado desses saberes musicais, fato que necessita de uma pesquisa mais ampla com os mestres da cidade.

O grupo Os Arucarás, foi criado por meio de um programa social chamado “Agente Jovem”, coordenado pela Senhora Úrsula, a época Assistente Social da Secretaria Municipal de Trabalho e Assistência Social<sup>1</sup>, e pelo Senhor Robledo Freire, coordenador do projeto. O grupo fazia suas apresentações em terreirões de festas juninas, sendo que o grupo, ainda em formação, apresentava as suas danças com músicas mecanizadas em CDs e pendrive. No entanto, o Programa Social foi extinto no município de Portel e após o final do programa, os integrantes decidiram dar continuidade com o movimento, o qual foi mudado o nome do grupo para “Sabor Marajoara”. Durante sua existência, o grupo mudou de nome outras vezes durante anos até



chegarem a um consenso onde decidiram escolher um nome que ficasse marcado na história, tivesse uma identidade própria.

Bruno de Freitas, músico que toca curimbó, é integrante do Grupo “Os Arucarás” e sua trajetória dentro do grupo se iniciou como dançarino, afirma que o grupo surgiu dentro de um programa do Governo Federal chamado Agente Jovem, programa social que tinha como objetivo retirar jovens em situação de risco. Desse modo, os coordenadores do Programa decidiram criar um grupo de carimbó chamado Agente jovens. Tempos depois, o Programa foi extinto, entretanto, os integrantes do grupo tomaram a frente e decidiram dar continuidade ao grupo de carimbó.

Inicialmente, o grupo de artes que interagisse com variadas linguagens artísticas, principalmente a dança, mas a ideia de forçar na montagem de um grupo musical que pudesse se apresentar nos eventos da cidade foi amadurecendo, especialmente, devido ao encerramento do programa “Agente Jovem”. Momento em que houve o ingresso do professor Elinaldo Monteiro, já músico, e apoiou a formação musical do grupo.

A partir daí, o grupo já não era só de apresentação de danças, passou a ser um grupo musical. O grupo deu continuidade ao trabalho através da grande ajuda do Professor Elinaldo Monteiro e de outros abnegados. Hoje, o grupo faz apresentações na cidade de Portel e em diversas localidades. Estão presentes em aniversários, terreirões e em eventos promovidos pela Prefeitura. (Bruno de Almeida, 2019)

Bruno de Almeida, coreógrafo do grupo, relata que: “apesar da extinção do programa Agente Jovem, resolvemos dar continuidade ao trabalho do grupo. Assim, montamos o grupo Sabor Marajoara. Tempos depois resolvemos denominá-lo de Frutos do Pará. Após dois anos, passamos a denominá-lo de “Os Arucarás”, um nome com identidade portelense”. Patrijane Carvalho Ozório, atual coordenadora do grupo, observa que quando o grupo surgiu, a ideia era que o nome do grupo fosse algo que remetesse à região portelense e por isso denominaram por Os Arucarás, em alusão à aldeia indígena que existia na fundação de Portel.

Elinaldo Monteiro, educador popular que participa do grupo há seis anos, relata:

*O grupo surgiu da necessidade de um movimento cultural de música, que até então já existia somente apresentando a dança do carimbó. Com sua participação e de alguns simpatizantes, o grupo começou a se estruturar através da captação de alguns instrumentos (violão, contrabaixo). Chegou-se à conclusão que esses instrumentos não seriam tão necessários. (Elinaldo Monteiro, 2019)*





Assim, foram adquiridos instrumentos próprios de um grupo musical de carimbó, tais como banjo, curimbós e maracas. Posteriormente, começaram a fabricar os próprios instrumentos, como os curimbós e maracas. Em seguida, passaram a se movimentar em recrutar os músicos (clarinetista e flautista) e essa formação inicial permanece até os dias atuais, assim como começaram a elaborar o repertório, as coreografias para os dançarinos.

Outro ponto que Elinaldo enfatiza é que o grupo musical foi impulsionado, também, para dar subsídios para o grupo de dança, pois, até então este se apresentava ao som de música mecânica e não possibilitava uma performance mais independente e criativa. A proposta inicial do grupo era dar suporte e, ao mesmo tempo, qualificar esse trabalho. Evidenciar a cultura dos ritmos amazônicos no município de Portel, além de fazer a afirmação da música e da dança do carimbó na cultura portelense. (Elinaldo Monteiro, 2019)

No início das atividades rítmicas utilizando o carimbó, o grupo Os Arucarás era tão somente um grupo de dança, posteriormente, juntou-se a dança e a música. Hoje o grupo conta com oito componentes, distribuídos em dois percussionistas que tocam o instrumento curimbó; um é vocalista; dois tocam maracás; um toca trompete; um toca flauta transversal e um que toca banjo. Os outros integrantes do grupo são jovens e adolescentes que praticam a dança coreografada, fazem suas apresentações em festa juninas, eventos culturais da cidade de Portel, aniversários e eventos promovidos pela Prefeitura do Município de Portel. Além da cidade de origem, também, fazem apresentações em outros municípios vizinhos e na capital do Estado, executando músicas de autoria de outros cantores e outros grupos do Estado do Pará, possuindo apenas uma música de autoria própria.

Os jovens e adolescentes do Arucarás se dedicam bastante e se esforçam para aprender as músicas e coreografias e assim, fazer uma boa apresentação nos eventos. Os ensaios, para se estabelecer as coreografias, são realizados nos finais de semana, quando os componentes da banda não têm compromissos escolares ou profissionais. Atualmente, pela experiência que os membros do grupo adquiriram durante todo esse período de atividade, o aprendizado se torna mais fácil de assimilação.

O coreógrafo realiza pesquisa exaustivamente para poder apresentar uma dança bem elaborada. Neste aspecto, a sincronização é levada muito a sério, é prioridade. A rigidez com que o coreógrafo conduz os ensaios faz com que os dançarinos estejam em sintonia. Quando as meninas rodam as saias, é perceptível o charme emanado delas, mostrando uma boa evolução, além de que os meninos, com seus rodopios se mostram encantadores.





Fotografia 01- Grupo Arucarás



Fonte: acervo do autor

Os ensaios são organizados pelos próprios integrantes do grupo com o comando do coreógrafo. Todos se reúnem em um espaço cedido por terceiros. Os ensaios são acompanhados pelo próprio grupo que tocam as músicas manuseando os instrumentos musicais próprios.

Os tocadores dos instrumentos são jovens próprios do município que ainda não possuem uma formação musical acadêmica, mas que adquiriram conhecimentos através de suas vivências com pessoas mais velhas. São jovens que estão em processo de formação escolar ou que trabalham informalmente no município. Já os dançarinos, jovens e adolescentes, também não têm formação em dança, porém, através de experiências fora do grupo, aprenderam a dançar com desenvoltura, sendo que, quando entraram para o grupo ainda não sabiam dançar e aprenderam já a partir de suas entradas no movimento cultural.



Fotografia 02- Apresentação do Grupo Arucarás



Fonte: acervo do autor

Em relação às apresentações, o grupo é requisitado pelas escolas municipais para se apresentarem em seus terreirões, no mês de junho. Durante o decorrer do ano, são convidados a se apresentarem em eventos promovidos pela Prefeitura Municipal, através de suas secretarias. Os instrumentos musicais tocados pelos músicos são; curimbó, flauta transversal, maraca e outros. Durante o advento do grupo, todos os instrumentos eram adquiridos prontos, isto é, eram comprados. Com o passar do tempo, os próprios membros do grupo passaram a fabricar seus instrumentos.

Fotografia 03- Construção do Curimbó do Grupo Arucarás



Fonte: acervo do autor



As vestimentas são tradicionais do carimbó, saia rodada ornamentada com rendas para as meninas e, para os meninos calça estendida até o calcanhar e a camisa toca colorida, amarrada na cintura. O detalhe é que todos desenvolvem a coreografia com os pés descalços.

Fotografia 04- Dançarinas do Grupo Arucarás



Fonte: acervo do autor.

A vestimenta dos músicos segue o modelo dos dançarinos: calça e camisa muito coloridas.

Fotografia 05- Músicos tocando curimbó em apresentação do Grupo Arucarás.



Fonte: acervo do autor



O grupo deu continuidade ao trabalho através da grande ajuda do Professor Elinaldo Monteiro e de outros abnegados. Hoje, o grupo faz apresentações na cidade de Portel e em diversas localidades. Estão presentes em aniversários, terreirões e em eventos promovidos pela Prefeitura. Ainda, representa importante atividade na vida dos seus integrantes, pois o carimbó tem significância muito importante, pois por meio dele muitos adquiriram conhecimento e confiança da comunidade. Bruno de Freitas, descreve que a sua participação no grupo de carimbó trouxe muitos benefícios à sua vida pessoal e artística, pois quando entrou para o grupo passou a ser um indivíduo do bem, como também foi dentro do grupo de carimbó que conheceu sua esposa que era dançarina e dessa união nasceu sua filha. Assegurou que sua postura foi sempre de orientar os componentes do grupo para não se envolverem no mundo das drogas.

A Coordenadora do Grupo, em relação à importância do carimbó para a comunidade portelense, afirma que “apesar de muitos não darem valor suficiente, o carimbó é muito importante para a cultura portelense, pois ele representa a identidade paraense.” (Patrijane Osório, 2019). Há uma boa aceitação pela comunidade portelense, entretanto poucas políticas públicas que assegurem para grupos menores como “Os Arucarás”.

Elinaldo Monteiro observa ainda a importância do carimbó para a comunidade portelense é mais ampla e mais interessante porque está levando consistência para um remodelar da cultura paraense, de uma percepção de identidade cultural como amazônica, como marajoara. Ao longo dos anos, o grupo se apresenta em vários movimentos culturais:

*tem se apresentado na cidade de Portel, nos eventos promovidos pela Secretaria Municipal de Cultura, Secretaria de Trabalho e Assistência Social e nos terreirões das escolas públicas, fazendo regularmente este trabalho, no intuito de mostrar a cultura paraense aos munícipes. O grupo, também, tem se apresentado em outros municípios como Breves e, até na capital do Estado, Belém. (Elinaldo Monteiro, 2019)*

O educador popular relata que como procura criar um referencial de identidade, tanto para si quanto para a comunidade, acredita que os benefícios são muito grandes por que muitas vezes, o indivíduo faz algo tão simples, mas com o passar do tempo, percebe-se que é muito importante, pois a música, a dança, a arte, mexe com a vida das pessoas e os benefícios são bem amplos, tanto emocionalmente quanto psicologicamente. O indivíduo passa a ter uma relação com a sociedade de aceitação e de valorização. Com a possibilidade do grupo se dissolver haverá:

*Trará prejuízo cultural, e quanto a prejuízo econômico, nem tanto, pelo fato do grupo não ter uma estrutura econômica. Não se vive*





*economicamente dessa manifestação cultural. O que acontece é que os próprios integrantes do grupo investem neste trabalho com seus próprios recursos para manter o grupo em atividade. Culturalmente, seria uma perda muito grande tanto para o grupo quanto para a comunidade, pois são os brincantes que sentem e que vivem no dia a dia, que participam, que fazem o trabalho de entender o porquê daquele movimento.*

## Considerações

A criação de um movimento, seja artístico ou cultural, traz um benefício extraordinário a uma comunidade. O advento do grupo “Os Arucarás”, a partir de um programa federal, que tinha a intenção e o objetivo de retirar jovens em situação de risco, da marginalidade e do ócio, trouxe à comunidade portelense a esperança e a constatação de que se pode educar de forma eficaz. Com as ações socioeducativas, o programa busca desenvolver as habilidades em cada jovem, proporcionando melhores condições de convívio para a comunidade, fortalecendo laços de construção de projetos pessoais e sociais.

Com a criação do grupo, muitos indivíduos saíram da droga e foram para o mundo mágico da música e da dança, dando um sentido às suas vidas. Desse modo, os indivíduos participantes passaram a ter uma relação com a sociedade de aceitação e de valorização. Desse modo, a criação de um grupo de carimbó que, no início, tinha como proposta somente a apresentação de dança, evoluiu para a formação de uma banda musical, a qual tinha no repertório músicas regionais, adotando como ritmo principal o carimbó.

Entre batuques ritmados do carimbó, com seus instrumentos próprios da região, e corpos esguios, sinuosos, desenvolvendo a dança um tanto sensual, com suas saias rodadas, ornamentada com rendas para as meninas e, para os meninos calça estendida até o calcanhar e a camisa toda colorida, amarrada na cintura, o carimbó se apresenta como a mais legítima manifestação cultural do paraense.

No município de Portel, não poderia ser diferente. O grupo de carimbó “Os Arucarás”, o seu fazer musical inicia-se nos ensaios, com os jovens e adolescentes se esmerando para aprender as canções e coreografias no intuito de realizarem apresentações com excelência.

Ficou perceptível que o grupo se constitui em uma importância grande, pois se cessar suas atividades trará alguns prejuízos para a comunidade, pois o grupo já tem um vínculo com o município, fazendo apresentações e mostrando o carimbó para os turistas e para os munícipes. Entendeu-se, também, que trará prejuízo para os integrantes, pois o carimbó já está arraigado





em seus corações, e participam por amor à arte e à cultura paraense. Desse modo, culturalmente, seria uma perda muito grande tanto para o grupo quanto para a comunidade.

Cada vez mais, percebe-se a importância do carimbó como um elemento fundamental para a identificação do paraense, e a cidade de Portel como parte desse processo, é fundamental que seja inserida como integrante dessa manifestação popular. Desse modo, torna-se imperativo evidenciar a cultura dos ritmos amazônicos no município de Portel, além de fazer a afirmação da música e da dança do carimbó na cultura portelense, pois irá manter a tradição viva dessa cultura chamada carimbó, que aos poucos vem sendo esquecida devido a outras influências musicais presentes na região.

## Referências

BLANCO, Sônia Maria Reis. **O carimbó em Algodual e seus aspectos sócio-gráficos**. In: Anais do V Congresso da Seção Latino-Americana da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular, Rio de Janeiro, junho de 2004.

CHADA, Sonia. **Caminhos e fronteiras da Etnomusicologia**. In: **Cadernos do Grupo de Pesquisa: música e identidade na Amazônia** – GPMIA. (Orgs) Lílian Cristina da Silva Barros, Paulo Murilo Guerreiro do Amaral. Belém: Paka-Tatu; Programa de Pós-Graduação em Artes, 2011.

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

CHAGAS JR, Edgar M. e RODRIGUES, C. I. **Fronteiras do Imaterial: perspectivas dos inventários culturais a partir de uma manifestação cultural amazônica**. Belém, 2012.

GABBAY, Marcelo. **O Carimbó Marajoara: por um conceito de comunicação poética na geração de valor comunitário**. Rio de Janeiro, 2012. 371f. Tese de Doutorado em Comunicação e Cultura. UFRJ, Rio de Janeiro. 2012.

IPHAN. INRC CARIMBÓ. Inventário Nacional de Referências Culturais. **Dossiê Carimbó**. Belém. 2013, p.1-214.

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

SALLES, Vicente. **Questionamento teórico do Folclore**. Revista Vozes, Rio de Janeiro, p. 881-882, out. 1969

SEEGER, Anthony. **Etnografia da música**. In: **Cadernos de campo**. São Paulo, nº 17. 2008, p. 237 – 259

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: Editora UFMG (2010 [1985])





## Estágio supervisionado em música no PARFOR UFPA

*Darlene Ferreira De Oliveira*  
[darlenef.df20@gmail.com](mailto:darlenef.df20@gmail.com)

*Tainá Maria Magalhães Façanha*  
[tainafacanha@ufpa.br](mailto:tainafacanha@ufpa.br)

**Resumo:** Esta pesquisa teve como principal objetivo analisar a contribuição do estágio supervisionado na formação do professor de música, que foi desenvolvido a partir de um projeto de ensino cujo foco foi o desenvolvimento musical por meio da confecção de instrumentos musicais alternativos e atividades criativas. A abordagem metodológica foi de caráter qualitativo, a lente analítica fundamentou-se em Brito, Pacheco, Kobarg. Os resultados apontam que os alunos puderam conhecer diferentes maneiras de se fazer música, experimentar sons em instrumentos musicais não convencionais, exercitar habilidades rítmicas, e desenvolver a criatividade ao criarem música.

**Palavra-chave:** instrumentos musicais, estágio supervisionado, musicalização.

**Abstract:** This research had as main objective to analyze the contribution of the supervised internship in the formation of the music teacher, which was developed from a teaching project whose focus was the musical development through the making of alternative musical instruments and creative activities. The methodological approach was qualitative, the analytical lens was based on Brito, Pacheco, Kobarg. The results show that students were able to learn about different ways of making music, experimenting with sounds in unconventional musical instruments, exercising rhythmic skills, and developing creativity when creating music.

**Keyword:** musical instruments, supervised internship, musicalization.

### 1-Introdução

A formação do docente em música tem sido tema de discussão e reflexão no campo da Educação Musical, mais evidenciados a partir dos anos 2000, com trabalhos que discutiam principalmente o perfil desse professor, como o de Vieira (2001) assim como as práticas docentes em diversos contextos de ensino de música.

Nesse sentido, podemos afirmar que ‘as competências desenvolvidas no período do estágio supervisionado são fundamentais para o processo de se tornar professor de música’ (ABREU, 2011, p. 176-177). Assim, esta pesquisa foi realizada a partir da análise das práticas





pedagógicas desenvolvidas durante o estágio supervisionado em música, tentando perceber quais as influências na formação do licenciando em música no Curso de Licenciatura em Música da UFPA/PARFOR, em Portel-PA; considerando que nesse momento o licenciando estará aplicando as teorias sobre como lecionar de maneira prática no cotidiano de uma sala de aula.

A realização deste trabalho se justificou pela carência de música na escola Santa Helena, acreditando no potencial da música em promover a integração entre os alunos, a paz escolar e contribuir para que a criança se envolva melhor, inclusive em outras disciplinas. O ensino da linguagem musical nas escolas do município de Portel-PA não é uma prática muito aproveitada devido às dificuldades de espaço físico, carência de profissionais formados na área de música, falta de recursos metodológicos e principalmente a falta de interesse por parte da gestão municipal em adaptação do currículo para o ensino de música.

O objetivo geral foi analisar a contribuição do ensino de música no Estágio Supervisionado para formação do professor de música. A pesquisa realizada teve caráter qualitativo, que utilizou da técnica de outra aplicação e da técnica de entrevista semiestruturadas, onde foram entrevistadas minhas colegas de estágio Valdinéia Ribeiro, que atua como docente na referida escola onde foram desenvolvidas as atividades e Hileia Bogêa, que atua na escola Boa Esperança, localizada no Rio Pacajá, margem direita do Rio Pacajá

## 2. O Estágio Supervisionado em Música

O estágio supervisionado é uma experiência prática imprescindível para a formação do futuro educador musical. É um espaço onde o universitário passa a fazer a conexão entre a teoria e a prática, como também é a forma de fazer a transição de aluno para professor. Este é um momento da formação em que o graduando vivencia experiências, conhecendo melhor sua área de atuação. Pimenta e Lima (2004, p.153) afirmam que “o estágio é o eixo central na formação de professores, pois é através dele que o profissional conhece os aspectos indispensáveis para a formação da construção da identidade e dos saberes do dia a dia”.

Através do estágio supervisionado percebi e refleti sobre a importância do exercício da docência em música nos dias atuais, onde é preciso ter compromisso e dedicação para desenvolver uma metodologia de ensino que envolva o aluno no processo de ensino-





aprendizagem e que ainda tenha significado para sua vida. Tourinho (1995, p. 35-52) defende a necessidade de realização de observações orientadas, planejamento, etapas de avaliação, experimentações controladas e documentação. Ou seja, surge mais uma vez a figura docente, mas nesse caso, em específico, um docente que forma docentes.

Os estágios são comuns nos cursos de formação docente. São “estágios destinados a enriquecer a formação básica complementando os conhecimentos acadêmicos (teóricos e práticos) com a experiência (também formativa, ou seja, vinculada à aprendizagem) em locais específicos de trabalho” (ZABALZA, 1998, p.173).

As atividades pedagógicas do nosso estágio foram aplicadas no estágio III, núcleo de formação do professor, onde ao realizar o estágio supervisionado, percebemos na prática educativa o dia a dia do professor, que às vezes nos revelam momentos bons e até mágicos, ou até mesmo situações inversas, mas que nos incentivam a pensarmos e refletirmos melhor sobre a nossa formação como educador musical.

O estágio supervisionado foi muito importante para o nosso aprendizado, pois podemos perceber que ensinar música não é muito fácil. É preciso ter habilidade, dinâmica e domínio de conteúdo e que ao abordarmos os conteúdos em sala de aula, é visível a participação dos alunos, como também o desinteresse de alguns.

A partir do estágio supervisionado, que foi desenvolvido em uma escola no campo na turma da colega de estágio Valdinéia Ribeiro, desenvolvemos o projeto coletivo com várias atividades, fundamentado a partir da educação musical e da educação sustentável, tendo em vista que a escola onde nós trabalhamos é uma escola no campo.

### **3. Práticas de Ensino da Música na Escola Santa Helena**

Pensamos e fundamentamos o projeto a partir dos autores citados acima, onde levamos como proposta o conhecimento da música para a sala de aula a partir de uma prática de musicalização, valorizando o conhecimento prévio do aluno, capacitando-o a expressar ideias, sentimentos e opiniões, estimulando a criatividade, a coordenação, o desempenho artístico e felicidade para a criança, sendo essencial para seu crescimento e desenvolvimento. Brincar, tocar e cantar foram as diferentes possibilidades para o desenvolvimento da musicalidade.





A teoria e da prática vivenciada no curso de licenciatura em música, possibilitou o desenvolvimento da prática musical com os alunos do 1º e 2º ano do ensino fundamental I da Escola Santa Helena, através da construção de instrumentos musicais, experimentando os sons de cada instrumento musical e interagindo uns com os outros ampliando seus conhecimentos de mundo.

O planejamento para a atuação no estágio foi pensado a partir de um limite de tempo, também a partir do contexto dos alunos relacionado ao tema escolhido, com objetivos, conteúdos e materiais específicos para a realização das atividades. Como em todas as situações de ensino, o sucesso da experiência prática e sua relevância para o processo de formação de professores, depende de um planejamento muito bem estruturado (HENTSCHKE E DEL BEN, 2003, p. 176-189).

O desejo e a necessidade pela música foram desafiadores na busca de alternativas para trabalharmos a música no ambiente escolar do campo, ambiente este com poucos recursos-instrumentos musicais, mas com uma vasta possibilidade para a confecção desses instrumentos utilizando recursos naturais e alternativos.

É possível construir muitas vezes uma forma pessoal de tocar determinados instrumentos. Segundo Pacheco (2007, p. 92), “aprender a tocar um instrumento não significa apenas dominar as técnicas de execução sob a orientação de alguém, mas sim, inventar formas de executar”. A partir dessa experiência pessoal, é possível desenvolver com as crianças belíssimos trabalhos de composição, onde elas podem expressar tudo o que consideram relevante em sua prática musical.

Ao final de um processo de confecção, de acordo com Brito (2003) é interessante reunir todos os instrumentos para ouvir cada um e analisar as características de cada material: quais os que podem produzir sons curtos ou longos, quais podem variar a intensidade, se são graves, agudos, se podem ser afinados, se produzem apenas ruídos, etc. Tão importante quanto construir instrumentos é poder fazer música com eles, realizar jogos de improvisação, arranjos para canções conhecidas, conferindo sentido e significado a todo esse processo que transforma materiais variados em meios para a expressão musical (BRITO, 2003, p. 84).

As atividades foram desenvolvidas, por meio de uma pesquisa de campo, utilizou-se de manipulação de instrumentos alternativos com técnicas simples e de fácil compreensão. O referido trabalho também levará em consideração as metodologias que serão desenvolvidas em sala de aula que venham a estimular o processo de ensino. Portanto através da música será





possível agir no interior do aluno de modo a externar sua linguagem e resgatar valores importantes para a formação de seres humanos críticos e participativos no meio onde vivem.

Os trabalhos desenvolvidos dentro e fora do ambiente escolar procuraram conscientizar tanto os alunos, quanto os professores da responsabilidade de cada indivíduo na conservação do meio em que vive, criando uma troca de experiência de sua vivência e de sua realidade com o saber escolar.

O projeto foi apresentado primeiramente para a direção e coordenação da escola, na primeira aula, foi anunciado o tema proposto, consistindo numa conversa informal, sobre o tema: conscientização ambiental e sua importância, fez-se algumas perguntas para diagnosticar o conhecimento dos alunos em relação ao tema proposto tais como: Qual a importância do meio em que vive? Como devemos cuidar do lugar onde vivemos? O que podemos fazer com os materiais que são jogados fora e também encontrados na natureza? Como por exemplo latas, caixas de papelão, garrafas pet, galhos de árvores e outros.

A partir desse momento todos os envolvidos contribuíram com suas ideias, seguimos com apresentação de dois vídeos sobre meio ambiente que relatam sobre a questão da preservação do meio ambiente, enfatizando a importância da reutilização de objetos. Levamos os alunos para a área da escola para que coletássemos os materiais para a construção dos instrumentos musicais para que a consciência ambiental se fixasse melhor e à partir daí provocasse mudanças de hábitos por meio da reflexão, estimulando a importância da preservação e reutilização dos materiais naturais e alternativos encontrados na natureza para a melhoria da qualidade de vida.

Após a coleta de materiais ao redor da escola e os que foram trazidos pelos alunos de suas casas, fizemos a seleção dos materiais que utilizaríamos na confecção dos instrumentos musicais, logo em seguida deu-se início aos ensaios do repertório musical das duas músicas escolhidas pelos alunos.

A turma foi dividida em três grupos para a construção de alguns instrumentos musicais, onde foi proposto a confecção dos seguintes instrumentos musicais: xilofone de água (copos plásticos transparentes, água, colher de pau, tinta guache), garrafa de chuva (garrafa pet, arroz, palitos de dente), reco-reco (cano de PVC, galho de árvore, tinta guache), campainha de vento (linha de pesca, pedaços de galhos de árvores, tinta guache), pandeiro (pratos descartáveis, arroz e tampas de garrafa pet).



Após a construção dos instrumentos musicais foi feita uma exposição e experimentação dos sons, logo após ensaio do repertório musical, finalizando com a organização do roteiro de apresentação dos grupos.

Figura 01 – Os Instrumentos Confeccionados.

GARRAFA DE CHUVA



CAMPAINHA DE VENTO



RECO-  
RECO



Fonte: Registro da autora

XILOFONE DE ÁGUA



PANDEIRO



Fotografia 02 – Os instrumentos confeccionados no Projeto.

TAMBOR



MARACA



VIOLÃO



AGOGÔ



MARACA



VIOLÃO



Fonte: Acervo da Autora.



Os alunos experimentaram sons em instrumentos musicais naturais e alternativos, exercitando as habilidades rítmicas, desenvolvendo a criatividade musical, como também a sensibilização para o cuidado com o meio ambiente, bem como sua compreensão e colaboração para a confecção de instrumentos musicais.

Para Brito (2003, p. 69):

Construir instrumentos musicais e/ou objetos sonoros é atividade que desperta a curiosidade e o interesse das crianças. Além de contribuir para o entendimento de questões elementares referentes à produção do som e as suas qualidades, a acústica, ao mecanismo e ao funcionamento dos instrumentos musicais, a construção de instrumentos estimula a pesquisa, a imaginação, o planejamento, a organização, a criatividade, sendo, por isso, ótimo meio para desenvolver a capacidade de elaborar e executar projetos. É importante sugerir ideias, apresentar modelos já prontos e também estimular a criação de novos instrumentos musicais.

Observou-se que a fixação dos objetivos ficaram bem centrados mediante ao seu desempenho e aprendizado na manipulação dos instrumentos, seja ele de forma apropriada ou não, pois esse resultado no geral não é tão rápido, no entanto, é através do fazer musical que a criança aprende.

Nossa última aula foi a culminância do projeto, um dos momentos de grande relevância e também de expectativas que nortearam todas as nossas atividades. Nesse aspecto buscou-se o desenvolvimento das apresentações do que a turma conseguiu fazer durante as etapas.

Trabalhamos a questão da conscientização das crianças sobre a importância da preservação do meio ambiente, por meio de vídeos educativos e demonstração da realidade, observamos que não deu certo o que foi proposto, pois tivemos que nos deslocar para outro espaço, devido a escola ser de madeira, com 6 metros de comprimento por 3 de largura e se subdividir em duas salas de aula, de um lado funcionando a turma onde foram realizadas as atividades e do outro a turma de educação infantil, alcançando em parte o objetivo proposto.

*Apesar das dificuldades como falta de materiais didáticos, apoio da direção da escola e principalmente a falta de espaço físico adequado para uma boa atuação do professor, foi possível a aplicação das atividades, onde os educandos foram musicalizados, confeccionaram os instrumentos musicais e também iniciaram a prática musical, conseguindo tocar no ritmo e no tempo (Hileia Bogêa, 2019).*

Trabalhamos a questão da paisagem sonora, através da exposição de vários sons observados na natureza, ao ouvir os sons (animais, rio, chuva, e outros), que é uma proposta





de Murray Schafer (2001, p. 23) em que enfatiza “a paisagem sonora como sendo qualquer campo de ambiente acústico”. Neste sentido compreendemos que a paisagem sonora é o que o sujeito, ouve no seu cotidiano ou em diferentes lugares no decorrer de sua vida.

Com a confecção dos instrumentos musicais foi feita a exposição e experimentação dos sons de cada instrumento musical, os alunos puderam conhecer diferentes estratégias e fazer música. Observou-se que houve o entendimento e a apreensão de conhecimento acerca das informações e vivências transmitidas durante a aula, houve a participação e o interesse de maneira colaborativa na realização das atividades sugeridas.

Em nossas vivências no decorrer desta trajetória evidenciamos que a música nos proporciona momentos de prazer e aprendizagem significativa para o sujeito envolvido em que a criatividade com o som está diretamente ligada ao processo criativo, aguçando a memória afetiva, desenvolvendo o raciocínio, a criatividade e outros dons e aptidões, facilitando o processo de aprendizado musical e a autoconfiança na habilidade musical.

A relação com os sons e a construção de instrumentos musicais sonoros se deu de forma simples, e de acordo com a capacidade de cada aluno, considerando de suma importância para aproximá-las do meio sonoro em que está inserida e explorar sons que façam parte de seu cotidiano.

A elaboração das atividades nas aulas estimulou de forma considerável os alunos, possibilitando a aprendizagem e a participação ativa nas aulas compreendendo os conteúdos fazendo com que os objetivos planejados fossem alcançados em sala de aula.

*Acredito que conseguimos musicalizar as crianças, quando percebemos que os alunos envolvidos conseguiram desenvolver o que nós propomos a fazer e que através dessa iniciação musical, foi possível desenvolver o interesse do aluno, o gosto e a percepção musical, pertinente ao seu desenvolvimento utilizando recursos do seu cotidiano (Valdinéia Ribeiro, 2019).*

As contribuições dessa experiência proporcionou um novo olhar para a nossa formação como futura profissional em música, ao nos permitir conhecer uma nova área da realidade na qual atuaremos, trazendo como principal contribuição para a nossa formação docente a importância da música na escola, através da teoria fundamentada na prática, voltada especificamente para a confecção de instrumentos musicais naturais e alternativos.





*Através dessa experiência foi possível conhecer a realidade sobre o ensino de música e como está sendo desenvolvida em específico nas escolas do campo, estimulando à prática musical, preenchendo uma lacuna que até hoje o município não foi capaz de solucionar (Valdinéia Ribeiro, 2019).*

*Bem como, revelou ser um espaço para a descoberta como professora de música e iniciar a trajetória docente na área, como também a maneira de ensinar, de ver a*

*escola, a educação musical e o processo formativo, tendo o aluno como foco principal na aula, juntamente com a música (Hileia Bogêa, 20019).*

## Considerações

Observou-se que as atividades desenvolvidas na Escola Santa Helena obtiveram resultados positivos, a iniciação musical foi aceita pelos alunos, fazendo com que os mesmo se musicalizassem, aprendessem sobre confecção de instrumentos musicais naturais e alternativos, contribuindo também com a educação das crianças, por meio da confecção de instrumentos musicais naturais e alternativos, enriquecendo o aprendizado na educação musical. Dessa forma foi possível construir uma estratégia de conscientização ambiental por meio da música, integrando lixo, inclusão educacional e social das crianças, bem como ofereceu diferentes.

Através da experiência adquirida o projeto veio contribuir sobre a reflexão do ensino de música como prática escolar e as contribuições que esta pode nos proporcionar, visando nossa melhor formação como futuros profissionais de música, ao nos permitir conhecer uma nova área da realidade na qual atuaremos, tornando evidente que, embora ausente dos currículos, a educação musical está em busca de novos caminhos.

O estágio supervisionado contribuiu bastante com a nossa formação docente, onde podemos vivenciar as metodologias discutidas durante o estágio e aplica-las em sala de aula, desenvolvendo em nós um pensamento crítico-reflexivo acerca dos saberes docente, investigando e refletindo sobre os conteúdos e abordagens propostos no curso de licenciatura, identificando novas e variadas estratégias para solucionar problemas que nós nunca imaginávamos encontrar.

Sugere-se que possíveis investigações e outros trabalhos sejam realizados, a partir do tema e dos resultados obtidos, sendo necessário investigar de que forma o estágio supervisionado pode contribuir não só com uma turma de licenciados em música, como também com o ensino de música na formação dos sujeitos e a importância dessa garantia nos anos iniciais. Que embora, esteja garantida dentro da disciplina de arte, o ensino de música





não tem sido valorizado pelas escolas e pelos professores que atuam no ensino fundamental, em específico nas escolas do campo.

## Referências

ABREU, Delmary Vasconcelos. **Tornar-se professor de música na educação básica: um estudo a partir de narrativas de professores**. Tese (Doutorado em música). Programa de Pós-graduação em Música, Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011, p. 176-177.

BRASIL, Ministério da Educação. Secretaria da Educação Básica. Base Nacional Comum Curricular (BNCC). Disponível em: <<http://basenacionalcomum.mec.gov.br/>> Acesso em: 01 jul. 2019.

BRASIL. Lei n. 13278, de 2 de maio de 2016. [Altera o § 6º do art. 26 da lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, que fixa as diretrizes e bases da educação nacional, referente ao ensino da arte]. Brasília: Presidência da República, 2016b.

BRITO, Teca Alencar de. Música na educação infantil: **Proposta para a formação integral da criança**. São Paulo: Editora Fundação Petrópolis, 2003, p. 69-84.

HENTSCHKE, Liane; DEL BEN, Luciana. **Aula de Música: do planejamento e avaliação à prática educativa**. In: HENTSCHKE, Liane; DEL BEN, Luciana (org.). Ensino de Música: proposta para pensar e agir em sala de aula. São Paulo: Moderna, 2003, p. 176-189.

HUMMES, 2004 apud AROUCA, F. J. Alzira: **Musicalização e sustentabilidade: orquestra de instrumentos recicláveis de caetera**, 2017, p. 16.

JEANDOT, Nicole. **Explorando o universo da Música**: Scipione, 1997, p. 132-174.

PACHECO, E. G. **Pedacursão: uma experiência de formação em educação musical na pedagogia**. Cadernos de educação. Pelotas, v. 29, 2007, p. 92.

SCHAFFER, R. Murray. **A afinação do mundo**. Tradução Marisa Trench Fonterrada. São Paulo: Editora UNESP, 2001, p. 23.

UNESCO. Educar para um desenvolvimento sustentável. Disponível em:

<<http://en.unesco.org/themes/education-sustainable-development>>. Acesso em: 20 jul.2018. VIEIRA, Lia Braga. A construção do professor de música. Belém: Cejup, 2001, p. 44-45.

WEISS, L. **Brinquedos e engenhocas: atividades lúdicas com sucata**. São Paulo: Scipione, 1998, p. 110.





ZABALZA, Miguel Ángel. El Practicum en la Formación de los Maestros. In: SOTOMAYOR SÁEZ, María Victoria; RODRIGUEZ MARCOS, Ana, SANZ LOBO, Estefania (coord), La Formación de los maestros em los Países de la Unión Europea. Madrid: Narcea, 1998, p. 173.



## Pará Caribe: contribuições de um projeto de música num contexto de pandemia

Iva Rothe-Neves  
UFPA – ivaroth@gmail.com

Sonia Chada  
UFPA – sonchada@gmail.com

**Resumo:** O presente artigo aproxima-se de um relato de experiência e apresenta reflexões sobre *distinção* (Bourdieu) e *sustentação profissional do sujeito* (Bastos) ao refletir sobre algumas contribuições do Projeto Pará Caribe a seus ex-alunos, no atual contexto de pandemia do COVID-19. Numa abordagem etnomusicológica (Merriam; Béhague; Chada) que busca também fundamentação teórico-metodológica na Educação Musical (Souza; Arroyo), parte-se de entrevistas episódicas (Bauer e Gaskell), gravadas e transcritas em 2020. A análise de dados levou em consideração aspectos históricos, contextuais, cognitivos e musicais. Busca-se nesse texto entender como, vinculadas pela prática e pela transmissão musical - expressões aqui usadas em termos conceituais -, os artistas e ex-alunos do Projeto Pará Caribe vêm se relacionando com a pandemia causada pelo COVID-19. Ideias como as de *temporalidade nas expressões musicais, relação com o espaço, impulso e transmissão de mudanças sociais e identidade através da educação musical* (ICTM) também foram abordadas. Conclui-se, assim, preliminarmente, que projetos como o Pará Caribe contribuem até os dias atuais para respostas criativas de seus ex-alunos frente à pandemia causada pelo coronavírus.

**Palavras-chave:** Projeto Pará Caribe. Pandemia. COVID-19.

### Pará Caribe: contributions of a music project in a pandemic context

**Abstract:** This article comes close to an experience report and presents reflections on *distinction* (Bourdieu) and *subject's professional support* (Bastos) when reflecting on some contributions from the Pará Caribe Project to its former students, in the current context of the COVID-19 pandemic. In an ethnomusicological approach (Merriam; Béhague; Chada) that also seeks theoretical and methodological foundations in Music Education (Souza; Arroyo), it starts with episodic interviews (Bauer and Gaskell), recorded and transcribed in 2020. The data analysis took into historical, contextual, cognitive and musical aspects. This text seeks to understand how, linked by practice and musical transmission - expressions used here in conceptual terms -, artists and alumni of the Pará Caribe Project have been relating to the pandemic caused by COVID-19. Ideas such as *temporality in musical expressions, relationship with space, impulse and transmission of social changes and identities through music education* (ICTM) were also addressed. It is therefore concluded, preliminarily, that projects like Pará Caribe contribute until the present day for creative responses of its former students in face of the pandemic caused by the coronavirus.

**Keywords:** Pará Caribe Project. Pandemic. COVID-19.





## Introdução

Este artigo discorre sobre a atual prática musical de alunos egressos do Projeto Pará Caribe, mais precisamente, sobre algumas contribuições do referido projeto a estas práticas num contexto de pandemia e conseqüente confinamento causados pelo Sars-CoV-2, mais conhecido como coronavírus ou COVID-19. Entende-se *prática musical*, expressão aqui usada em termos conceituais, 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 (CHADA, 2007: 4-5).

O texto baseia-se em entrevistas realizadas com ex-alunas e ex-alunos do projeto sobre seu perfil social. Suas falas suscitaram questões como: quem são essas pessoas que se inscreveram no projeto? Que músicas elas trouxeram? Elas e eles se consideravam músicos ou não? Como os grupos que surgiram ou se aprimoraram a partir do Pará Caribe continuaram trabalhando com música durante a pandemia? Em especial, na seara de ideias como as de *distinção* (BOURDIEU, 2007), *sustentação profissional do sujeito* (BASTOS, 2020), *temporalidade nas expressões musicais, relação com o espaço, impulso e transmissão de mudanças sociais e identidades através da educação musical* (ICTM, 2019).

Buscando apontar tais vinculações, o texto foi dividido em três partes, nas quais estabelecem-se os referenciais teóricos para as conexões entre os referidos conceitos-chave. No primeiro tópico, teço breve contextualização sobre a atual pandemia; no segundo, abordo o que foi o Projeto Pará Caribe; no terceiro, forneço informações sobre o perfil social dos alunos para, então, apresentar excertos de entrevistas, bem como sucintas considerações sobre como o projeto contribuiu de alguma forma para a vida dessas pessoas na música.

Realizadas em agosto de 2020, as entrevistas foram “episódicas”, conforme proposto por Bauer e Gaskell (2002). As falas foram gravadas e transcritas. A análise dos dados coletados foi realizada levando-se em consideração diferentes dimensões, bem como aspectos históricos, contextuais, cognitivos e musicais.

O objetivo deste trabalho é, inicialmente, descrever a prática musical de alunos egressos do Projeto Pará Caribe no atual contexto de pandemia. Para tanto, darei a conhecer, de forma preliminar, os participantes e seus repertórios: quem são essas pessoas; que música elas



trouxeram para a sala de aula; se elas se consideravam músicos e musicistas ou não, e se os grupos que surgiram a partir do Projeto Pará Caribe continuaram trabalhando com música durante a atual pandemia.

## 1. Contextualizando

Ao lançar-se o olhar para o mundo no atual contexto de pandemia causada pelo COVID-19, vê-se um estado de calamidade que não assolava a humanidade desde a Gripe Espanhola, em 1918 (ATILA IAMARINO, 2020). Na América Latina, as fronteiras dos países foram fechadas e voos cancelados a partir de 19 de março deste ano. Dentre os grupos mais vitimados pelo COVID-19, estão os anciãos e, dentre eles, grandes mestres da cultura popular do Brasil. No meio artístico brasileiro, vêm sendo registradas inúmeras mortes causadas pelo COVID-19 desde então, dentre as quais a do compositor Aldir Blanc, que dá nome à Lei de Emergência Cultural que prevê auxílio emergencial para artistas e demais fazedores de cultura, como forma de enfrentamento à pandemia.

A referida lei foi aprovada tanto pela Câmara dos Deputados quanto pelo Senado e sancionada pelo Governo Federal brasileiro durante estes meses. Seu repasse aos estados, porém, demorou a ser efetivado pela União, sendo que o decreto legislativo que reconheceu que o país está em estado de calamidade pública em razão da pandemia do novo coronavírus foi aprovado por unanimidade pelo Senado em 20 de março deste ano<sup>1</sup>. Outra realidade bastante lastimável quanto ao repasse financeiro em questão, deve-se à burocracia no processo de cadastramento de fazedores de cultura ou seus coletivos, deixando à margem, por falta de informação ou de alfabetização, a grande maioria da população que poderia realmente ser assistida por este recurso.

Diante desse quadro de tantas perdas há, porém, artistas brasileiros fazendo uso positivo das situações de confinamento e ampliando seu público graças, por exemplo, à qualidade de suas *lives*<sup>1</sup>, como é o caso da cantora e compositora carioca Teresa Cristina<sup>1</sup>.

Realidade marcante no cenário musical brasileiro desses tempos de pandemia, as *lives* vêm sendo um recurso também bastante utilizado por artistas paraenses na divulgação de seus trabalhos. Eram recursos já existentes em aplicativos como Instagram, Facebook e YouTube antes dos meses de pandemia mas cujo uso, de março para cá, sofreu um crescimento impressionante. A movimentação de artistas no meio virtual como um todo vem sendo inversamente proporcional à das formas presenciais de apresentação artística no atual contexto.

Como contribuição à compreensão deste processo, apresentam-se aqui algumas





experiências vividas por ex-alunos do Projeto Pará Caribe. Vejamos, então, a seguir, o que foi este projeto.

## 2. O Projeto Pará Caribe

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. Essas práticas, vêm instigando processos de ensino e aprendizagem de música popular. Dentre as iniciativas de transmissão musical, a Fundação Cultural do Pará - FCP, instituição pública estadual, fomenta diversas atividades, como oficinas para iniciantes e projetos para músicos iniciados, num contexto não-formal de ensino. Em sua 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, voltado à execução e à criação musical, o Projeto Pará Caribe contou com professores e alunos com formações diversificadas. Estudaram-se gêneros musicais populares “de dentro” (*carimbó, lambada, brega, guitarrada e lundu*) e “de fora” (*merengue, cumbia, zouk, salsa, calipso, rumba* e algumas de suas variantes), praticados no Pará (GUERREIRO DO AMARAL; BARRA; MENEZES, 2016).

Na primeira etapa, objetivou-se instigar os alunos a criarem músicas, inspirados nos gêneros estudados. Partiu-se, para isso, à contextualização de obras e gêneros. Eram, então, propostos exercícios de criação musical, que resultaram nas onze músicas do projeto, posteriormente gravadas no fonograma Pará Caribe, em atual etapa de mixagem.

As oficinas de execução musical foram pensadas a partir do repertório criado, visto que a obra musical só passa a adquirir sentido total no contexto de suas execuções (BÉHAGUE, 1992).

Os músicos que integraram o Projeto Pará Caribe trouxeram sua musicalidade para a sala de aula, o que permitiu a todos compartilharem a música que ali acontecia em tempo real, num 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: 1).

Quem eram, então, esses alunos e alunas que se inscreveram no projeto, sujeitos com os





quais os professores dialogaram semanalmente em sala de aula durante um ano e meio? Que música eles e elas trouxeram para a sala de aula, como referências e referentes para a cultura com as quais eles se identificavam, configurando os espaços e meios socioculturais do mundo em que vivem? Que relevância aquela música tinha para eles? Que relações vieram construindo com essa música ao longo de suas vidas? Como se deu a relação entre as dimensões herdadas e construídas na música vivida no lugar/mundo, o currículo da vida dos alunos e a música ensinada/aprendida no projeto? (SOUZA, 2004).

Para começar a responder essas questões, partiremos de uma pequena mostra do perfil social dos alunos do Projeto Pará Caribe.

### 3. Perfil social dos alunos

Vinte e quatro alunos, dos quais treze homens e onze mulheres, participaram desta pesquisa. Buscou-se, a partir de suas respostas e respectiva tabulação, ter-se uma visão considerável da faixa etária, procedência, escolaridade, formação musical, profissão e, ainda, vislumbrar um breve panorama da atividade musical dos alunos egressos do Projeto Pará Caribe, antes e durante o confinamento para prevenção do COVID-19.

Quanto à idade, verificou-se que os alunos entrevistados têm entre 25 e 69 anos, sendo que a idade dos homens varia de 25 a 47 anos, enquanto a das mulheres, de 30 a 69 anos. O maior número de integrantes de ambos os gêneros localiza-se entre os 30 e os 47 anos.

Em relação à sua procedência, foi possível perceber que 100% dos alunos entrevistados nasceram na Amazônia. Destes, 96% são paraenses. Além disso, constatou-se que 100% desse total foi criado na Amazônia, dos quais, 96%, por toda a sua vida. Ou seja, num escopo com a abrangência da Região Norte do Brasil, estes alunos estavam potencialmente expostos, em alguma medida, a sonoridades praticadas na Amazônia brasileira, mesmo que saibamos que poderiam viver e transitar por diferentes mundos musicais (ARROYO, 2002).

A pesquisa também revelou uma maior quantidade de alunos advindos de áreas mais afastadas do centro de Belém, do que de bairros centrais: uma moradora do bairro da Campina e dois do bairro do Umarizal - considerados hoje em dia, bairros centrais – para outros 21 entrevistados que habitam outros espaços na conurbação de cidades que integram a chamada Grande Belém. O mesmo ocorre com os locais onde estes artistas foram criados: vê-se, entre os 24 entrevistados, uma aluna criada no bairro de Batista Campos - também considerado central





-, ao lado de 23 pessoas criadas em outros bairros das cidades em questão, quer seja na chamada periferia imediata, quer seja em regiões periféricas mais longínquas.

No Brasil, costuma-se chamar de periferia de uma cidade à região afastada do centro urbano e que geralmente abriga população de baixa renda (HOUAISS, 2009). Entre as muitas razões que costumam fazer com que as chamadas regiões centrais das cidades brasileiras sejam mais valorizadas que as periféricas estão uma maior ou melhor oferta de equipamentos urbanos<sup>1</sup> e comunitários<sup>1</sup>, como os de circulação, transporte, cultura, religião, esporte, lazer e infraestrutura (ABNT, 1986).

Belém é uma grande península cercada pela Baía do Guajará, que cresce para a periferia, inclusive porque não tem mais como crescer para a região dos bairros considerados centrais: esses são cercados pelo Rio Guamá e pela Baía do Guajará. É uma cidade onde, historicamente, as áreas verdes vêm sendo devastadas e a população de baixa renda, desapropriada de suas moradias e realocada cada vez mais longe dos equipamentos urbanos e comunitários. Há, então, um crescimento ordenado que rumo para áreas mais distantes da cidade, com provimento, por exemplo, de *shopping centers*, voltados às classes de maior poder aquisitivo, que habitam os condomínios residenciais de luxo, próximos às vias de acesso à região central da cidade. E há o crescimento desordenado, muitas vezes sem serviços de água, esgoto, transporte, praças ou escolas para a população que se expande para cada vez mais longe na conurbação de cidades. Pois são esses últimos, os lugares em que se costuma ouvir lambada, merengue, uma quantidade bastante considerável de estilos de brega, bolero e batuque de tambor.

Ao serem perguntados se consideravam que seus locais de origem, bem como seus bairros atuais de moradia influenciaram a música que eles praticam hoje em dia, apenas um dos alunos entrevistados considerou que não, por ter se interessado mais por *blues* e *heavy metal* durante sua vida. Todos os demais responderam positivamente, muitos dos quais, citando gêneros estudados no Projeto Pará Caribe. As respostas positivas dos alunos nos dão pistas acerca da prática de gêneros trabalhados no projeto por um grande número de bairros da Grande Belém.

Quanto à escolaridade, na pesquisa constatou-se que aproximadamente 20% das mulheres entrevistadas possuem o ensino médio completo; 9% delas cursa atualmente o ensino superior; 36% possuem o superior completo e 36% já cursaram ao menos uma especialização. Quanto aos homens, 30% deles têm o ensino médio completo; 23%, têm superior incompleto; outros 23% possuem superior completo e ainda outros 23%, possuem ao menos uma especialização.





No que se refere à formação técnica dos alunos, aproximadamente 17% do total de entrevistados têm essa formação; 12,5% deles trabalha diretamente em suas áreas de formação técnica e um deles lança mão de seu aprendizado técnico com bastante frequência em sua profissão.

Sobre sua formação musical, esta inclui, sucintamente, sua educação formal, não formal e informal em música. Vejamos como estas três modalidades se intercambiaram na formação dos alunos. Só foram contabilizadas as experiências musicais citadas por eles para além do Projeto Pará Caribe, já que uma das intenções na pesquisa foi saber que formação musical eles tinham ao procurarem o projeto.

<b>Quadro 1: Educação formal, não formal e informal de alunas e alunos do Projeto Pará Caribe</b>					
<b>Educação</b>	Formal	Formal e não formal	Não formal	Não formal e informal	Informal
Mulheres	-	3	5	1	2
Homens	3	1	3	4	2

Nesta etapa da pesquisa, o livro *A distinção*, de Pierre Bourdieu (2007), trouxe contribuições consideráveis ao estudo do Projeto Pará Caribe como um todo, por revelar a confusão construída na relação *escola x trabalho*, para se manter o *status quo* de um sistema de classes regido por uma lógica capitalista perversa que, tanto quanto a França pesquisada por ele há quatro décadas, assola o Brasil há tempos, visto se tratar de uma lógica que, historicamente, oprime a humanidade e destrói o planeta. Pelo texto aqui apresentado resultar de um estudo realizado numa capital da Amazônia brasileira, a leitura de Bourdieu (2007) contribui também para a percepção dos agravantes que esta confusão toma, no contexto de uma região da América Latina com índices de desenvolvimento humano dos mais alarmantes.

É possível afirmar que, resguardadas as distâncias entre os respectivos contextos - culturais, temporais, territoriais - e objetivos de pesquisa, a leitura de Pierre Bourdieu (2007) trouxe chaves de compreensão de fenômenos sociais que emergiram com este estudo, muitos dos quais foram sofrivelmente explicitados neste período de pandemia e, ainda, pelo levantamento do perfil social aqui apresentado.



Ao pesquisar como alunas e alunos do Projeto Pará Caribe se identificavam enquanto profissionais, a entrevista com a orientadora profissional Ana Lucia Gondim Bastos (2020) contribuiu para uma leitura mais ampla e aprofundada de suas respostas.

*Pode-se falar de uma sustentação profissional do sujeito, que é uma sustentação que acontece nesse tripé ou nesses três vetores: tem uma sustentação que é [...] identitária, uma sustentação financeira e uma sustentação social [...]. Ou seja, você [...] tem uma produção, um saber, uma prática que é reconhecida e que você tem trocas com pares a partir dela. [...] Então, essa é a profissão... porque você pode dizer que você é assistente social, por exemplo, e ser uma profissão que não te sustenta identitariamente, ou ele pode não se sentir artista, porque não o sustenta financeiramente. [...] É melhor do que falar em realização. Porque será que a realização tá só pautada nisso? Tem gente que tem tudo isso e não se realiza, [...] por outras questões. [...] Tem gente que tá se sentindo realizada e nem tá sendo sustentada financeiramente. Eu acho que tá certo isso, senão a gente fica com uma visão muito fechada de realização pessoal, sabe? [...] Porque você pode trabalhar, ganhar seu dinheiro e ter essas outras sustentações em outros lugares. Quer dizer, a identidade, o seu ser, não necessariamente precisa estar muito voltado pro seu fazer, né? Para alguns, essa ideia faz mais sentido, mas acho que não é uma coisa a ser generalizada (Entrevista realizada em 02/07/2020).*

A partir da reflexão de Bastos, é possível compreender de maneira mais ampla, a origem de algumas questões que talvez tenham influenciado nas respostas dos profissionais entrevistados. Vejamos como alunos e alunas do Projeto Pará Caribe se identificaram como profissionais:

Um dado digno de nota, por exemplo, é o fato de que apenas 4 em 11 alunas – 36% delas - e 5 em 13 alunos – 38% deles - se identificaram como músicos, musicistas ou como profissionais de criação ou execução musical. Das 4 mulheres que se disseram musicistas, apenas uma se identificou primeiramente como tal (cantora e compositora), para depois citar suas demais profissões. Entre os homens, 4 dentre os 5, se identificaram primeiramente como músicos. Usando a terminologia empregada por Bastos (2020), é possível cogitar que, num âmbito mais amplo, entre estes artistas, a música esteja majoritariamente vinculada à realização pessoal, e não à sua sustentação financeira propriamente dita.

Por outro lado, é importante ressaltar o quanto para algumas cantoras entrevistadas a prática musical está fortemente pautada no vetor financeiro, se configurando uma fonte considerável, mesmo que parcial, de renda pessoal e familiar.

Vejamos agora quais têm sido as práticas musicais das alunas e alunos do Projeto Pará Caribe durante a pandemia, que lhes gera algum retorno financeiro. Cabe ressaltar que das 11 mulheres entrevistadas, apenas duas responderam ter recebido pagamento por seu trabalho musical.



Quadro 2: Práticas musicais que geram alguma renda às alunas egressas do Projeto Pará Caribe durante a pandemia do COVID-19		
Prática	Quantidade de pessoas	O que têm feito
Execução	1	Participa de editais culturais com apresentações <i>online</i> como o <i>Te aquieta em casa</i> , da SECULT/PA, com o grupo de carimbó <i>Aracuã</i> e também através de <i>lives</i> .
Execução e criação	1	Produz <i>gingles</i> ; teve uma canção contemplada com o Auxílio Emergencial Municipal de Cultura de Ananindeua ( <i>Grupo Carimã</i> ) para a <i>1ª Mostra Cultural Online do Município de Ananindeua</i> ; fundou uma produtora e editora de música em Ananindeua, em parceria com outro músico, em plena pandemia.

Nota-se, a partir das duas únicas respostas acima, o quanto editais de cultura para apresentações remotas e, em especial, os auxílios emergenciais para artistas, são de extrema importância na atual conjuntura que o mundo e, em especial, os países de terceiro mundo atravessam com a referida pandemia.

Conforme mencionado anteriormente, a pandemia do COVID-19 tem elevado enormemente a taxa de mortalidade de mestres da cultura paraense. Flávio Gama (2020), músico, construtor de instrumentos de percussão e ex-aluno do Projeto Pará Caribe expõe suas reflexões sobre essa tragédia:

*A pandemia veio como um tsunami aqui, que levou vários mestres da cultura popular e eu me coloco no lugar deles também, que eles eram os guardiões da tradição da cultura e eu tô sendo também um guardião, então eu fiquei com mais responsabilidade [...]. A pandemia, ela tá me mostrando isso: o quanto eu tenho que ir mais a fundo nas comunidades que precisam da força e da energia dos tambores, principalmente do tambor do carimbó. Então, mesmo com recurso ou sem recurso eu tô disponível pra fazer esse repasse de conhecimento das tradições nas comunidades, pra que não se perca a tradição da construção dos instrumentos com um material nosso, aqui da Amazônia. [...] Formar artesões e formar músicos percussionistas, pra que a tradição nossa, da cultura popular do carimbó nunca [...] acabe. [...] Eu tenho uma obrigação, agora mais ainda, nesse repasse de conhecimento (Entrevista realizada em 27/07/2020).*

Flávio é um dos alunos egressos que respondeu estar ganhando dinheiro com música nesse contexto de pandemia. Vejamos o que responderam os alunos homens sobre isso:





<b>Quadro 3: Práticas musicais que geram alguma renda aos alunos egressos do Projeto Pará Caribe durante a pandemia do COVID-19</b>		
<b>Prática</b>	<b>Quantidade de pessoas</b>	<b>O que têm feito</b>
Execução	1	Toca em <i>lives</i> pagas.
Transmissão e execução	1	Dá aulas através de <i>lives</i> custeadas pelos alunos.
Produção executiva e execução	3	Faz gravações caseiras para participação em pequenos editais de incentivo à cultura nos quais sua banda foi aprovada e trabalhando com a banda para serem contemplados em outros projetos.
		Vem se adaptando à pandemia (com montagem de estúdio em casa) para continuar trabalhando.
		Mantém suas atividades de produção e gerenciamento de carreira, realizando trabalhos que geram uma certa ajuda de custo.
Produção executiva de eventos musicais	1	Produz <i>lives</i> de outros artistas.

Nota-se que tanto a metade das artistas mulheres quanto dos artistas homens que responderam a essa pergunta no questionário têm tido retorno financeiro através de *lives*. Uma dupla de artistas que se conheceu no Projeto Pará Caribe e vem se aprimorando na produção de *lives* são a cantora Luana Alves e o compositor e atual estudante de publicidade Leandro França (2020), que nos revela como isso se deu:

*...uma pandemia vem e nos coloca refém de toda uma situação no qual você precisa existir enquanto pessoa, enquanto artistas e se reafirmar. O Pará Caribe, ele, pra mim - eu converso muito isso com a Luana também, que é uma grande parceira – [...] trouxe pra gente essa ideia de “por que não fazer?”. [...] Tudo era permissível: a gente se permitia compor, tirar e ajustar melodia, ajustar composição e brincar de trocar aquilo: “eu vou tentar nessa melodia”, “vou pegar essa letra e encaixar noutra melodia”, eu vou, enfim... Foi, de fato, uma porta para as oportunidades que a gente mesmo nos coloca, né? Então, eu penso que, a partir dali, ninguém saiu ileso: todo mundo saiu contagiado. E, assim, eu conheci a Luana Alves no Pará Caribe e a gente teve uma identidade logo de cara: a composição do Não te quero mais, quando ela foi readaptada pro Pará Caribe, foi pensada justamente já na voz da Luana e isso a*



*gente trouxe pra dentro das nossas famílias. [...] E quando a gente vivenciou essa questão da pandemia, a gente pensou numa maneira de se readequar [...]. A Luana já tinha um trabalho de banda [...] e quando a gente começou a trabalhar junto, a gente sempre partiu do princípio da construção coletiva. E isso eu só posso atribuir ao Pará Caribe. Então é muito gratificante pra mim ver hoje que, aquilo que lá atrás foi nos colocado, tem dado resultado e são resultados positivos, porque, se nós colocarmos toda a trajetória traçada desde o Pará Caribe até agora, [...] a gente agrega cada vez mais e eu só posso agradecer pela oportunidade de nos permitir, [...] de estarmos todos juntos, de nos reafirmarmos enquanto artistas e estar aberta a novas descobertas (Entrevista realizada em 06/10/2020).*

## Considerações finais

As falas tanto de Flávio Gama quanto de Leandro França esboçam, cada qual a seu modo, questões como a *temporalidade nas expressões musicais, relação com o espaço, impulso e transmissão de mudanças sociais e identidades através da educação musical* (ICTM, 2019). Leandro França estabelece tais vínculos com seu aprendizado no Projeto Pará Caribe. Através de sua entrevista percebe-se o quanto o fazer musical potencializou outras esferas necessárias na produção de eventos musicais com a cantora Luana Alves. Talvez, seja esse o segredo: deixar a música cumprir seu papel transformador, quer seja em situações de maior liberdade, quer seja no confinamento.

Em um ano e meio de existência, o Projeto Pará Caribe promoveu workshops com Manoel Cordeiro, Firmo Cardoso (Belém/Pará) e Henry Placide (Caiena/ Guiana Francesa); resultou num repertório de onze músicas compostas, coarranjadas em sala de aula e gravadas em estúdio pelos alunos; dezoito shows gratuitos realizados, alguns dos quais com 60 integrantes no palco; diversas entrevistas coletivas para rádio, TV e internet; estreia de novos compositores; ensino de novos instrumentos; fomento de novas parcerias musicais; fortalecimento de grupos já existentes, como a *Banda Adamandá* - que lançou seu primeiro disco em 2017 (MINHA LUZ É JESUS, 2017), e ponto de partida para novas formações, como os grupos femininos *Tamboiara*<sup>1</sup> e *Pimentas do Carimbó*, e o grupo *El Dorado*<sup>1</sup>; contribuiu para o estudo de gêneros musicais 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 e produtivos, tanto quanto sua formação; teve três de seus ex-alunos aprovados em processos seletivos para cursos públicos de música; cooperou 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.

Arroyo (2002: 117) mostra que “estudos das práticas musicais como cultura e ação social, indicam seu poderoso impacto na sociedade e na vida privada de seus atores”. Assim sendo, o sentido de ‘prática musical’ neste estudo abrange mais do que compor ou tocar (ARROYO, 2002; CHADA, 2007).

Quanto à transmissão musical, compreende-se que processos e situações de ensino-aprendizagem de música acontecem de diversas formas, sendo modelados e definidos, em sua concepção e aplicação, pelo contexto nos quais encontram-se inseridos. Tal perspectiva evidencia que “cada cultura modela o processo de aprendizagem conforme os seus próprios ideais e valores” (MERRIAM, 1964: 145).

Isto posto, a pesquisa aqui apresentada possivelmente trará contribuições para estudos sobre prática e transmissão de música popular no Pará que atuem tanto na área da Etnomusicologia, quanto no trânsito entre esta e a Educação Musical. 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 um verdadeiro “partilhamento de experiências musicais” com os alunos (SOUZA, 2004: 09).

## Referências:

ABNT. *NBR 9284*: equipamento urbano. Brasil: ABNT, 1986. Disponível em: <<https://www.normas.com.br/visualizar/abnt-nbr-nm/157/abnt-nbr9284-equipamento-urbano>> . Acesso em: 02 ago 2020.

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

ATILA IAMARINO. <https://www.youtube.com/watch?reload=9&v=zF2pXXJIAGM>. Acesso em: 20 mar. 2020. *Live 20/03*: o que o Brasil precisa fazer nos próximos dias. Veiculado em: 20 mar. 2020. Dur: 1h16m41s.

BASTOS, Ana Lucia. *Entrevista concedida a Iva Rothe-Neves*. Belém, 02 ago. 2020.

BAUER, Martin W.; 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.

BOURDIEU, Pierre. *A distinção: crítica social do julgamento*. São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk, 2007. 560p.

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.

FRANÇA, Leandro. *Entrevista concedida a Iva Rothe-Neves*. Belém, 06 outubro 2020.

GAMA, Flávio. *Entrevista concedida a Iva Rothe-Neves*. Belém, 27 jul. 2020.

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.

HARPER COLLINS PUBLISHERS. *Dicionário Collins Gem: inglês-português, português-inglês*. 3. ed. São Paulo: Disal, 1997. 623 p.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. 1. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009. 1.986 p.

ICTM LatCar. *Tempo, identidade e memória*. Tuxtla Gutiérrez: International Council for Traditional Music, 2019. Disponível em [https://drive.google.com/file/d/1U7azc9Bdi8RWwhK9\\_rflbz6gah-SeYQF/view](https://drive.google.com/file/d/1U7azc9Bdi8RWwhK9_rflbz6gah-SeYQF/view). Acesso em 25 jun. 2019.

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

MINHA LUZ É JESUS. Adam Santos, outros (Compositores). Adam Santos, Amanda Santos (Intérpretes, voz). Belém: PublikMusic, 2017. CD.

NEVES, Fernando Henrique. Planejamento de equipamentos urbanos comunitários de educação: algumas reflexões. *Cadernos Metrópole*, São Paulo, v. 17, n. 34, p. 503-516, 2015. [online]. ISSN 2236-9996. Disponível em <[https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S223699962015000200503&lng=pt&tlng=pt](https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S223699962015000200503&lng=pt&tlng=pt)>. Acesso em 02 ago. 2020.

SENADONOTÍCIAS. Disponível em <<https://www12.senado.leg.br/noticias/materias/2020/03/20/em-sessao-historica-senado-aprova-calamidade-publica-contracovid-19>>. Acesso em 04 ago. 2020. *Em sessão histórica, Senado aprova calamidade pública contra covid-19*. Texto de Rodrigo Baptista (Agência Senado). Veiculado em: 20 mar. 2020. Dur.: 38s.





SOUZA, Jusamara. Educação musical e práticas sociais. In: *Revista da ABEM*. Porto Alegre, V. 10, pp. 7-11. mar. 2004.

TERESACRISTINAOFICIAL. Disponível em:  
<<https://www.instagram.com/p/CHgW8U7HCiY/>>. Acesso em 17 nov. 2020. *Já que é dia de #tbt*. Apresentação de Gregorio Duvivier (GregNews). Veiculado em: 12 nov. 2020. Dur.: 3m19s.



## “Uma Mulher”: a entrância feminina na regência de bandas no Estado do Pará

Weiller Adriana da Silva Pessoa Lucena de Oliveira

Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Pará/Campus Belém - [weiller.pessoa@ifpa.edu.br](mailto:weiller.pessoa@ifpa.edu.br)

**Resumo:** O Presente trabalho aponta para o estudo de uma realidade crescente e relevante para os estudos da etnomusicologia no que diz respeito às questões de gênero e mercado musical, gênero e conquistas, gênero e ruptura de paradigmas. A chegada da presença feminina à frente das direções de bandas de música, fanfarras e marciais em seus segmentos que vão desde o civil até o escolar no Estado do Pará, tendo por parâmetro inicial a experiência desta autora em dezoito anos de atuação junto a Banda de Música do Instituto federal do Pará Campus Belém e a sua observação dessa chegada. Tal experiência provocou a busca dos testemunhos dessas entrantes atuando no comando e direção de bandas. Os procedimentos para a obtenção e análise de dados para este trabalho decorreram de pesquisas, textos de autores que abordam as temáticas em questão e relatos de quatro regentes obtidos a partir da aplicação de questionários de cunho qualitativo por intermédio do google forms. Os resultados apontaram para a identificação de seus trabalhos, locais e tempo de atuação além dos fatores favoráveis e desfavoráveis para suas ações. Esta pesquisa seguirá em suas investigações e análises acompanhando esse movimento de chegada dessas mulheres no âmbito da Regência de Bandas.

**Palavras-chave:** Mulher regente. Gênero em música. Regência de bandas.

**Title of the Paper in English** “One woman”: the female entrance in the conducting of bands in the State of Pará

**Abstract:** The present work points to the study of a growing and relevant reality for the studies of ethnomusicology with regard to issues of gender and the music market, gender and achievements, gender and paradigm rupture. The arrival of the female presence at the head of the direction of music bands, fanfares and martial arts in their segments ranging from civil to school in the State of Pará, having as an initial parameter the experience of this author in eighteen years of experience with the Banda de Music from the Federal Institute of Pará Campus Belém and its observation of this arrival. Such experience provoked the search for the testimonies of these entrants acting in the command and direction of bands. The procedures for obtaining and analyzing data for this work resulted from research, texts by authors that address the themes in question and reports from four conductors obtained from the application of qualitative questionnaires through google forms. The results pointed to the identification of their work, places and time of activity in addition to the favorable and unfavorable factors for their actions. This research will continue in their investigations and analyzes following this movement of arrival of these women within the scope of the Band Regency.

**Keywords:** Woman conductor. Genre in music. Regency of bands

### 1. Experiência própria

Segregação ocupacional inibe o desenvolvimento de carreiras dos indivíduos, bem como o desenvolvimento da profissão como os indivíduos escolhem ou são contratados para cargos com base em seu gênero e/ou raça, em vez de suas habilidades (GOULD, 2005, Pg.17).

As bandas de música, por terem sido difundidas dentro do contexto militar e, nos primórdios da carreira militar não permitir a entrada de mulheres, se configuraram fortemente pela presença da figura masculina tanto na atuação dos regentes quanto na dos músicos,





herdando até hoje muitos costumes, características e concepções da vida militar em sua cultura e metodologias. Tal exclusão da figura feminina se estabeleceu mesmo após o surgimento das bandas civis que mantiveram a estrutura formal e regimental militar em seus procedimentos, conduta disciplinar e musical. Diante disso, a inserção feminina continuou sendo negada nesse contexto, sendo praticamente inacessível a presença da mulher nas atividades musicais das bandas. No Brasil, somente a partir de 1984 iniciaram as admissões de mulheres nos concursos para músicos de bandas militares (MOREIRA, 2017, pg.247). Dessa forma, a inserção feminina foi se dando gradativamente no quadro de músicos, porém ainda minoria e sem perspectivas de carreira musical nem na regência dos grupos refletindo essa realidade para as bandas civis dos âmbitos filarmônico e escolar.

Partindo de minha experiência na atuação como regente da Banda de Música do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Pará/IFPA desde 2002, compartilho neste trabalho minhas inquietações no que tange aos desafios enfrentados mediante a condição de gênero e a cultura patriarcal.

Há 18 anos assumi institucionalmente a regência da Banda de Música do Centro Federal de Educação Tecnológica do Pará-CEFET-Pa, grupo tradicional que foi regido anteriormente por dois homens. Um concurso público para professor de artes com ênfase em música possibilitou meu ingresso na instituição e imediatamente a banda me foi entregue para que fosse dada continuidade ao trabalho iniciado em 1970 por um regente militar da Banda da Marinha do Brasil em Belém, substituído em 1994 por seu ex-aluno, também militar da Banda da Aeronáutica. Quando ingressei, meu conhecimento de regência era acadêmico adquirido no curso de Licenciatura em Música que me possibilitou atuar na regência coral anteriormente ao ingresso no CEFET-Pa.

Vivi discriminações e provocações pertinentes à figura feminina que representava. Percebi que, a voz de comando e a aplicação da disciplina punitiva eram métodos predominantes na condução do grupo, mais do que a própria técnica. Minha condição de gênero não permitia a aplicação de uma conduta mais pedagógica e tão pouco a respeitabilidade por parte dos músicos, o autoritarismo patriarcal como regra maior para que os resultados musicais fossem satisfatórios e a competência estivesse agregada a condição de gênero. Saffioti (1979), aborda a questão do patriarcado permeando a discriminação sobre as mulheres no Brasil afirmando que,

O Patriarcado constitui-se num pacto masculino para garantir a opressão de mulheres. As relações hierárquicas entre homens, como a solidariedade existente entre eles,





capacitam a categoria constituída por homens a estabelecer e a manter o controle sobre as mulheres. (SAFFIOTI, 1979, Pg.35).



**Fig.01.** Profª. Weiller Pessoa. Regente da Banda de Música do IFPA- Campus Belém (Fonte: Arquivo pessoal da Autora, 2006)

Observei também que a figura feminina no quadro de músicos da banda do CEFET-PA era minoria significativa, e não havia naquela época referências ditas ou relatadas sobre mulheres na regência de bandas, invisibilizando a atuação de Nazaré Satiro de Melo<sup>25</sup> já referenciada em 1970 por Vicente Sales em seu livro “A Música e Músicos do Pará”, e por Salomão Laredo em seu livro “Os Satiro de Melo: História de Família Musical” em 2003, que cabe neste trabalho uma abordagem sobre a referida Maestra. A predominância da figura masculina era fato ressaltado por GOUD (2005, pg.135) quando afirma que “apesar de práticas de gênero afirmativas de emprego, os homens constituem a grande maioria entre os diretores da banda em todos os níveis”.

## 2. Maestra Nazaré Sático de Melo

Nascida na Vila do Carmo no município de Cametá-PA, faleceu em 08/05/1967, filha de pais músicos, aprendeu música com os pais juntamente com seus irmãos. Foi professora de Música de seu município e de forma itinerante sob requisição de seus trabalhos em outras localidades. Se tornou compositora e mestre de banda atuando na formação de bandas municipais como a do município de Irituia-PA e regente da Jazz Internacional de Cametá

<sup>25</sup> Compositora, Mestre de Banda e Regente de Coro. Cametá/PA; Vila do Carmo, 08/05/1967. (SALES, 2007, Pg. 209)



(SALLES, 2007, Pg. 209), assessorava, preparava e compunha músicas, dobrados e marchas para bandas municipais como a do município de Baião-PA. Fundou uma banda feminina da qual foi regente e compositora. “...depois a tia Nazaré fundou um jazz aqui, composto só de moças” (LAREDO, 2003, Pg.19). Era também compositora de músicas carnavalescas e pastorinhas dirigindo e regendo corais sacros. Na trajetória de sua vida, atuou incansavelmente na educação musical de seu município formando músicos, compondo e dirigindo grupos artísticos e religiosos.



**Fig.02.** Maestra Nazaré Satiro de Melo  
(Fonte: LAREDO, 2003)

### 3. A entrância

No decorrer destes anos em que atuo, tenho observado o crescimento da presença feminina no quadro de músicos de bandas, porém ainda bem inferior ao quantitativo de homens, também pude acompanhar o surgimento de jovens advindas de bandas de música de seus municípios, escolas e igrejas, atuando como regentes e direcionando com êxito seus trabalhos a frente de bandas. Cito aqui quatro nomes como, a Professora **Leonice Nina** do IFPA Campus Santarém, Professora **Suellen Dias** que atuou na regência da Banda de Música do município de Salinópolis-PA, da percussionista **Lorena Carvalho** que dirige a Banda do Colégio Paes de Carvalho e da Licenciada Plena em Música e Bacharelanda em Regência de Bandas Professora **Renata Furtado**.

Estas regentes gentilmente responderam a algumas questões de cunho qualitativo a respeito de sua entrada na regência de bandas submetidas por meio de questionário via google





forms, apontando motivadores, implicadores a partir da condição de gênero e formação trazendo informações para o enriquecimento desta pesquisa e para sua continuidade nesta busca. Questões que tratam ou abordam temáticas como: O momento em que decidiu que a Regência de Bandas era seu objetivo; Como se deu sua entrada na Regência; Bandas que atuou; Tipos de bandas que rege ou regeu; Dificuldades encontradas estando a frente da direção de uma banda; Sobre a condição de gênero intervindo, em algum momento, na sua atuação como regente.

As respostas referentes a questão da decisão de reger foram diversas no que diz respeito aos motivadores tais como: Sou cria de bandas de música, então isso faz parte da minha formação musical; Quando fiz parte do curso Mestres de Bandas do Conservatório Carlos Gomes, na primeira turma de regência; Quando percebi que precisava me capacitar para poder estar a frente de um grupo musical; Quando fiz vestibular para o Bacharelado em Regência de Bandas (entrevistas e outubro de 2020).



**Fig.03.** Prof.<sup>a</sup> Leonice Nina. Fundadora e Regente da Banda de Música do IFPA Campus Santarém (Fonte: Leonice Nina)

Em relação ao segundo questionamento que trata da entrada destas regentes no campo da regência de bandas, as respostas apresentaram motivadores diferenciados tais como: I) Sou a única professora de Artes/ Música do IFPA-Campus Santarém, de certa forma acabei não tendo outra saída a não ser assumir a regência; II) Depois da conclusão do curso, quando tive a oportunidade de trabalhar como regente em uma Banda de Música; III) Minha entrada na regência se deu devido a necessidade da banda escolar que atuava, pois não tinha



alguém pra fazer esta função e como eu já havia começado meus estudos musicais, a responsabilidade ficou a meu cargo (entrevistas e outubro de 2020).

Sobre os tipos ou formatos de bandas que regeram ou regem, duas apresentaram atuação em Bandas Musicais, uma em banda sinfônica e uma apresentou experiência em mais de um formato declarando regência em bandas de música e marciais.



**Fig.04** Prof.ª. Suelen Dias reger a Banda de Música de Salinópolis-Pa (Fonte: Suelen Dias)

As dificuldades apontadas por estas regentes perpassam pelos fatores que vão desde, falta de espaço adequado para a realização das aulas e ensaios, questões de investimento em instrumentos musicais e materiais para ensaios como partituras e arranjos e até mesmo sobre



**Fig.05.** Lorena Carvalho. Percussionista e Regente da Banda do Colégio Paes de Carvalho (Fonte: Lorena Carvalho)



administrar relações interpessoais. “A maior dificuldade foi a sobrecarga de funções, pois além de regente eu precisava ser chefe de naipe e também desempenhar um papel interpessoal com os músicos” (entrevista realizada em outubro de 2020).

Ao serem questionadas sobre a condição de gênero intervindo, em algum momento, nas suas atuações como regente, percebeu-se que o fator sexismo não foi considerado pois todas as regentes em questão apontaram este fator como ausente, declarando que não sofrem ou sofreram discriminação e que o fato de serem mulheres não interferiu de alguma forma nas suas atuações como regentes.



**Fig.06** Profª. Reneta Furtado, Licenciada Plena em Música e Discente do Curso de Bacharel em Regência de Bandas do FCG. Fonte: Renata Machado)

As respostas revelaram que a amplitude do mundo da regência de bandas ainda conserva princípios, diminui o sexismo porém, superam no que diz respeito à busca destas mulheres pelo conhecimento técnico da regência, pela suas aprovações em seleções e concursos, pela busca de capacitação e pela auto estima no enfrentamento destes fatores mediante suas capacidades, desmistificando assim, o juízo de valor de gênero e competência. Além destas regentes e de suas indicações, tomei conhecimento de mais duas coordenadoras de projetos musicais de Igrejas Assembléia de Deus no município de Ananindeua-PA e em Belém nos bairros de Águas Lindas e Utinga, que atuam na educação musical e na regência de suas respectivas bandas fatos estes que carecem investigação, a priori, estas não contribuíram para a citação de seus trabalhos nesta pesquisa.

Esse novo cenário, ampilou o olhar para esta chegada da presença feminina no segmento da regência de bandas, para que suas identidades, seus trabalhos sejam devidamente



registrados e para o reconhecimento público de suas competências buscando o fortalecimento da atuação da mulher a frente das bandas de música.

Atualmente, dentro do contexto mundial e brasileiro, encontramos mulheres regentes que são referências à frente de orquestras sinfônicas, bandas sinfônicas, bandas filarmônicas, desconstruindo um paradigma estabelecido culturalmente e socialmente. Para esclarecer a respeito do título deste projeto, a expressão “uma mulher” partiu de uma fala da Maestra **Ligia Amadio**, regente da Orquestra Filarmônica de Montevideo, durante o primeiro Simpósio Internacional de Mulheres Regentes, ocorrido em outubro de 2016, em São Paulo. No evento, a regente relata sua angústia e inquietação no que diz respeito aos anúncios ou divulgações sobre sua atuação como regente, caracterizando algo sobrenatural ou extraordinário o fato de ser uma mulher à frente de uma orquestra. Sabe-se que o entendimento quanto a gênero e competência avança, mas ainda se percebe um olhar que subestima a atuação feminina a frente das bandas de música. A presença de mulheres à frente de bandas ainda é minoria, porém um movimento crescente e há que ser observado e acompanhado para promover a valorização do trabalho destas regentes.

## Referências

GOULD, Elizabeth. *Identification and application of the concept of role model: Perceptions of women college band directors*. *GEMS (Gender, Education, Music, & Society)* vol. 07, pg.14-18, 2001.

\_\_\_\_\_. *Nomadic Turns: Epistemology, Experience, and Women University Band Directors*. *Philosophy of Music Education Review*, [Vol. 13, No. 2](#). Pg.147-164. Indiana University Press, 2005.

COSTA, M. A. *Música e História: um estudo sobre as bandas de música civis e suas apropriações militares*. *Tempos Históricos*. Pp. 240- 260.

LAREDO, Salomão. *Os Satiros de Melo: história de família musical*. Belém. Salomão Laredo Editora, 2003.

MOREIRA, M. d. *Gênero feminino, relações afetivas e pedagogia em bandas de música nordestinas, de 1930 a 2000*. *Anais do II Simpósio Internacional de Musicologia da UFRJ - Teoria, crítica e música na atualidade* (pp. 157-166). Rio de Janeiro: UFRJ. 2012.

Música e Sociedade. *I Simpósio Internacional Mulheres Regentes*. Youtube, 21 outubro de 2016. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=sQV71Mkl-5w>>. Acesso em: 17 março de 2017.

SAFIOTI, Heleieth. *Gênero, Patriarcado, Violência*. São Paulo: Editora Fundação Perceus Abramo, 2004.





SALES, Vicente. *Música e Músicos no Pará*. 2ª ed. rev. e aum. Belém. Secult/Seduc/Amu-Pa, 2007.

SENKEVICS, Adriano. *O conceito de gênero por Pierre Bourdieu: a dominação masculina*, 2013. <https://www.geledes.org.br/o-conceito-de-genero-por-pierre-bourdieu-a-dominacao-masculina/>.

