



JORNADA DE ETNOMUSICOLOGIA

7 E 8 DE MARÇO DE 2017

LABORATÓRIO DE ETNOMUSICOLOGIA DA UFPA

III Jornada de Etnomusicologia

**7 a 8 de março de 2017
Laboratório de Etnomusicologia da UFPA**

Anais

**CHADA, Sonia; COHEN, Líliam Barros;
COUCEIRO, Adriana; GUERREIRO DO AMARAL, Paulo Murilo;
FAÇANHA, Tainá (Orgs).**

ISBN
978-85-67528-02-1



www.labetno.ufpa.br



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ

Reitor

Emmanuel Zagury Tourinho

Vice-Reitor

Gilmar Pereira da Silva

Pró-reitora de Ensino de Graduação

Edmar Tavares Costa

Pró-reitor de Pesquisa e Pós-Graduação

Rômulo Simões Angélica

Pró-reitor de Extensão

Nelson José de Souza Júnior;

Pró-reitor de Administração

João Cauby de Almeida Júnior

Pró-reitora de Planejamento

Raquel Trindade Borges

Pró-reitor de Relações Internacionais

Horácio Schneider

Pró-Reitora de Desenvolvimento e Gestão de Pessoal

Karla Andreza Duarte Pinheiro de Miranda

Prefeito do Campus

Adriano Sales dos Santos Silva

INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE

Diretora Geral

Adriana Azulay

Diretor Adjunto

Joel Cardoso

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

Coordenadora

Bene Afonso Martins

Vice Coordenador

Ana Flávia Mendes

BIBLIOTECA CENTRAL

Coordenadoria de Desenvolvimento de Coleções

Nelma Maria da Silva Maia de Lima

Coordenadoria de Processamento de Material Informacional

Ana Maria Pereira Gomes da Cruz

Coordenadoria de Serviços aos Usuários

Carmecy Ferreira de Muniz

Coordenadoria de Gestão de Produtos Informacionais

Albirene de Sousa Aires

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

Hilma Celeste Alves Melo

LabEtno

Coordenadores

Líliam Cristina da Silva Barros Cohen

Sonia Maria Moraes Chada

Adriana Clairefont Melo Couceiro

Paulo Murilo Guerreiro do Amaral



III JORNADA DE ETNOMUSICOLOGIA

Coordenação Geral

Sonia Maria Moraes Chada (Universidade Federal do Pará)

Coordenação Científica

Profa. Dra. Líliam Cristina Barros Cohen (Universidade Federal do Pará)
Prof. Dr. Paulo Murilo Guerreiro do Amaral (Universidade do Estado do Pará)

Coordenação de Produção e Comunicação

Profa. Me. Adriana Clairefont Melo Couceiro (Universidade Federal do Pará)
Jucélia Estumano Henderson
Laura Paraense
Tainá Maria Magalhães Façanha

Edição

Tainá Maria Magalhães Façanha



GEMPA GPMIA

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)

J82a Jornada de Etnomusicologia (3.: 2017: Belém, PA)

Anais [da] III Jornada de Etnomusicologia / Sonia Chada... [et al.] Org. – Belém. BIBLIOTECA CENTRAL/UFPA, 2017.
192 p.: il. Color.

Realizado pelo Laboratório de Etnomusicologia da UFPA no período de 7 a 8 de março de 2017.

ISBN 978-85-67528-02-1

1. Etnomusicologia. 2. Cultura Musical I. Universidade Federal do Pará. II. Programa de Pós-Graduação em Artes (UFPA). III. Laboratório de Etnomusicologia (UFPA). IV. Chada, Sonia, org. V. Cohen, Lílíam Barros, org. VI. Couceiro, Adriana, org. VII. Guerreiro do Amaral, Paulo Murilo, org. VIII. Façanha, Tainá, org. IX. Título.

CDD – 23 ed. 780

Apresentação

A III Jornada de Etnomusicologia, realizada pelo Laboratório de Etnomusicologia da Universidade Federal do Pará, tem como objetivos: Promover o diálogo de pesquisadores da Etnomusicologia com diferentes campos de conhecimento, dentre os quais a Educação, a Antropologia, a História, a Dança, as Artes Cênicas e Visuais, entre outros; Contribuir para a produção e a socialização de pesquisas em música no Estado do Pará; Estimular a participação de estudantes de graduação e pós-graduação em investigações etnomusicológicas, ou em diálogo com a disciplina, além de Favorecer o intercâmbio entre instituições de pesquisa em música no Estado do Pará.

A Jornada contou, principalmente, com a participação de pesquisadores, estudantes e músicos da região norte que apresentaram palestras e comunicações de pesquisas em andamento ou finalizadas. No que diz respeito à produção científica regional, ressalta-se a relevância do evento como meio privilegiado de divulgação, socialização e registro de pesquisas recentes que, além de corroborarem à consolidação, no Pará e na Amazônia, da Etnomusicologia e de diversas searas da ciência com as quais a disciplina faz interface, trazem à tona discussões contemporâneas de interesse público, tais como a sustentabilidade regional por meio de manifestações culturais e musicais expressivas, a patrimonialização de bens culturais imateriais, a construção de identidades musicais, o desenvolvimento do turismo cultural, a valorização de saberes e fazeres tradicionais e de minorias, entre outras que tocam o desenvolvimento do Estado, especialmente nos âmbitos cultural, econômico e social.



III Jornada de Etnomusicologia
Belém – 2017

PROGRAMAÇÃO GERAL – DIÁLOGO ENTRE SABERES

HORÁRIO	07/03	08/03
8h30	Credenciamento	
9h00	Abertura Oficial	Conferência “Formação de Arquivo de Som e Imagem” Francisca Marques (UFRB)
9h30	Conferência “Etnomusicologia e participação comunitária” Francisca Marques (UFRB)	
10h30	Mesa Redonda “Laboratórios de Pesquisa: troca de saberes” Antonio Maurício Costa (UFPA) Douglas Rodrigues da Conceição (UEPA) Zélia Amador de Deus (UFPA)	Interfaces entre Etnomusicologia e Educação Musical: o carimbó do Mestre Neco e a aprendizagem da flauta doce na Escola de Música Arte Show em Vigia de Nazaré – PA - Jucélia Estumano Henderson/Letícia Silva e Silva/Jaqueline Gisele Pinheiro Cardoso/Max Matheus Palheta Cardoso
11h00		O fenômeno da Lambada: reflexões sobre processos de expansão, desterritorialização e mudança cultural/musical - Francinaldo Gomes Paz Júnior
11h30		
12h00	INTERVALO ALMOÇO	
14h30	A prática musical do carimbó no Espaço Cultural Coisas de Negro, em Icoaraci, Pará -Carina Malaquias de Lima	Olympia-cinema, valsa paraense de Clemente Ferreira Junior - Leonardo Vieira Venturieri/Liliam Barros
15h00	Composição musical no Boi Tinga em São Caetano de Odivelas PA: história e análises musicais a partir do trompete em Bb	“O projeto choro do Pará”: processos de transmissão musical - José Jacinto da Costa Kahwage/Sonia Chada

	Rosinei Gilberto Rodrigues Monteiro Junior/Everton Dalton Pereira Marques/Leandro Machado Ferreira	
15h30	Dalcroze na pele: uma ferramenta metodológica para o ensino coletivo dos ritmos brasileiros na educação básica – Leandro Machado Ferreira/Sonia Chada	O saber-fazer de um templário da música popular em Belém do Pará: subsídios para a construção de uma cartografia da “guitarrada” na Amazônia a partir da trajetória artística de Félix Robatto - Paulo Roberto da Costa Barra/Paulo Murilo Guerreiro do Amaral
16h00	David Miguel: A Pérola Negra do Carnaval Paraense - Dayse Maria Pamplona Puget/Sonia Chada	Ouvir e ver o marco da légua: um registro imagético-sonoro - Nathália Lobato/Liliam Barros
16h30	Etnomusicologia e educação musical: experiências na formação de licenciados em música da Universidade Federal do Pará - Jorgete Maria Portal Lago/Líliam Barros	Projeto Memórias do Instituto Estadual Carlos Gomes: um relato de experiência - Tainá Maria Magalhães Façanha
17h00	Etnomusicologia participativa: um ponto de intersecção entre música e Educação do Campo - Marcus Facchin Bonilla/Sonia Chada	Rock em Belém do Pará: a produção musical independente - Bárbara Lobato Batista/Sonia Chada
17h30	Guitarra Elétrica: por uma proposta de disciplina no curso de licenciatura em música - Saulo Christ Caraveo da Silva/Paulo Sérgio de Almeida Corrêa	Tenda Miry Santo Expedito: uma prática musical umbandista no Pará - Laura Vicunha Paraense Guimarães/Sonia Chada
18h00	Apresentação Musical “Choros Urbanos” Jacinto Kahwage/Andrea Pinheiro/Tiago Amara	Uma cena musical nas noites da capital paraense: traços multifacetados do mercado artístico - Frank Sagica/Sonia Chada
18h30		Apresentação Musical Edson Santana/Leonardo Venturieri

Sumário

APRESENTAÇÕES MUSICAIS	10
“CHOROS URBANOS”	11
Jacinto Kahwage Andrea Pinheiro Tiago Amaral	
CALLO DUO	12
Edson santana Leonardo venturieri	
MESA REDONDA	13
RELIGIÃO E CULTURA: BREVE EXPERIÊNCIA DE UM LABORATÓRIO DE PESQUISAS NA UNIVERSIDADE DO ESTADO DO PARÁ	14
Douglas Rodrigues da conceição	
NÓS DE ARUANDA	20
Zélia Amador de Deus	
COMUNICAÇÕES ORAIS	28
A PRÁTICA MUSICAL DO CARIMBÓ NO ESPAÇO CULTURAL COISAS DE NEGRO, EM ICOARACI, PARÁ.	29
Carina Malaquias de Lima	
COMPOSIÇÃO MUSICAL NO BOI TINGA EM SÃO CAETANO DE ODIVELAS-PA: HISTÓRIA E ANÁLISES MUSICAIS A PARTIR DO TROMPETE EM BB	39
Rosenei Gilberto Rodrigues Monteiro Everton Dalton Pereira Marques Leandro Machado Ferreira	
DALCROZE NA PELE: UMA FERRAMENTA METODOLÓGICA PARA O ENSINO COLETIVO DOS RITMOS BRASILEIROS NA EDUCAÇÃO BÁSICA.	54
Leandro Machado Ferreira Sonia Chada	
DAVID MIGUEL: A PÉROLA NEGRA DO CARNAVAL PARAENSE	65
Dayse Maria Pamplona Puget Sonia Chada	
ETNOMUSICOLOGIA E EDUCAÇÃO MUSICAL: EXPERIÊNCIAS NA FORMAÇÃO DE LICENCIADOS EM MÚSICA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ.	77
Jorgete Maria Porta LAgo Líliam Barros	

ETNOMUSICOLOGIA PARTICIPATIVA: UM PONTO DE INTERSECÇÃO ENTRE MÚSICA E EDUCAÇÃO DO CAMPO 84

Marcus Facchin Bonilla
Sonia Chada

GUITARRA ELÉTRICA: POR UMA PROPOSTA DE DISCIPLINA NO CURSO DE LICENCIATURA EM MÚSICA 92

Saulo Christ Caraveo da Silva
Paulo Sérigo de Almeida Corrêa

INTERFACES ENTRE ETNOMUSICOLOGIA E EDUCAÇÃO MUSICAL: O CARIMBÓ DO MESTRE NECO E A APRENDIZAGEM DA FLAUTA DOCE NA ESCOLA DE MÚSICA ARTE SHOW EM VIGIA DE NAZARÉ - PA Erro! Indicador não definido.

Jucélia Estumano Henderson
Letícia Silva e Silva
Jaqueline Gisele Pinheiro Cardoso
Max Matheus Palheta Cardoso

O FENÔMENO DA LAMBADA: REFLEXÕES SOBRE PROCESSOS DE EXPANSÃO, DESTERRITORIALIZAÇÃO E MUDANÇA CULTURAL/MUSICAL 111

Francinaldo Gomes Paz Júnior

OLYMPIA-CINEMA, VALSA PARAENSE DE CLEMENTE FERREIRA JUNIOR 121

Leonardo Vieira Venturieri
Líliam Barros

“O PROJETO CHORO DO PARÁ”: PROCESSOS DE TRANSMISSÃO MUSICAL 130

José Jascinto da Costa Kahwage
Sonia Chada

O SABER-FAZER DE UM TEMPLÁRIO DA MÚSICA POPULAR EM BELÉM DO PARÁ: SUBSÍDIOS PARA A CONSTRUÇÃO DE UMA CARTOGRAFIA DA “GUITARRADA” NA AMAZÔNIA A PARTIR DA TRAJETÓRIA ARTÍSTICA DE FÉLIX ROBATTO 137

Paulo Roberto da Costa Barra
Paulo Murilo Guerreiro do Amaral

OUVIR E VER O MARCO DA LÉGUA: UM REGISTRO IMAGÉTICO-SONORO 150

Nathália Lobato
Líliam Barros

PROJETO MEMÓRIAS DO INSTITUTO ESTADUAL CARLOS GOMES: UM RELATO DE EXPERIÊNCIA 157

Tainá Maria Magalhães Façanha

ROCK EM BELÉM DO PARÁ: A PRODUÇÃO MUSICAL INDEPENDENTE 166

Bárbara Lobato Batista
Sonia Chada

TENDA MIRY SANTO EXPEDITO: UMA PRÁTICA MUSICAL UMBANDISTA NO PARÁ.

175

Laura Vicunha Pareense Guimarães
Sonia Chada

UMA CENA MUSICAL NAS NOITES DA CAPITAL PARAENSE: TRAÇOS MULTIFACETADOS DO MERCADO ARTÍSTICO

181

Frank Sagica
Sonia Chada



APRESENTAÇÕES MUSICAIS

“Choros Urbanos”

Jacinto Kahwage
Andrea Pinheiro
Tiago Amaral



A Mostra Choros Urbanos, que contém as músicas: *A Escalada*, *Choro Solitário*, *Cê Ia Gostar*, *Chorinho pra Garotada*, *Já?Já!*, contidas no CD “CHOROS URBANOS”(2015), do compositor e pianista, Jacinto Kahwage, e as músicas: *De bem com a Vida*(Luiz pardal), *Chegou o Zé* (Adamor Ribeiro) e o choro “*O Poeta*”, de Jacinto Kahwage e Max Reis premiado em 2º lugar no VIII Festival de Música Paraense(2016), tem como principais características a predominância do gênero Choro, repertório autoral paraense em sua totalidade e no Piano, Jacinto Kahwage, Andréa Pinheiro, na percussão e Voz e Tiago Amaral na Flauta.

Callo Duo

Edson Santana

Leonardo Venturieri



Callo Duo é uma proposta de apresentação musical idealizada por Leonardo Venturieri e Edson Santana. É resultado de uma pesquisa de repertório que explora certos períodos da história da música brasileira, entre o século XVII e o início do século XX, com foco na música colonial, lundus e modinhas, além de cantigas trovadorescas portuguesas renascentistas e composições modernas que possuem afinidade com o projeto.

Nesta apresentação de estreia do projeto, foram executadas as músicas: Marinícolas (poema de Gregório de Matos sobre canção espanhola do século XVII), Mia Ermana Ferosa, Treides Comigo (de Martim Codax), Isto é Bom! (de Xisto Bahia, século XIX), Yansã (Música de Edson Santana e Armando de Mendonça) e Improviso para Bandurra (de Leonardo Venturieri).

O nome Callo Duo, vem de um relato do século XVI, no qual um português, conversando com um “Mestre dos Calundús”, lhe explica o sentido da palavra Calundú, que seria a origem da palavra lundu. Os músicos participantes foram Leonardo Venturieri, na viola toeira, bandurra paraense e canto, Edson Santana no Cajon e Armando de Mendonça, na rabeca bragantina.



MESA REDONDA

“Laboratórios de Pesquisa: troca de saberes”

Religião e cultura: breve experiência de um laboratório de pesquisas na Universidade do Estado do Pará

Douglas Rodrigues da Conceição
UEPA – *abismos@gmail.com*

Resumo: Este ensaio tem por objetivo apresentar, brevemente, a história do Laboratório Interdisciplinar de Pesquisas em Religião e Cultura da Universidade do Estado do Pará, o LIPREC, sua vocação teórico-epistemológica, suas linhas de pesquisa e também suas atividades atuais e futuras.

Palavras-chave: Religião. Cultura. Ciências da Religião.

Religion and culture: brief experience of a research lab at the University of the State of Pará

Abstract: This essay aims to present briefly the history of the Laboratory of interdisciplinary research on Religion and Culture at the University of the State of Pará, The LIPREC, his vocation theoretical-epistemological, their lines of research and also its activities today and tomorrow.

Keywords: Religion. Culture. Science of Religion.

1. Nascimento e orientação teórico-epistemológica do LIPREC

Antes existindo sob nome de Grupo de Pesquisas Religião e Cultura, o LIPREC (Laboratório Interdisciplinar de Pesquisas em Religião e Cultura), nasceu há quase dois anos. Criado e institucionalizado através da Resolução 2844/2015, expedida pelo CONSUN/UEPA, o LIPREC ganhou forma a partir de duas preocupações que são fundamentais para as Ciências da Religião, campo científico ao qual ele se vincula: uma delas é de natureza epistemológica e a outra é ordem teórica.

Caracterizada por um espectro multidisciplinar, as Ciências da Religião se veem constantemente obrigadas a discutir o seu estatuto epistemológico, face à complexidade do seu particular objeto de investigação, a saber, a religião. Esse trabalho de ausculta tem reconhecido que a investigação em Ciências da Religião deve considerar não só as implicações sociais do fenômeno religião, perspectiva que por muito tempo deu rosto aos estudos neste campo científico, mas também às múltiplas interconexões que ele estabelece com outras formas de expressão da cultura.

O trabalho do LIPREC se vincula majoritariamente a esta última perspectiva. Distanciando-se do antigo paradigma científico dominante nas Ciências da Religião, ao menos no Brasil, que foi durante muito tempo notadamente sociológico, mas sem desconsidera-lo, o laboratório procura nas *ciências interpretativas* e da *linguagem* a sustentação teórico-

epistemológica de suas atividades. Isto quer dizer que as suas bases teóricas procuram admitir que as investigações acerca das dinâmicas da cultura, entre elas a religião, não podem se restringir às orientações científicas que têm na auto-evidência do empírico a única via do seu fazer, mas antes devem se afeiçoar a outras formas de investigação, como as que perguntam pelo sentido dessas dinâmicas, estabelecendo, portanto, a possibilidade de processos de captura de significados. Assim, o LIPREC procura *interpretar* a religião a partir de expressões culturais distintas da própria religião, o que obviamente convoca um solo teórico de corte hermenêutico, ou seja, interpretativo.

Uma tal abertura investigativa, pelo menos a partir do século XX, deve tributos ao teólogo e filósofo alemão Paul Tillich (1886-1965) e, portanto, o adoto como um marco teórico fundamental. Dele provem as balizas da formulação uma teologia da cultura, onde a pergunta pela dimensão religiosa da cultura tornou-se central. Ou seja, ver a religião para além da religião. Tillich a elabora dentro dos seus escritos que vão de 1919-1926.¹ O que é importante notar é que Tillich exercita a procura do sentido religioso na cultura a partir da pintura expressionista.² Mais do que elaborar uma filosofia da arte, o problema investigado por Tillich parece, ainda hoje, nos deslocar para uma teologia da arte.³ Substancialmente, o sentido que conferimos à expressão *religião e cultura*, que tomamos por empréstimo para nomear o nosso laboratório, mantém em seu horizonte o problema levantado por Tillich. Se Tillich deu profunda atenção à pintura, o exercício de sua teologia da cultura não se restringiria a este campo artístico. Já a título de exemplo, no contexto brasileiro temos um bom exemplo. Trata-se da obra *Teologia e MPB*, fruto de uma tese doutoral defendida na Universidade Metodista de São Paulo.⁴

Perspectivas investigativas que tem a teologia da cultura de Tillich como pano de fundo vem ganhando terreno no campo das ciências da religião. A própria tese mencionada é um bom exemplo. Um dos braços dessas perspectivas, ao menos aquele que demonstra maior espectro, é o que nomeamos hoje de *religião e literatura*. No contexto brasileiro, há pelo menos três

¹ TILLICH, Paul. Sur l'idée d'une théologie de la culture, conférence donnée à la Société Kantienne de Berlin, le 16 avril 1919. In: *La dimension religieuse de la culture*. Paris: Editions du Cerf; Québec: Les Presses de l'Université Laval; Genève: Labor et Fides, 1990.

² Cf. COTTIN, Jérôme. Tillich et l'expressionnisme allemand. In: Colloque de l'Association d'expression française Paul Tillich, 1993, Faculté de Théologie Protestante. In: *Art et religion*, Montpellier, 1993, pp. 84-96. Entre os artistas estão os seguintes: Emil Nolde, Karl Schmidt-Rottluff, Max Beckmann, Ernst Ludwig Kirchner, Erich Heckel, Paul Cézanne, Vincent van Gogh, Paul Gauguin, Edvard Munch, Ferdinand Hodler, Alexej von Jawlensky, Wassily Kandinsky.

³ TONIUTTI, Emmanuel. *Paul Tillich et l'art expressionniste*. Québec: Les Presses de l'Université Laval, 2005. p. 31.

⁴ CALVANI, Carlos Eduardo Brandão. *Teologia e MPB*. São Paulo: Loyola, 1998.

trabalhos que eu consideraria seminais, isto para situar de maneira aplicada o tipo de pesquisa que temos procurado fazer:

1. O primeiro trabalho é de Antônio Manzato, surgido em (1994), e intitulado *Teologia e literatura: reflexão teológica a partir da antropologia contida nos romances de Jorge Amado*.⁵

2. O segundo trabalho é o de Waldecy Tenório, intitulado *A bailadora andaluza – A explosão do sagrado na poesia de João Cabral de Melo Neto*, que aparece em (1996).

3. O quarto é a tese do professor Eli Brandão da Silva, defendida em 2001, na UMESP, intitulada *Jesus Severino no auto de natal pernambucano*, cuja preocupação foi realizar uma leitura hermenêutico-transtexto-discursiva do poema-obra *Morte Vida Severina*, de João Cabral de Melo Neto.

O que aproxima esses trabalhos de pesquisa é a preocupação em pensar a presença da religião na literatura, onde a flagrante intersecção existente entre eles é ter a literatura brasileira como ponto partida: Jorge Amado e João Cabral de Melo Neto são revisitados.

Tenório queria mostrar que a poesia de João Cabral de Melo Neto, longe de ser o resultado da geometria do verso, da metrificação do poético, é elaborada num estado de inconsciência próximo de quem em êxtase experimenta a presença do sagrado, pondo em jogo uma espécie de poética da criação da poesia Cabralina, o que chamou de leitura teopoética.⁶

Outro caminho segue Eli Brandão da Silva. A reflexão sobre o poema-obra *Morte Vida Severina* (1955) é impulsionada pela hipótese segundo a qual João Cabral de Melo Neto recupera o par sofrimento-esperança não de outro lugar senão dos evangelhos bíblicos, de Mateus e Lucas. Eli Brandão da Silva queria mostrar que Mateus e Lucas são os principais prototextos de *Morte Vida Severina*, ou seja, sua formação palimpsestica.

O primeiro trabalho poderia ser classificados no rol daqueles que procuram na literatura o caminho para a reflexão teológica. A teologia acadêmica, a teologia mais erudita, desde o concílio vaticano II, o que lembra os passos já dados por Tillich, procurou formas outras de tessitura do seu discurso, valorizando inclusive as manifestações culturais, tal como vislumbrava o documento *Gaudim et spes*.

Se pensarmos na tese do professor Eli Brandão da Silva, veremos que sua preocupação principal está relacionada à influência de certos textos da tradição judaico-cristã sobre o

⁵ MANZATTO, Antônio. *Teologia e literatura: reflexão teológica a partir da antropologia contida nos romances de Jorge Amado*. São Paulo: Loyola, 1994.

⁶ TENÓRIO, Waldecy. *A bailadora andaluza*. São Caetano do Sul: Ateliê Editorial, 1996, p. 26.

processo de formação da cultura literária ocidental, na qual se insere também a literatura brasileira.

As pesquisas mencionadas nos fazem ver com alguma nitidez que a literatura não por acaso não dispensa a companhia da religião (dos elementos da religião), ou seja, ela não se tece em absoluta independência daquilo que provém dos domínios da religião. Os textos com os quais os pesquisadores trazidos à baila se ocuparam são textos do século XX. Isto talvez queira dizer que a suposta fenda entre religião e cultura, isto é, entre a religião e as esferas artísticas da cultura, tal como foi vociferada pela modernidade, não seja assim tão evidente.

2. O LIPREC hoje

Hoje, os recursos humanos do LIPREC são formados por 03 (três) pesquisadores doutores e 01 (um) mestre, 05 mestrandos em Ciências da Religião, 02 (duas) alunas de iniciação científica com bolsa do CNPq. Uma das bolsistas também monitora da disciplina de Hermenêutica e Religião. A iniciação científica gravita em torno de um projeto de pesquisa intitulado *Bíblia e Literatura*, investigando em plano estrito a obra *Deus. Uma biografia* de Jack Miles.

No LIPREC, a identidade de cada um dos seus pesquisadores é o seu respectivo projeto de pesquisa. O trabalho de pesquisa é realizado com bastante autonomia. As discussões de natureza teórica, metodológica, bem como o compartilhamento dos avanços ou problemas da pesquisa individual são apresentados e debatidos nos seminários mensais.

O LIPREC se ocupa quase majoritariamente com a interface *religião e literatura*, que atualmente é a sua principal linha de investigação. Há, todavia, um pesquisador, o professor Etienne Alfred Higuier, professor visitante na UEPA, que se ocupa com certas interconexões entre *religião e cultura visual*.

Se considerarmos a “pré-história” do LIPREC, poderíamos dizer que pelo menos 06 dissertações de mestrados foram defendidas a partir dele. São elas: 1) *Sincretismos e as linguagens da religião em Macunaíma* (2013), de Paula Daniela Silva Marinho; 2) *Do dilúvio à vida: “chove nos campos de cachoeira”* (2013), Sandra Terezinha Perlin; 3) *Por uma hermenêutica das expressões do sagrado na poesia de João de Jesus Paes Loureiro* (2014), de Glenda Suelem Magno Duarte; 4) *O Drama da finitude: uma hermenêutica do personagem literário Jesus, na obra Evangelium: confissões de um ressuscitado*, de João Fontes (2014), de Thiago Silva da Costa; 5) *Sincretismo religioso no romance « Do amor e outros demônios, de Gabriel García Márquez »* (2015), de Lucila Jenille Moraes Vilar e 6) *O pacto transtexto-*

discursivo com a religião no conto A igreja do diabo, de Machado de Assis (2016), de Hélien Suzandrey Maia Sousa.

Em 2015, sob a organização do professor Paulo Augusto de Souza Nogueira, docente da UMESP, o LIPREC colaborou com dois capítulos (um de minha autoria e outro da lavra do professor Etienne Alfred Higuët) para a obra *Religião e Linguagem: abordagens teóricas e disciplinares*, que foi publicada pela editora Paulus e em 2016, organizou o Seminário *Religião e Linguagem*, com apoio e subsídio da referida editora.

Na condição de membro do LIPREC, mantenho em andamento dois projetos de pesquisa. O primeiro investiga a função da literatura em relação à experiência religiosa. As pesquisas são feitas a partir de um gênero literário específico, a saber, o gênero autobiográfico. Lidamos, por exemplo, com a literatura de Paulo (as epístolas), de Santo Agostinho, Teresa d'Ávila, mas também a poesia de Adélia Prado entre outros poetas.

O segundo projeto, mais recente, investiga a recepção dos textos bíblicos pela literatura. Neste momento, como uma espécie de estudo de caso, concentro meu trabalho a partir de uma tragédia, escrita por Théodore de Bèze (1519-1605), intitulada *Abraham Sacrifiant*, e publicada em 1550, em Genebra, Suíça, cuja matéria prima é texto bíblico de gênesis cap. 22, 1-19, mais conhecido como sacrifício de Isaac.

Em cooperação com pesquisadores nacionais e estrangeiros, o LIPREC arquiteta, neste momento, um projeto que se dedicará a “contar” a história da religião na literatura brasileira (da literatura colonial à literatura contemporânea).

Um dos desafios do LIPREC é o que chamaríamos de divulgação científica. Temos feito da própria universidade o primeiro espaço de compartilhamento do que temos produzidos, todavia de modo muito tímido. A infra-estrutura que temos nos permitirá, em futuro próximo, criar e manter um sítio eletrônico, cujo objetivo será compartilhar com maior alcance o resultado do que fazemos. Neste mesmo sítio, pretendemos também criar um espaço para coligar e manter atualizada (após um exaustivo mapeamento) a produção de referência acerca da relação religião e literatura.

3. Referências bibliográficas

CALVANI, Carlos Eduardo Brandão. *Teologia e MPB*. São Paulo: Loyola, 1998.

COTTIN, Jérôme. Tillich et l'expressionnisme allemand. In: Colloque de l'Association d'expression française Paul Tillich, 1993, Faculté de Théologie Protestante. In: *Art et religion*, Montpellier, 1993, pp. 84-96.

MANZATTO, Antônio. *Teologia e literatura: reflexão teológica a partir da antropologia contida nos romances de Jorge Amado*. São Paulo: Loyola, 1994.

TENÓRIO, Waldecy. *A bailadora andaluza*. São Caetano do Sul: Ateliê Editorial, 1996

TILLICH, Paul. Sur l'idée d'une théologie de la culture (1919). In: *La dimension religieuse de la culture*. Paris: Editions du Cerf; Québec: Les Presses de l'Université Laval; Genève: Labor et Fides, 1990.

TONIUTTI, Emmanuel. *Paul Tillich et l'art expressionniste*. Québec: Les Presses de l'Université Laval, 2005.

Nós de Aruanda

Zélia Amador de Deus

Oh! Divina Ananse⁷!
Presta-me teu poder
Para andar como tu
Sobre as águas do rio e sobre as águas do mar.
Oh! Divina Ananse!
Presta-me teu poder para outras histórias tecer
Para outras histórias contar. Oh! Divina Ananse!
Ajuda-me a desenvolver esta breve aventura.

Aqui, com a benção de Ananse, pretendo tecer um breve enredo sobre a desventura ou aventura dos africanos que experimentaram o processo da diáspora africana para o continente Americano. Neste enredo o protagonista, portanto, serão os africanos alienados de sua humanidade arrancados à força de seu continente. Entretanto, esse protagonista que, a primeira vista, não portava nada seu, nenhuma bagagem, não atravessou o oceano sozinho, com ele viajou, também Ananse que no contexto desta breve narrativa servirá de metáfora para as ações teias ou as teias ações tecidas por esses africanos para se refazerem nas Américas e no nosso caso, particularmente no Brasil. Aqui, abro um pequeno parênteses para narrar de forma resumida a história de Ananse. Deusa Aranã, divindade da cultura *Fanti-Ashanti*. Houve um tempo em que na Terra não havia histórias para se contar, pois todas pertenciam a Nyame, o Deus do Céu. Kwaku Ananse, o Homem Aranha, queria comprar as histórias de Nyame para contar ao povo de sua aldeia. Então, por isso um dia, ele teceu uma imensa teia de prata que ia do céu até o chão e por ela subiu até à morada do Deus para saber o preço de suas histórias. Ananse conseguiu as histórias, porém quando descia em sua teia em direção à terra, o baú de histórias escorregou de suas mãos e as histórias se espalharam pelo mundo.

Roger Bastide⁸ assinala que “os navios negreiros transportavam a bordo não somente homens, mulheres e crianças, mas ainda seus deuses, suas crenças e seu folclore”. Eu diria que muito mais: valores civilizatórios, visões de mundo, memórias, ritmos, religiosidades, cantos, danças, dúvidas existenciais, alteridades linguísticas; enfim, suas histórias e culturas. Esse arsenal que atravessou o oceano foi de fundamental importância para que os africanos pudessem se reconstituir, e agir contra a opressão. E agiram, e como agiram! As ações são diversas.

⁸ BASTIDE, Roger. *As Américas negras: as civilizações africanas no novo mundo*. Tradução de Edmundo de Oliveira e Oliveira. São Paulo: DIFEL; Editora da Universidade de São Paulo, 1974, p. 26.

Suicídios daqueles que, capturados e sem condições de engendrar uma ação coletiva, utilizam o poder que lhes resta. A vida. Na verdade, digo que aquele ou aquela suicida, diante de uma situação limite, fez uso do único bem de que podia dispor: o próprio corpo. O suicídio se fundamentava numa concepção religiosa de que ao morrer aquele ser humano iria ao encontro de seus ancestrais. De meu ponto de vista, os suicídios, embora conduta de alguns, se constituíram numa ação que, mesmo como conduta individual, reagiu ao ordenamento imposto pelo colonizador europeu. Para além do suicídio, outras ações no âmbito individual aconteceram: abortos voluntários das mulheres que, visando a poupar seus filhos da escravidão, decidiam por evitar que nascessem a fim de não contribuir com o aumento das posses dos senhores. Além disso, não podemos esquecer dos envenenamentos dos senhores. Roger Bastide⁹ registra os envenenamentos dos senhores, nos ambientes domésticos. Esta ação é peculiar aos que podiam manusear os alimentos, tarefa, provavelmente, desempenhadas por mulheres. Aos poucos, as ações individuais foram transformando-se em ações coletivas. Para que isso acontecesse, foi necessário certo tempo para que os africanos pudessem se reintegrar ao novo espaço e tomar consciência de si, do seu grupo e da condição de escravizado.

No que diz respeito às ações de âmbito individual, entendo que elas inauguram um processo, até então, jamais interrompido. A utilização do corpo e da cultura como instrumentos de resistência. Desde aquele momento, a cultura e o corpo exercerão papel importante no processo de construção de identidades dos africanos em condição de subalternidade. O que pretendo dizer é que o corpo do africano e o corpo de seus descendentes, para o bem ou para o mal, sempre vêm à cena, se põem e se expõem, transformam-se em textos, discursos que enunciam e anunciam. Em suma, um corpo que fala. Em outras palavras, é este corpo que, estigmatizado pelo racismo, será a marca da discriminação, exposto aos castigos e aos trabalhos forçados e a toda forma de vilipêndio e exploração. Por outro lado, este mesmo corpo virá a ser instrumento de afirmação de identidades, **no embate com os opressores num processo de tomada de consciência** e, também, é este mesmo corpo que poderá ser objeto de repulsa, num processo de autonegação.

Ao falar do binômio, autoafirmação e autonegação, me refero às gramáticas corporais construídas, a partir da inter-relação com o outro, em circunstâncias de tensão. O corpo que se auto afirma é o corpo que agride o corpo padrão dominante em todos os aspectos, desde o campo estético, até ao campo político, propriamente dito. É um corpo capaz de subverter o corpo padrão dominante. Por seu turno, o corpo que se auto-nega é o corpo que busca se

⁹ Id., Ibid., p. 46.

expressar por meio de uma gramática corporal subsumida que, à duras penas, tenta se aproximar do corpo padrão dominante. Neste particular, cito, a título de exemplo, no primeiro caso, o **Rastafarismo** e o *Black is Beautiful*; e no segundo, talvez o mais extremo conhecido por todos, é o do “**astro pop Michael Jackson**”. Ressalto que as aspas se devem ao fato de que o astro pop, mesmo buscando artificialmente uma aparência branca, não foi branco em seu ritmo, a música e a dança, enfim, a performance do astro é marcadamente negra.

Aqui, lembro-me do desabafo de Frantz Fanon quando ele assinala em “pele negra, máscaras brancas”, haver elaborado sob o seu esquema corporal, um esquema histórico racial. Contudo, para a elaboração desse esquema, tomou por empréstimo tudo aquilo que o **outro, o branco**, havia construído para ele: “mil detalhes, anedotas, contos.[...] lendas, histórias, a história e, sobretudo, a **historicidade**”. Fanon refere que se descobre com o corpo marcado, quando apontado por uma criança branca nas ruas de Paris:

“Mamãe um negro, tenho medo! Medo! Medo! Começavam a ter medo de mim”. Naquele momento, Fanon percebe que o seu corpo não é mais apenas o seu corpo. Era o “esquema corporal, atingido em vários pontos”. O seu corpo em três pessoas. Era ao mesmo tempo responsável pelo seu corpo, pela sua raça e pelos seus ancestrais. “Eu existia em triplo: ocupava muito espaço”¹⁰

O corpo, portanto, na perspectiva apontada por Frantz Fanon, há que ser entendido como instrumento portador de **estruturas significantes e de estruturas de significados** e seu gesto-signo deverá ser lido de acordo com o âmbito social, no qual se instaura. Dito de outra forma, muito da **estrutura de significantes e da estrutura de significados do corpo negro**, foi atribuído pelo **branco**. A antropologia já foi capaz de mostrar que o corpo é afetado pela religião, pelo grupo familiar, pelas classes sociais e, enfim, afetado por todos intervenientes sociais e culturais. É assim que o corpo vai sendo moldado por tudo o que o cerca, em seu entorno. A sociedade projeta nele a fisionomia do seu próprio espírito, pois como comenta Jorge Glusberg: “corpo é uma matéria moldada pelo mundo externo, pelos padrões sociais e culturais, e não a fonte, a origem de seus comportamentos”¹¹. O corpo não está apenas lançado no espaço contextual, ele interage, interferindo e sendo interferido pelo contexto. É dessa forma que ele se constitui enquanto corpo. Desse ponto de vista, o corpo é social e individual. Uma espécie de composto que vive em equilíbrio dinâmico entre estas duas forças. E, é exatamente

¹⁰ FANON, Frantz. *Pele negra máscaras brancas*. Tradução de Adriano Caldas. Rio de Janeiro: Fator, 1983; p. 92- 93.

¹¹ GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. São Paulo: Perspectiva, 2005, p. 56.

pelo fato de o corpo ser individual e social, ele é capaz de expressar, metaforicamente, princípios estruturais da vida coletiva.

Nesta perspectiva, entendo que os corpos dos africanos da afro-diáspora têm que ser lidos no campo da **performance** ritualística, com tudo que o ritual traz consigo de recortes da memória, trazidos pelos africanos, é que recorro à afirmativa de Jorge Glusberg sobre o corpo e sua interação com o contexto. Contudo, ao fazer essa articulação, não posso perder de vista a afirmativa de Richard Schechner¹² que diz que qualquer comportamento, evento, ação ou coisa pode ser estudado como se fosse **performance** e analisado em termos de ação, comportamento, exibição. Aqui, portanto, abro um pequeno parêntesis para falar de *performance* que, em seu sentido lato, é capaz de abrigar qualquer evento, ação ou comportamento num contexto de interação com outros objetos e seres. Desse ponto de vista, existem muitas maneiras de entender a **performance**: artística, ritual, esportiva ou cotidiana.

Contemporaneamente, a estética e a arte, como disciplinas, incluem a **performance** em seus objetos de estudos. Seja qual for o campo de estudo, a **performance** não consegue se desvincular de sua origem que tem como centro o corpo em completa interação do eu, indivíduo com o coletivo, o social. Melhor dizendo, no contexto da **performance**, o corpo social e individual, expressa metaforicamente os princípios estruturais da vida coletiva. O corpo possui memória, possui mistérios. Ao mesmo tempo em que desnuda, cobre. Através do corpo o **ser** pode ser visto, avaliado, julgado.

Desse modo, **performances** afirmam identidades e contam histórias, feitas de comportamentos duplamente exercidos. Ou seja, são ações que as pessoas podem treinar para desempenhar e que, também, podem repetir e ensaiar. Este seria o conceito de comportamento **restaurado experienciado, ao longo do tempo pelos africanos e seus descendentes, na diáspora**. Ações físicas ou verbais que são preparadas. Senão ensaiadas, pelo menos não estão sendo exercidas pela primeira vez. No caso dos africanos da diáspora, a origem está localizada, geograficamente, no continente africano. Entretanto essa origem terá que interagir com o novo espaço geográfico desconhecido e com a nova condição, imposta pelo colonizador aos africanos escravizados.

O fato das **performances** dos africanos escravizados haverem sido construídas de pedaços, fragmentos de comportamentos restaurados, irá fazer com que cada uma delas seja singular, na medida em que estes comportamentos podem ser recombina

¹² SCHECHNER, Richard. *Ritual and performance*. London: Routledge, 1994, p. 613-647. Companyon Encyclopedia of Anthropology.

variações e em diferentes contextos. Quero dizer que a “África” que chega ao continente americano não é um todo homogêneo, mas um pedaço daquele continente marcado pela heterogeneidade de culturas e etnias. Na perspectiva do corpo negro, há que se ir à busca da chave da interpretação simbólica. Vivemos a iminência de perder a semântica e a sintaxe deste sofisticado sistema de comunicação. Estamos numa encruzilhada. Que Exu nos mostre o caminho. Caso contrário corre-se o sério risco de perder não apenas o significante, mas a reprodução continua de uma memória social reprimida. A liberdade dos corpos em movimento. A dança, a música, são componentes de uma singularidade de origem africana, renegada pelo peso da cultura ocidental. Restaram fragmentos desse discurso, nos resta buscar a chave. Paul Gilroy¹³, já adverte: A política da diáspora negra sempre envolveu a dança, performance e a apresentação do corpo como ferramenta de expressão. Isso aconteceu porque os negros foram deixados de fora da esfera fundada na palavra. Por esse motivo, romperam a barreira com o discurso do corpo. Foram capazes de, com o corpo, criar uma nova dimensão significativa que funde ética e estética, representada na performance ritual. Nesta linha, o movimento libertário e agressivo de Exu, vai “abrindo os caminhos”, forjando passagem, “abrindo alas”. O corpo africano em movimento. Os herdeiros da deusa Aranã em ação.

O tráfico transatlântico arrancando os africanos de sua terra-mãe jogou homens e mulheres ao desamparo. De repente, homens e mulheres viram rompidos os laços de linhagens que os agregava como etnias e para não sucumbir, tiveram que elaborar diversas estratégias de sobrevivência. São homens e mulheres que, apesar de todos os entraves que lhes foram impostos, mantiveram força e inteligência suficientes para conhecer, compreender e adaptarem-se às terras que lhes eram estranhas. E, para tanto, não contaram com outros recursos, senão seus corpos, suas mãos, suas habilidades com o que foram capazes de criar e improvisar. Sem sombra de dúvidas, esses homens e mulheres contaram, sobretudo, com suas memórias vivas procedentes do continente africano, ambiente rico em rituais, mitos e tradições orais. E porque não dizer, estes africanos, nessa tentativa de recuperação de si, contaram com a preciosa ajuda de Ananse, a divindade da cultura *fanti ashanti*, deusa Aranã que se apresenta em forma de aranha, quando assume esta forma, recebe o nome de Ananse. É esta poderosa Aranha com suas teias que, aqui, uso como metáfora das ações desempenhadas por um povo que lançados em situação limite buscou força para resistir. Nessa perspectiva, nenhuma ação terá maior ou menor importância, pois todas se constituirão nos fios de uma grande Teia que será estendida unindo

¹³ GILROY, Paul. *O atlântico negro*. Tradução de Cid Knipel Moreira. São Paulo: Editora 34; Rio de Janeiro: Universidade Candido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos 2001.

os grupos, seus descendentes e, ainda, os dois continentes: África e América. Portanto, os africanos da diáspora auxiliados pelo poder desta divindade, serão dotados de consciência de unidade e solidariedade.

José Jorge de Carvalho, no artigo *A Influência Ioruba na Música Ritual Afro-Brasileira*,¹⁴ constrói uma imagem que considero sugestiva para classificar o que ele considera como tradições transplantadas do continente africano para o Novo mundo: “um bloco de cristal, que mesmo apresentando desgastes, deformações e ranhuras no seu exterior, conserva a articulação interna, original, fixada no momento singular e irrepetível de sua reconstituição após a travessia atlântica”. Devo dizer que a imagem é sugestiva, pois mesmo que o cristal se encontrasse, aparentemente oculto, no momento da travessia atlântica, ele é capaz de revelar-se após a travessia, irrompendo das profundezas da memória e, muitas vezes, novamente ocultando-se por traz do sincretismo religioso do cristianismo imposto. E, ainda assim, pode mais vezes revelar-se sem perder a sua estrutura matriz. Nesta esteira, as brechas, as fendas e frestas que puderam ser abertas no rígido sistema escravista, exerceram papel de resistência estabelecendo uma espécie de guerra silenciosa, porém, contínua e ininterrupta. Uma espécie de guerra fria que, em longo prazo, tem sido capaz de minar a Instituição –estado brasileiro – por dentro e forçar processos de negociações. Considero a exposição “Nós de Aruanda, mais uma dessas ações de resistência, tenazes, fundadas na cultura e desempenhadas no cotidiano dos africanos e seus descendentes. “Nós de Aruanda” é mais um desses momentos que devem ser compreendidos como momentos de elaboração de muitas metáforas, exercícios de sintaxe e morfologias a formarem gramáticas que, diferentes das gramáticas clássicas dos idiomas dos senhores, presas às regras fixas. São gramáticas que, guardando as características da **performance ritual**, possuem sentenças polissêmicas, cujas estruturas encontram-se abertas e disponíveis para agregar novas tradições que possam ser repetidas (ensaiadas e encenadas) e, sobretudo, abertas ao improviso. E mais. A cada instante, possam ser ressignificadas, ressemantizadas e, venham assim, a constituir novos discursos, plenos de polifonias.

E, aqui, abro mais um parêntese para explicar em que consiste o “Nós de Aruanda: Aruanda” é uma palavra que permanece no imaginário afro-brasileiro como uma espécie de Paraíso. A palavra está presente em cantigas de brincadeiras de roda, em jogos de capoeira, em rezas e cantos religiosos, em manifestações de cultura popular e outras situações em que os povos negros têm importância na construção da cosmologia do lugar e seu povo. A exposição

¹⁴ CARVALHO, José Jorge. A tradição musical Ioruba no Brasil: um cristal que se oculta e revela. In: TUGNY, Rosângela Pereira de; QUEIROZ, Ruben Caixeta de. (orgs.). *Músicas africanas e indígenas no Brasil*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006, p. 265 – 292.

“Nós de Aruanda” brinca com os sentidos que essa expressão pode ter: de quem e de onde falamos ou de quais nós, nós estamos falando? Nesta perspectiva, o nós se refere tanto ao pronome pessoal primeira pessoa do plural, quanto a nós, plural de nó. Na verdade, o que queremos de fato é nos debruçar sobre esses enlaces e emaranhados desses nós que, ao fim e ao cabo, significam a busca por conhecer esse rico universo numa perspectiva diferenciada: a pesquisa e o estudo como ferramentas para conhecer, descobrir, divulgar e defender a riqueza das culturas e religiões de matriz africana e suas correlações com as muitas Áfricas que inventamos no Brasil. Convidamos a todos para juntos tocarem os tambores de Aruanda, de Ilu Ayê, dos quilombos, das comunidades tradicionais de terreiros, das capoeiras, do jongo, do lundu, do carimbo e do samba de cacete, enfim de todos os ritmos do importante legado dos africanos.

Então, nesta perspectiva, trazer para o campo das artes visuais um acervo de visualidades produzidos nos terreiros e que são invisibilizados no âmbito da Academia e da sociedade de um modo geral, é o objetivo de nossa proposta que nasce dentro do Programa de pesquisa do Grupo de Estudos Afroamazonico da Universidade Federal do Pará, intitulado “**Axé Tambor**”, coordenado por Marilu Marcia Campelo e de dois projetos de extensão, um coordenado por mim, intitulado, **Entre o sagrado e o Profano: Artistas de terreiros tecendo teias, bordando histórias e memórias**; e outro, coordenado por Arthur Leandro, “**Nós de Aruanda**”

Com efeito, em que pese os esforços empreendidos, Ananse continuou incansável em sua tarefa. Sua grande teia não parou de ser tecida unindo e reunindo todos os fios resistentes de resistência que, aparentemente desorganizados, exerceram importância fundamental para que os africanos e seus descendentes pudessem guardar um arsenal de instrumentos que possibilitou o processo de construção e reconstrução das identidades individuais e coletivas. Estes instrumentos virão à tona, sempre que necessário, na medida em que as identidades dos africanos e seus descendentes são identidades de resistência, **identidades cambiantes, forjadas** em ambientes de tensões.

Neste particular, falo de identidade de resistência apoiada no conceito do sociólogo espanhol Manuel Castells¹⁵. Este estudioso diz ser a identidade de resistência àquela criada por atores pertencentes a grupos desvalorizados ou estigmatizados pela lógica da dominação. Esses atores, para não sucumbir à dominação, constroem trincheiras de resistência a partir de valores

¹⁵ CASTELLS, Manuel. *O poder da identidade: a era da informação: economia, sociedade e cultura*. Tradução de Klauss Brandini Gerhardt. Rio de Janeiro Paz e Terra; 1999, p. 24- 26. vol. II.

distintos ou até mesmo opostos aos que permeiam as instituições da sociedade. Formam comunas ou comunidades. Ainda conforme Manuel Castells, a resistência comunal pode ser **proativa, defensiva** ou **reativa**. No processo diaspórico, as três modalidades irão acontecer, dependendo do momento e das circunstâncias históricas. “Nós de Aruanda” expondo as obras de artistas de terreiro se constitui em mais uma teia tecida por Ananse. Melhor dizendo, é mais uma trincheira de resistência dos negros e negras da diáspora histórica, no continente americano e, particularmente, no Brasil.

Referencias:

BASTIDE, Roger. **As Américas negras: as civilizações africanas no novo mundo**. Tradução de Edmundo de Oliveira e Oliveira. São Paulo: DIFEL; Editora da Universidade de São Paulo, 1974.

CARVALHO, José Jorge. **A tradição musical Ioruba no Brasil: um cristal que se oculta e revela**. In: TUGNY, Rosangela Pereira de; QUEIROZ, Ruben Caixeta de. (orgs.). **Músicas africanas e indígenas no Brasil**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

CASTELLS, Manuel. **O poder da identidade: a era da informação: economia, sociedade e cultura**. Tradução de Klauss Brandini Gerhardt. Rio de Janeiro Paz e Terra; 1999. Vol. II.

DEUS, Zélia Amador de. **Os Herdeiros de Ananse: movimento negro, ações afirmativas, cotas para negros na Universidade**. Tese defendida no Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais (PPGCS) da Universidade Federal do Pará. Belém. PA. 2008;

FANON, Frantz. **Pele negra máscaras brancas**. Tradução de Adriano Caldas. Rio de Janeiro: Fator, 1983.

GILROY, Paul. **O atlântico negro**. Tradução de Cid Knipel Moreira. São Paulo: Editora 34; Rio de Janeiro: Universidade Candido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos 2001.

GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

SCHECHNER, Richard. **Ritual and performance**. London: Routledge, 1994, p. 613-647. Companion Encyclopedia of Anthropology.



COMUNICAÇÕES ORAIS

A prática musical do carimbó no espaço cultural coisas de negro, em Icoaraci, Pará.

*Carina Malaquias De Lima*¹⁶

carinalima@outlook.com.br

Resumo: O Espaço Cultural Coisas de Negro é referência na prática musical do carimbó em Icoaraci-PA. Oportuniza várias atividades culturais/musicais à comunidade do seu entorno, incluindo a Roda de Carimbó, representando a resistência da cultura africana e amazônica no Estado paraense. O Espaço possui um grupo de carimbó, o Carimbó de Icoaraci, que atua com formações instrumentais variadas, apresentando características particulares na sua prática musical. Neste contexto, os processos criativos, de aquisição e transmissão de música, de construção de conhecimento e de significado musical acontecem socialmente, por meio da participação na prática musical. A pesquisa apresentada consiste em uma etnografia da prática musical do carimbó no Espaço Cultural Coisas de Negro, à luz da etnomusicologia. Reconhecendo que a música é o reflexo da vida em sociedade e que transmite diversos valores, buscou-se, aqui, por meio de um estudo contextualizado, investigar a prática musical do carimbó que acontece neste local. Para responder aos objetivos propostos foi realizado um levantamento de fontes bibliográficas sobre o carimbó, sobre o Espaço Cultural Coisas de Negro e sobre a prática musical. Paralelamente foram realizadas entrevistas com o mestre Nego Ray e os integrantes do grupo Carimbó de Icoaraci e, registros audiovisuais da prática musical. O material coletado, devidamente autorizado, foi transcrito e sistematizado para análise, gerando o documento final.

Palavras-chave: Carimbó em Icoaraci; Espaço Cultural Coisas de Negro, Prática Musical no Pará.

A Prática Musical do Carimbó no Espaço Cultural Coisas de Negro, em Icoaraci, Pará

Abstract: Espaço Cultural Coisas de Negro is a reference in the musical practice of carimbó in Icoaraci-PA. It offers various cultural / musical activities to the surrounding community, including the Roda de Carimbó, representing the resistance of African and Amazon culture in the state of Pará. The Space has a group of carimbó, the Carimbó de Icoaraci, that acts with varied instrumental formations, presenting particular characteristics in its musical practice. In this context, the creative processes of acquiring and transmitting music, building knowledge and musical meaning take place socially through participation in musical practice. The research presented consists of an ethnography of the musical practice of carimbó in Espaço Cultural Coisas de Negro, in the light of ethnomusicology. Recognizing that music is the reflection of life in society and that transmits diverse values, we have tried, through a contextualized study, to investigate the musical practice of the carimbó that happens in this place. In order to respond to the proposed objectives, a survey of bibliographic sources about the carimbó, about Espaço Coisas de Negro and about the musical practice was carried out. At the same time, interviews were conducted with the master Nego Ray and the members of the group Carimbó de Icoaraci and audiovisual records of the musical practice. The collected material, duly authorized, was transcribed and systematized for analysis, generating the final document.

Keywords: Carimbó in Icoaraci; Cultural Space Things of Black, Musical Practice in Pará.

¹⁶ Graduada em Licenciatura em música – Ufpa. Integrante do grupo de pesquisa GPMIA e GEMPA.

1. Introdução

A região paraense apresenta uma cultura musical diversificada, rica em gêneros musicais tais como o lundum, a toada, o siriá, a marujada, a ciranda do Norte, o brega, e o carimbó. Todavia, geralmente, o carimbó é apontado como o gênero musical característico da Região Norte do Brasil:

O carimbó, gênero de música e dança popular característico da região Norte do Brasil, tem origem no sincretismo entre as culturas indígena, africana e ibérica. Em vários aspectos do ritmo, do instrumental e do bailado, o carimbó confunde até os brincantes mais nativos quando perguntados sobre sua mais marcante origem étnica. Existem muito poucos registros históricos sobre a formação do gênero, sua trajetória é dispersa. (GABBAY, 2012 p. 2-3).

Para esta pesquisa optamos por realizar uma etnografia da prática musical do carimbó no Espaço Cultural Coisas de Negro, à luz da etnomusicologia. Anthony Seeger (2008, p. 239) defende a idéia de que “A etnografia da música é a escrita sobre as maneiras que as pessoas fazem música.”, que cada lugar tem uma forma diferente de fazer música, devido a história ocorrida em sua região, relacionando a prática musical com o contexto no qual está inserida. Afirma que: “A definição de música como um sistema de comunicação enfatiza suas origens e destinações humanas e sugere que a etnografia não somente é possível, mas é uma abordagem privilegiada no estudo da música.” (idem).

Assim, reconhecendo que a prática musical é o reflexo da vida em sociedade e que transmite diversos valores, o objetivo principal proposto para esta pesquisa foi o de investigar a prática musical do carimbó no Espaço Cultural Coisas de Negro, considerando o seu contexto. Os específicos: Fornecer informações contextualizadas sobre o Espaço Cultural Coisas de Negro; Verificar a formação e atuação do grupo Carimbó de Icoaraci e, apontar as principais características da prática musical. Fui guiada, durante toda a pesquisa, pela certeza de que a prática musical do carimbó, neste contexto, é o resultado da vivência desse grupo e nela está estampada a sua crença, o seu fazer diário, os seus desejos e as suas esperanças.

Para responder aos objetivos desta pesquisa, realizei um levantamento de fontes bibliográficas que versam sobre o carimbó, o carimbó em Icoaraci e sobre o Espaço Cultural Coisas de Negro, assim como de fontes etnomusicológicas que fundamentaram a pesquisa. Pesquisei documentos de fontes primárias como folders, cartazes, artigos de jornais e revistas. Paralelamente foram realizadas observações da prática musical e entrevistas semi-estruturadas com o Mestre Nego Ray e com os integrantes do grupo Carimbó de Icoaraci, assim como com

frequentadores do Espaço Cultural Coisas de Negro. Os relatos foram transcritos e todo o material coletado foi sistematizado para análise, gerando o documento apresentado.

2. O Espaço Cultural Coisas de Negro

O Espaço Cultural Coisas de Negro foi fundado em 11 de abril de 1992. Localiza-se no Distrito de Icoaraci, na Av. Lopo de Castro, 1082. É uma organização não governamental, mantida pelo público que frequenta o espaço e participa das atividades ofertadas à comunidade.

Quando foi no ano de 92 eu resolvi aproveitar o local que eu tinha aqui. Ai em 95, 97 eu fiz uma fruteira, trabalhei com fruta durante três anos e depois desvaneci da fruta. Voltei a fazer aqueles artesanatos e vendi tudo. Ai depois que eu me desliguei do grupo eu usei esse espaço. Aqui já era minha casa, era o terreno da família, ai derrubaram, demoliram a casa velha. Ai tinha o terreno e eu aproveitei as madeiras e fiz um quartinho lá atrás pra mim e montei o meu espaço. Quando eu fiz o Coisas de Negro eu desmontei a barraquinha pra fazer o Coisas de Negro e a proposta era trabalhar música, violão, voz e vinil (...) As rodas de carimbó começaram no ano de 2000. No dia 19 de janeiro, no ano de 2000, que a gente começou a fazer essa roda aqui no Coisas de Negro (Entrevista realizada em 20.01.2015).



Fotografia 1 - Espaço Cultural Coisas de Negro Antigamente
Fonte: Mestre Negro Ray



Fotografia 2 - Espaço Cultural Coisas de Negro Atual
Fonte: Carina Lima

O local durante a semana fica fechado, mas é aberto para visitas. De acordo com o mestre Negro Ray, quem quiser passar lá durante a semana é bem-vindo e se quiserem fazer alguma atividade durante a semana o espaço fica à disposição.

Todos os anos, segundo o mestre Negro Ray, durante a quadra junina, acontecem atividades voltadas para as festas dedicadas a São João e São Pedro. Em setembro, no dia dedicado a São Cosme e São Damião, 27 de setembro, acontecem atividades no espaço voltadas às crianças como teatro de bonecos e exibição de filmes, reunindo toda a comunidade.

O Espaço Cultural Coisas de Negro é referência na manifestação cultural do carimbó. Todos os domingos acontece a roda de carimbó: “É um espaço de grande mistura: de sons, de

cores, de essências e vivências, que no momento que a roda começa se tornam um só” (Disponível em: <<http://coisasdenegro.blogspot.com.br/search?updated-min=2008-01-01T00:00:00-03:00&updated-max=2009-01-01T00:00:00-03:00&max-results=5>>). O espaço funciona também as sextas e sábados, abrindo as portas para eventos com músicas experimentais, músicas autorais e noite de reggae:

A roda de carimbó do “Coisas de Negro” já nasceu misturada a várias propostas musicais que tinham em comum a identificação com setores marginalizados da sociedade: “antes da roda, o espaço tocava hip-hop e reggae, e não deixou de tocar para dar lugar ao carimbó. Como se sabe, hip-hop e reggae não são estilos musicais típicos do Pará. Mas a presença dos ritmos não causou constrangimento ao carimbó, porque reggae e hip-hop também são “coisas de negro” (NEVES et al, 2007, p. 8).

Além das manifestações culturais musicais, todos os anos o espaço realiza a oficina “Vivências Musicais”, Os instrumentos de aprendizagem na oficina são o banjo, flauta doce e os instrumentos percussivos, curimbós, maracás e milheiro.

O mestre Nego Ray tem, no espaço, um atelier de luteria, ali ele confecciona instrumentos como banjo, violão, pandeiro, bandula entre outros.

Devido à manifestação cultural da Roda de Carimbó, em 2008 o espaço foi contemplado com o prêmio “Culturas Populares”, através do Ministério da Cultura, por iniciativa de uma estudante do Curso de Comunicação da UFPA, Luciane Bessa. Este prêmio possibilitou uma reforma no local. no ano de 2010 o espaço teve um projeto aprovado pelo Banco da Amazônia - BASA, que possibilitou fazer o I Festival de Carimbó de Icoaraci que aconteceu nos dias 04, 05 e 06 de junho. Em 2011 houve outro projeto desenvolvido em parceria com a Pró-reitoria de Extensão da UFPA, o Carimbó.Net, onde foram ofertados vários cursos e oficinas. Acompanhando a tecnologia disponível, o espaço criou uma Webtv que transmite aos domingos a Roda de Carimbó

O Espaço Cultural Coisas de Negro é um local que representa a resistência da cultura africana e amazônica no estado paraense, tanto no aspecto visual (decoração) quanto na música produzida no local.



Fotografia 3 - Espaço Cultural Coisas de Negro – Instrumentos pendurados

Fonte: Carina Lima

A prática musical do carimbó é antiga, faz parte da história do Brasil, mais especificamente da região Amazônica, do Pará. Ao longo dos anos o carimbó se tornou popular na região, surgiram vários grupos, principalmente na região praieira. Devido o destaque da prática do carimbó, os mestres de carimbó começaram a lutar para a prática do carimbó ser reconhecida como Patrimônio Cultural Imaterial Brasileiro. Em 11 de setembro de 2014, o carimbó obteve seu reconhecimento como Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil. O registro foi aprovado em Brasília, por unanimidade. E em 11 de novembro de 2015, os mestres de carimbó receberam oficialmente o título de Patrimônio Cultural Brasileiro.

3. O Grupo Carimbó de Icoaraci

O grupo Carimbó de Icoaraci existe há mais ou menos oito anos. Segundo o mestre Nego Ray, surgiu por volta dos anos 2009 e 2010. É um grupo fixo, que se apresenta no Espaço Cultural Coisas de Negro. O grupo é formado por pessoas de outros grupos que se encontram aos domingos para tocar na Roda de Carimbó do Espaço Cultural Coisas de Negro.

Os instrumentos utilizados pelo grupo Carimbó de Icoaraci são dois curimbós - um grave e outro médio, um banjo, uma flauta transversal, dois pares de maracás, um milheiro, um par de claves, um contrabaixo elétrico e uma guitarra. Algumas vezes também é acrescentado um saxofone e um triângulo. A utilização de instrumentos artesanais com instrumentos elétricos, e ainda o saxofone, é uma das características desse grupo, resultando em uma sonoridade particular, algumas vezes considerada pelo grupo “uma questão de modernidade”, na formação instrumental.

Pode-se dizer que o instrumental do carimbó varia mediante circunstância da região onde é desenvolvido. Cada tambor tem um tamanho diferente; o menor produz sons agudos e o maior sons graves. Esses tambores podem ser chamados de curimbó ou

carimbó. Segundo variações locais, existe a possibilidade de inclusão dos instrumentos de cordas (rabeca, violão, cavaquinho, banjo), dos instrumentos de sopro (flauta, clarineta, saxofone) e dos instrumentos de percussão (pandeiro, maracas, matraca, caxixi) (BLANCO, 2005, p. 96)

O grupo Carimbó de Icoaraci atua com formações variadas. Assistimos algumas rodas com 8, 9, 10, 11, 12, 13 e até mais integrantes, dependendo da presença de músicos no Espaço e de sua vontade de participar da roda. Vale ainda mencionar que os músicos não tocam todos juntos, em todos os momentos da roda. Algumas vezes há um revezamento entre eles. O grupo Carimbó de Icoaraci permite a participação de variados músicos devido à liberdade que o grupo possui para que outras pessoas possam participar na hora da roda. A formação “fixa” do grupo, segundo o Mestre Nego Ray, seria a formação base: Silvio Barbosa, Lourival Barros, Luiz Lins, Rodrigo Souza e Mestre Nego Ray (Raimundo Silva).



Fotografia 4 - Grupo Carimbó de Icoaraci – Formação Base
De pé, da esquerda para a direita - Silvio Barbosa, Lourival Barros e Luiz Lins.
Curimbozeiros - Rodrigo Souza e Mestre Nego Ray (Raimundo Silva).
Fonte: Carina Lima

4. A Prática Musical

Prática, de uma forma geral, significa ato de realizar algo, fazer existir¹⁷. No contexto musical, uma prática pode ocorrer a partir das experiências vividas, aprendidas culturalmente. A prática em grupo possibilita troca de informações e ajuda o grupo a construir sua prática musical coletiva, considerando as contribuições individuais.

De acordo com Sonia Chada, a prática musical é também um processo social:

¹⁷ Disponível em: <<http://www.dicionarioinformal.com.br/prática/>>, Acesso em: 28.02.2016.

Capaz de gerar estruturas que vão além de seus aspectos meramente sonoros, embora estes também tenham um papel importante na sua constituição (,,,) de extrema importância neste contexto. A execução, com seus diferentes elementos (participantes, interpretações, comunicação corporal, elementos acústicos, texto e significados diversos) seria uma maneira de viver experiências no grupo (CHADA, 2007, p. 5).

As experiências individuais dos membros de um grupo influenciam o desenvolvimento musical, os processos criativos, a execução, e a relação, inclusive musical, dos integrantes.

O grupo Carimbó de Icoaraci possui cerca de doze composições, apresentando, no texto das canções, temas de assuntos variados, incluindo o cotidiano e as experiências dos integrantes do grupo. Geralmente, as letras de carimbó retratam aquilo que está ao seu redor, o que está acontecendo na sociedade. Segundo o IPHAN (2013, p. 26): “Os temas (letras) das canções, em geral, são alusivos a elementos da fauna e da flora da região, bem como ao dia a dia do trabalho e demais sociabilidades cotidianas”. E, ainda, (idem, p. 2) “É comum deparar-se com letras que tratam de outros temas, como política, religião, relações amorosas, crítica social, nostalgias, ufanismos, lendas, sátiras, ciência, etc.” De uma forma geral, os textos dos carimbós compostos pelo grupo Carimbó de Icoaraci falam de sentimentos, da natureza, de suas experiências de vida, retratam o descuido com o meio ambiente e, algumas vezes, são críticas.

Em relação à performance musical, o instrumento fundamental para a execução do carimbó é o tambor chamado de curimbó. “O tocador do instrumento senta-se em cima do curimbó e, com as mãos, “bate”, o tambor com a marcação rítmica característica da manifestação” (FUSCALDO, 2014/2015, p. 84). Cada grupo tem uma maneira distinta de tocar o carimbó, pois cada região tem um estilo característico, próprio da comunidade. Características como a economia, as atividades desenvolvidas e as práticas culturais determinam as diferenças de uma região para a outra. Cada tocador tem uma forma de “bater” o tambor, devido às influências adquiridas em sua comunidade, no meio social em que cresceu e a forma de transmissão.

A transmissão musical geralmente é oral, não havendo auxílio da escrita musical, da partitura. “No processo de transmissão do carimbó, como nas outras manifestações tradicionais, é evidente a importância da oralidade. Passado de geração em geração, ao longo dos anos (...) como um saber aprendido de “orelhada” e que está “gravado na memória” (FUSCALDO, 2014/2015, p. 87).

O processo de transmissão musical entre os integrantes do grupo Carimbó de Icoaraci é feita na hora em que acontece a Roda de Carimbó. No entanto, fora do grupo, alguns integrantes ministram cursos no Espaço Cultural Coisas de Negro, chamado por eles de Vivências Musicais. Neste curso são ensinadas as técnicas para tocar os instrumentos utilizados no

carimbó e os conhecimentos necessários para a atuação na prática musical. O curso de flauta doce é ministrado por Silvio Barbosa, o de banjo por Luiz Lins e o de percussão pelo Mestre Nego Ray.

As metodologias utilizadas nas oficinas, de acordo com o relato dos ministrantes, são baseadas na oralidade, sem auxílio de material didático, baseadas nas experiências vivenciadas como instrumentistas. As oficinas mantêm a cultura do carimbó viva, trazendo cada vez mais pessoas para conhecer e compartilhar este ritmo, aos domingos, na Roda de Carimbó do Espaço Cultural Coisas de Negro.

A Roda de Carimbó que acontece no Espaço Cultural Coisas de Negro reúne pessoas de todos os gêneros, idades e crenças, sem discriminação. A Roda de Carimbó tem seu início a partir das 19h. Geralmente há apresentações de dois grupos por domingo. Um grupo convidado e o grupo do local, o Carimbó de Icoaraci. Os grupos tocam cerca de 1h. Quando finaliza a apresentação de um grupo, a música não para, há sempre um frequentador do local que sobe ao palco e continua tocando carimbó, se prolongando por toda a noite. O grupo Carimbó de Icoaraci se apresenta normalmente às 22h, e encerra a Roda. Toca geralmente cerca de 2h um repertório musical variado constituído de carimbó, xote, baião, mas sempre finalizando com o carimbó. Durante a apresentação há revezamento entre os integrantes do grupo, sendo permitido e incentivado a participação de músicos presentes, conhecidos ou não, mas que estejam com seus instrumentos em mãos.



Fotografia 5 - Roda de Carimbó – Espaço Cultural Coisas de Negro
Fonte: Carina Lima

Considerações Finais

O Espaço Cultural Coisas de Negro, sem ajuda governamental, representa um espaço de resistência da cultura africana e amazônica no Estado paraense, através da prática musical do carimbó, em Icoaraci-Pará. Através das atividades culturais promovidas despertam o interesse da comunidade do seu entorno e se mantém vivo.

Na tentativa de compreender a prática musical do carimbó que acontece nesse Espaço, consideramos o contexto no qual a prática se insere. O contexto, de fundamental importância, modela a prática musical, ao mesmo tempo em que é modelado por ela. A prática do carimbó que acontece no Espaço Cultural Coisas de Negro ultrapassa os aspectos musicais, influenciando outros aspectos, como os sociais e educacionais.

O Espaço mantém um grupo fixo, o grupo Carimbó de Icoaraci, que se apresenta nas Rodas de Carimbó que acontecem no local aos domingos, com uma prática musical peculiar. Ministrando cursos para a comunidade e interessados.

Os cursos ofertados são chamados de “Vivências musicais” pelo grupo e proporcionam conhecimento, convivência social, experiências diversificadas aos participantes, despertando o interesse à prática do carimbó. Nas vivências ofertadas os ministrantes utilizam estratégias para que crianças, jovens e adultos se familiarizem com os instrumentos musicais do carimbó, fortalecendo essa prática musical. Grosso modo, a prática musical é um comportamento social, um meio de interação social, e o fazer musical é comportamento culturalmente aprendido.

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

A prática musical neste contexto foi interpretada como um sistema de representações que fornecem explicações sobre como o grupo pensa a si próprio e o mundo que o rodeia, como também uma forma de identificação entre indivíduo e grupo.

Referências:

BLANCO, Sonia. *Carimbó: música, história e sociedade*. In: Pesquisa em música e suas interfaces. VIEIRA, Lia (org.), Belém: EDUEPA, 2005, p. 85-106.

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

FUSCALDO, Bruna, FUNARTE. *O carimbó: cultura tradicional paraense, patrimônio imaterial Brasileiro*. In: Revista CPC. São Paulo nº 18. P 81-105. Dez. 2014/abril 2015. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.11606/issn.1980-4466.v0i18p81-105>> Acesso em: 19/01/16.

GABBAY, Marcelo. *A conquista do amazonas - carimbó e jogo indenitário no Pará* In: IV Encontro de pesquisadores em comunicação e música popular. 15 a 17 de agosto de 2012. Universidade de São Paulo – ECA/USP. *Anais...* GT 3. São Paulo: 2012, p.1-14.

IPHAN. INRC CARIMBÓ. *Inventário Nacional de Referências Culturais*. Dossiê Carimbó. Belém. 2013, p.1-214.

NEVES, Alan; FAUSTO, Antônio; CAMPOS, Fernanda; LOPES, Timóteo; MALCHER, Maria. *Coisas de negro: raízes na tradição, asas na experimentação*. In: VI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação da região Norte – Belém/Pa, 20 a 22 de junho de 2007. *Anais...* GT 5. Belém: 2007, p. 1-15.

SEEGER, Anthony. *Etnografia da música*. In: Cadernos de campo. São Paulo, nº 17. 2008, p. 237 – 259.

Composição musical no Boi Tinga em São Caetano de Odivelas-Pa: história e análises musicais a partir do trompete em Bb

Rosinei Gilberto Rodrigues Monteiro Junior
Universidade do Estado do Pará – rosineibone@gmail.com

Everton Dalton Pereira Marques
Universidade do Estado do Pará – evertonchivas@hotmail.com

Leandro Machado Ferreira
Universidade Federal do Pará – artesleandromachado@yahoo.com.br

Resumo: A presente pesquisa surgiu a partir da relaçãoêmica existente entre os pesquisadores e a manifestação cultural Boi de Máscaras-Tinga do município de São Caetano de Odivelas-PA, que tem como epicentro; analisar a partir do instrumento musical trompete em Bb as composições que permeiam o evento. Para um melhor esclarecimento histórico da manifestação e de seus componentes, a fim de conhecer sua trajetória enquanto ícone da cultura Odivelense; foi necessário um levantamento bibliográfico ancorado não somente na história, mas também, em processos de composição, findando com a exposição de quatro músicas, para entender sua forma e estrutura, e dessa maneira contribuir para o conhecimento e compreensão do gênero musical, apontando para a preservação e valorização do estilo composicional.

Palavras-chave: Boi Tinga. Análise composicional. Trompete em Bb.

Musical Composition at the Boi Tinga in São Caetano de Odivelas-PA: History and Musical Analysis from the Trumpet in Bb.

Abstract: The present research emerged from the emic relationship existing between the researchers and the cultural manifestation Boi de Mascaras-Tinga of the municipality of São Caetano de Odivelas-PA, whose epicenter is; Analyze from the musical instrument trumpet in Bb the compositions that permeate the event. For a better historical clarification of the manifestation and its components, in order to know its trajectory as an icon of the Odivelense culture; It was necessary a bibliographical survey anchored not only in history, but also, in processes of composition, ending with the exhibition of four songs, to understand its form and structure, and in this way to contribute to the knowledge and understanding of the musical genre, pointing to the Preservation and appreciation of the compositional style.

Keywords: Boi Tinga. Compositional Analysis. Trumpet on Bb.

1. Breve panorama histórico da manifestação artística Boi Tinga.

Sendo reconhecida por sua diversidade cultural, São Caetano de Odivelas proporciona-nos figuras do cenário artístico de um enorme valor sociocultural como: grupos de carimbós, bandas de música, quadrilhas juninas, porém os Bois de máscaras são as figuras de maior destaque no cenário cultural Odivelense, trazendo consigo suas peculiaridades. “O Folclore de São Caetano de Odivelas apresenta-se em uma original modalidade de “bumba meu boi”. Trata-se dos bois-de-máscaras, cujas evoluções matem características próprias da folia misturas com um pitoresco sabor carnavalesco. (RODRIGUES, 2002: p. 28).

Esta manifestação teve início por meio da ida de pescadores odivelenses até o Igarapé Bebedouro localizado na ilha do Maracá no arquipélago do Marajó, com o objetivo de encontrar pescado que era à base de seu sustento familiar. Em uma determinada noite os pescadores reuniram-se com o intuito de confraternizar e festejar, em meio ao festejo; resolveram “brincar de boi¹⁸” surgindo posteriormente a ideia de colocar um boi nas ruas de São Caetano quando chegassem.

Um fato curioso é que na década de 30, São Caetano de Odivelas possuía dois clubes de futebol, o Progresso Esporte Clube e o Marítimo Esporte Clube. O Boi Tinga ao surgir, foi “adotado” pelo clube Marítimo, pelo fato de ter sido fundado por pescadores responsáveis pelo mesmo, e como uma forma de acentuar a rivalidade existente entre os dois clubes, pois o Boi Faceiro (manifestação artística já existente na sociedade) estava diretamente ligado ao clube Progresso.

A manifestação artística Boi de Máscaras possui suas particularidades que diverge do Boi-Bumbá tradicional por não possuir uma comédia, e na dança possui uma sequência de movimentos que já são preparados ou improvisados pelos brincantes, seguindo o ritmo executado pela orquestra do boi.

Contrariamente ao tradicional Boi-Bumbá ou Bumba-meu-Boi, o Boi de Máscaras não apresenta a “comédia”, ou seja, a narrativa de Mãe Catirina e Pai Francisco, sendo que o movimento principal da manifestação é o carnaval ou folia de rua em que os brincantes – cabeçudo, pierrô, buchudo – dançam em torno do Boi, ao som de sambas e marchas tocadas por uma orquestra de metais e percussão. (Idem, 2007: p. 67).

Antes da saída do Boi nas ruas da cidade, o representante da manifestação sai pelas residências perguntando aos donos se aceitam a brincadeira em frente a sua casa; este ato é conhecido como “Cartiar¹⁹” as casas; montando dessa forma a trajetória que a manifestação vai seguir. Após a apresentação do Boi, é cobrada uma taxa significativa que manterá os custos que a manifestação possui com músicos e brincantes.

Antes da brincadeira, o responsável pelo Boi vai “cartiar”, isto é, fazer o levantamento de quem vai querer que o Boi dance na porta de sua casa, arrecadando, nesse momento ou durante a apresentação, de 5 a 10 reais, que é o dinheiro que pagará os músicos; o

¹⁸ Este termo é utilizado em São Caetano de Odivelas fazendo referência a forma de como é executada a dança, coreografia e os movimentos dos bois de máscaras, durante suas apresentações.

¹⁹ “Cartiar” é o ato de entregar aos donos das residências uma pequena carta contendo informações sobre o horário e valor das apresentações do boi.

dono da casa pode, também, dar alguma bebida para os brincantes, por ocasião da apresentação. (Idem, 2007: p. 67).

Nas ruas, o Boi Tinga segue seu cortejo ao som de sua orquestra, composta por instrumentos de sopro e percussão que executam sambas e marchas típicas da manifestação, levando animação à brincadeira, sendo acompanhada por seus diversos personagens e pela multidão conhecida como “mutuca²⁰” no cenário cultural da manifestação.

Uma das apresentações de maior destaque do Boi Tinga tem seu início a partir da meia noite do dia 23 de junho, encerrando por volta das 06h00 da manhã do dia 24, em homenagem a São Pedro. Outra saída importante do Boi Tinga é a última, conhecida como “fugida do boi” ou “fuga do boi”, onde, ao final do cortejo o Boi sai correndo para fugir da brincadeira e o povo corre atrás para ver aonde ele vai se esconder.

A respeito, SILVA diz (2004, p. 54).

A sequência da narrativa de rua que se verificou ao longo dos anos de apresentação do Tinga é a da fuga do Boi ao final de cada ciclo e do seu reaparecimento após um ano de afastamento público. Seu nome enquanto personagem é presente na fala oral da cidade durante todo tempo em que ele se encontra ausente da cena coletiva.

2. Personagens da manifestação artística boi de máscaras

Boi / Bicho:

É a figura central da manifestação artística, no qual identifica a brincadeira dando seu nome a ela, imita a forma real de um boi (bicho) em seu tamanho e espessura. Durante as apresentações são necessárias duas pessoas que são chamados “tripas do boi²¹”, para que este ganhe vida, apresentando na dança seus movimentos que são geralmente coreografados de acordo com a música.



Figura 1: Boi Tinga.

²⁰ “Mutuca” é um inseto parasita que acompanha o Boi no pasto sugando seu sangue, na manifestação o termo “Mutuca” está direcionado as pessoas que não estão fantasiadas, mas acompanham o percurso.

²¹ É uma das designações que identifica as pessoas que brincam dentro ou em baixo do Boi, como se fossem os órgãos, membros e tripas do Boi dando vida a ele.

Durante as apresentações os outros personagens dançam ao redor do boi como em ciranda, deixando-o bem no centro, sempre atentos aos seus movimentos.

Mascarado / Pierrô:



Figura 2: Os Mascarados.

“O nariz pontiagudo, grande e voltado para cima na máscara do pierrô, contrasta com a boca e os olhos pequenos, o que possibilita o tom jocoso e grotesco da máscara”. (FERNANDES 2007, p. 70). Destaca-se pelo colorido emblemático de sua fantasia, e por possuir uma máscara, o que identifica a própria manifestação, uma das características do mascarado é brincar (mexer) com algum conhecido seu sem que seja identificado, projetando sons incompreensíveis.

O Mascarado é um personagem de suma importância na manifestação, pois o Boi só vai para rua se houver no mínimo de cinco a dez mascarados no local para acompanhar essa saída.

Cabeçudo / Cabeção:

É o personagem que junto com o Mascarado e o Boi identificam a manifestação, que segundo FERNANDES (2007: p. 68):

[...] é o brincante que participa da festa “embaixo” de uma grande cabeça, em formato humano, feita de talas e envolta em papel-marchê (o papel de saco de comento é o melhor para confeccionar), e que é desproporcional ao restante do corpo, o que confere à personagem um aspecto grotesco. Da cabeça, sai um paletó e as pernas, não havendo quadril na personagem; os braços ficam pendentes da cabeça e na evolução do bailado giram como se estivessem desconexos ao corpo.



Figura 3: Os Cabeçudos.

Durante as apresentações o cabeçudo fica um pouco distante do boi, pelo fato deste possuir apenas um buraco pequeno na testa que serve para visualização e ao mesmo tempo para a respiração do brincante. Outra característica do cabeçudo é sua dança, onde é apresentado um jogo rítmico bem diversificado com as pernas, seguido de giros que faz com que os braços se estendam e encoste as mãos nas pessoas.

Cavalinho:



Figura 4: Atiçando o Boi.

Este é o personagem que nem sempre compõe a manifestação, mas não é por isso que deixa de ser importante. Seu papel é imitar a figura de um vaqueiro que tenta domar o boi, deixando-o mais bravo.

Buchudo:



Figura 5: Buchudos reportes

Este personagem não possui um padrão definido assim como os outros em relação à espessura e forma adequada de como se vestir, pois sua vestimenta varia de acordo com o gosto do brincante. Tal variação vai desde uma simples máscara de pano, até monstros, bruxas, e personagens de desenhos animados e filmes de terror, compondo o cenário dos buchudos na manifestação. A ideia é ser criativo, seja com formato alegre ou assustador.

Bandeirista:



Figura 6: A Bandeira.

É o personagem que balança a bandeira multicolorida do Boi durante as apresentações, este não possui fantasia e geralmente são crianças que vão revezando de acordo com o passar do tempo. A bandeira serve para que o povo possa identificar qual Boi está nas ruas, também fica exposta em frente à casa do responsável pelo Boi no dia em que este irá para as ruas, como uma forma de avisar e convidar os brincantes.

Orquestra:



Figura 7: Músicos.

São os músicos responsáveis por animar a brincadeira, através da execução de sambas e marchas típicas da manifestação. A orquestra é formada por instrumentos de sopro como o

Trombone, trompete, sax alto e sax tenor; sendo complementada por instrumentos de percussão como Curimbós (espécie de tambor rústico), maracas e um apito.

Mutuca:

É a denominação dada a cada indivíduo que acompanha a manifestação, com intuito de se divertir e presenciar a cultura odivelense.

É o participante da multidão não-brincante que acompanha o Boi, por horas, pelas ruas da cidade. [...] mutucar é um momento comunitário por natureza, pois além de se assistir ao boi se reservam espaços para o namoro, o reencontro de amigos, a afirmação de novas amizades, a fofoca. FERNANDES (2007, p. 70).



Figura 8: Povo.

3. Análise musical

O acervo musical da manifestação artística Boi de Máscaras Tinga é bastante extenso, por esse motivo foi realizada uma seleção dessas composições, visando alcançar as músicas que mais estão presentes na trajetória do Boi Tinga enquanto manifestação artística, e também por seu nível de dificuldade no momento em que são executadas. É importante ressaltar que a execução melódica das músicas do Boi Tinga ocorre apenas por instrumentos de sopro.

Dessa maneira será utilizada apenas duas Marchas e dois Sambas para análise, sendo: uma marcha do compositor Silvano de Sousa Garça, que se encontra na tonalidade de Ré menor (Dm); uma marcha do compositor Maximiano Monteiro da Silva, na tonalidade de Ré menor (Dm); um samba do mesmo compositor, também no tom de Ré menor (Dm); e um samba do compositor Claudenildo da Silva Zeferino, no tom de Sol menor (Gm).

Durante as análises das Marchas e Sambas do Boi Tinga, será utilizada apenas a partitura do trompete (Bb) pelo fato de possuir uma extensão “flexível”, sendo esta uma forma de facilitar a visualização das partes analisadas. É importante ressaltar que a melodia é a mesma para todos os instrumentos que compõe a orquestra.

4. Seleção e análise das partituras

Gêneros musicais:

As músicas do Boi Tinga possuem características muito particulares no que diz respeito ao Gênero pode-se dizer que este é definido pelo ritmo, o qual varia entre a marcha e o “samba de boi” como é conhecido em São Caetano de Odivelas, já em outras manifestações como Boi-Bumbá o ritmo executado é a “Toada de Boi”. A marcha é tocada durante a transição do cortejo entre duas residências e o samba de boi executado apenas na frente das residências.

Segundo FERNANDES (2007, p. 69):

São os dois estilos musicais do Boi de Mascaras. Segundo o maestro Silvano Garça, o Seu Silvano, “o samba é pra dançar e a marcha é para andar”, ou seja, o samba é tocado quando o Boi dança na frente das residências, enquanto a marcha marca a retirada e a chegada do Boi nelas.

Tonalidade:

Além dos gêneros, as músicas do Boi Tinga apresentam outras características, como um centro tonal, geralmente em modo menor, apresentando elementos típicos de cada tonalidade no contorno de sua melodia, como podemos observar no pequeno trecho da introdução de uma marcha do Boi Tinga:

MARCHA
BOI TINGA

Maximiano Monteiro
Maximiano Monteiro

Score



Forma:

Além da tonalidade, outro ponto necessário nesta análise é verificar as formas que se apresentam estas músicas. Elas possuem três partes que podemos facilmente identificar, a saber: Introdução, Parte A e Parte B. A forma²² existente neste tipo de composição se apresenta na seguinte sequência: Introdução, fazendo a primeira e segunda casa, onde ocorre a transição para a Parte A, fazendo a primeira e segunda casa, onde também ocorre uma transição direcionando para a Parte B, fazendo também a primeira e segunda casa, que a seguir possui o indicativo (D. S.) para voltar para a Parte A também identificado pelo símbolo (∞), repetindo integralmente a Parte A e B, onde vai seguir o indicativo (D. C.), que significa *Da Capo* ou *Do Começo* que é a Introdução, finalizando na segunda casa. Observar a imagem a seguir:

BOI TINGA
SAMBA

Nildo Zeferino
Nildo Zeferino

Trumpet in B $\flat$

Introdução



No entanto, 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; e com o acréscimo de uma nota (semínima) sendo oitavada, quando se trata da marcha.

²² Forma é a organização composicional presente na obra. Refere-se à como a obra deve ser executada.

Samba:



Marcha:



Compasso:

Tanto na Marcha quanto no samba; apresentam somente o compasso binário (dois por quatro 2/4).

BOI TINGA

Marcha

Silvano Garça
Nildo Zeferino

Trumpet in B $\flat$



BOI TINGA

MARCHA

Maximiano Monteiro
Maximiano Monteiro

Trumpet in B $\flat$



BOI TINGA

SAMBA

Nildo Zeferino
Nildo Zeferino

Trumpet in B $\flat$



BOI TINGA

SAMBA

Maximiano Monteiro
Maximiano Monteiro

Trumpet in B $\flat$



Textura:

Outra característica observada foi a respeito da textura existente nestas composições. Por apresentarem uma única linha melódica tanto em sua escrita quanto em sua execução durante o trajeto de apresentação nas ruas da cidade, tais músicas podem ser classificadas com textura monofônica.

Harmonia:

Mesmo sendo composta com apenas uma linha melódica, a música do Boi Tinga apresenta de forma intuitiva a partir de sua tonalidade uma sequência inerente de sucessão de acordes, o que serve como base para que estas músicas possam vir a serem acompanhadas por instrumentos harmônicos. Com isso, as músicas aqui analisadas estão cifradas seguindo a intuição que é proposta pela melodia delas. Dessa maneira, podemos observar que as sequências harmônicas seguem os seguintes padrões: IV – I – V – I, em sua introdução; I – V – I ou I – IV – V – I, na Parte A; I – IV – I – V – I, na Parte B.

BOI TINGA

Trumpet in B $\flat$

Silvano Garça
Nildo Zeferino

Seq. Harmônicas: IV



Como podemos observar na imagem acima, este tipo de composição apresenta as três funções harmônicas conhecidas musicalmente, que são: função tônica representada pelo primeiro grau (I), que proporciona uma sensação de estabilidade; a função dominante (V), que

gera uma instabilidade, ou seja, pede resolução em outro acorde; e a função subdominante (IV) que também gera uma instabilidade, só que menor que a função dominante.

Modulação:

Na maioria das músicas do Boi Tinga, a tonalidade se apresenta com frequência desde o início até o fim, no entanto, em uma das composições aqui observadas, que é o samba do compositor Maximiano Monteiro, surge uma modulação na sua Parte B, onde, esta música modula da tonalidade de Ré menor para o seu relativo maior que é Fá.

Na imagem abaixo podemos observar o momento que ocorre a transição da tonalidade de Ré menor para Fá maior, na passagem da Parte A para a Parte B da música, utilizando algumas notas de transição. Na parte B a Harmonia se apresenta na seguinte sequência: V – I – V – I.

BOI TINGA
SAMBA

Maximiano Monteiro
Maximiano Monteiro

Trumpet in B $\flat$

Introdução Gm Dm A Dm A Dm Fine

Parte A Dm A A7

Parte B Modulação para o Tom de F

Dm D7 Gm

Dm A Dm C – V F – I C – V

notas de transição

F – I F – I

do S. do Copo e Fine



Frases:

Outro ponto importante nessas composições é a junção de pequenas frases contendo entre dois e três compassos, uma após a outra, formando um jogo de perguntas e respostas, completando assim o corpo da música.

BOI TINGA

Trumpet in B $\flat$

Silvano Garça
Nildo Zeferino

INTRODUÇÃO:



Pode-se verificar onde de fato ocorrem às frases nestas músicas, geralmente a segunda frase ou frase posterior apresenta as mesmas figuras rítmicas que a primeira ou anterior, mas com uma melodia diferente, como se estivessem respondendo a uma pergunta.

Motivos rítmicos:

Os gêneros musicais do Boi Tinga (Samba e Marcha), apresentam um motivo rítmico característico que os diferenciam. O samba apresenta uma sequência intensa de sincopas mesclando semicolcheias e colcheias no decorrer da música, proporcionando um “bailado” que possibilita a dança dos personagens.

BOI TINGA

SAMBA

Trumpet in B $\flat$

Maximiano Monteiro
Maximiano Monteiro

Apesar de este ser o ritmo mais lento, sua execução se apresenta com andamento (♩ = 120). Já a marcha, é o ritmo mais acelerado, chegando ao andamento (♩ = 150), apresentando como motivo contínuo a figura da colcheia, que varia algumas vezes com a semínima e mínima.

MARCHA

BOI TINGA

Trumpet in B $\flat$

Maximiano Monteiro
Maximiano Monteiro

5. Considerações finais

Através deste artigo, foi possível analisar através do instrumento Trompete em Bb as composições que compõe a manifestação do Boi Tinga, a fim de compreender suas formas estruturais e também entender a importância dessas músicas na consolidação e permanência da manifestação desde seu surgimento até os dias atuais enquanto ícone cultural na cidade, sendo estas composições um dos principais pontos característicos que identificam a manifestação.

Vale ressaltar que por meio das análises feitas com as composições do Boi Tinga, foi possível compreender de que forma essas músicas foram escritas, como era a estrutura na qual elas eram constituídas, e de que maneira essas composições contribuíram para a permanência da manifestação nos dias atuais.

Neste sentido, a pesquisa possui um grande valor para a comunidade acadêmica, uma vez que, além de apresentar o gênero musical formado pela marcha e samba de boi com o detalhamento de suas características, possibilita a reflexão de outros pesquisadores em dar seguimento em pesquisas como essa, que envolvem a cultura e os costumes de um determinado povo e região.

Referências:

FERNANDES, José Guilherme dos Santos. *O boi de máscaras: festa, trabalho e memória na cultura popular Do boi Tinga de São Caetano de Odivelas, Pará*. Belém: EDUFPA, 2007.

RODRIGUES, de Souza Raimundo (Castilho). *Resenha Histórica*– São Caetano de Odivelas – Pará, Abril/2002, 100 p..

SILVA, S. S. S.. *Tradição e Contemporaneidade: o corpo e os Processos de Aprendizagem na dança do Boi de São Caetano de Odivelas*. Revista Ensaio Geral, v. 2, p. 170-178, 2010.

SILVA, S. S. S.. *Boi Tinga: um cortejo de caricaturas em São Caetano de Odivelas*. Salvador, 2004. 168f. Dissertação (Mestrado em artes cênicas). PPGAC, UFBA, Salvador, 2013.

Dalcroze na pele: uma ferramenta metodológica para o ensino coletivo dos ritmos brasileiros na educação básica.

Leandro Machado Ferreira
artesleandromachado@yahoo.com.br

Sonia Chada
sonchada@gmail.com

Resumo: Esta pesquisa propõe uma ferramenta metodológica para o ensino coletivo de diferentes gêneros musicais encontrados no território brasileiro, executados através da percussão corporal, considerando a *euritmia* Dalcroziana, a partir de analogias timbrísticas com a percussão tradicional e a bateria. Para isso, foram realizadas análises de audições e vídeos, foram coletados dados através de pesquisa de campo, além da revisão da literatura sobre o tema. O enfoque principal da proposta é o ensino coletivo dos diferentes gêneros musicais brasileiros, adaptados à percussão corporal, tendo a pedagogia de Dalcroze como instrumento facilitador, de acordo com a Lei 11.769/2008.

Palavras-chave: Percussão corporal. Ensino coletivo. Ritmos brasileiros.

Dalcroze in the Skin

Abstract: This research proposes a methodological tool for the collective teaching of different musical genres found in the Brazilian territory, performed through the body percussion, considering the *eurhythmics* Dalcroziana, from timbristic analogies with traditional percussion and drums. For this, auditions and videos were analyzed, data were collected through field research, as well as literature review on the subject. The main focus of the proposal is the collective teaching of the different Brazilian musical genres, adapted to the body percussion, having the Dalcroze pedagogy as a facilitating instrument, according to Law 11.769 / 2008.

Keywords: Body Percussion. Collective Teaching. Brazilian rhythms.

1. Considerações iniciais

A educação é um desafio para os que nela trabalham e se dedicam. Muito já se pesquisou, escreveu e discutiu, porém o tema permanece atual e indispensável, por ter como objeto principal o ser humano: “A educação abrange os processos formativos que se desenvolvem na vida familiar, na convivência humana, no trabalho, nas instituições de ensino e pesquisa, nos movimentos sociais e organizações da sociedade civil e nas manifestações culturais” (BRASIL, 1996: p. 01). Nessa ótica, pensar em educação é pensar no homem, entre outros, em sua potencialidade, sociabilidade, cultura, em suas experiências cotidianas. Partindo desse contexto, é imprescindível buscar metodologias dinâmicas e eficazes capazes de satisfazer o aprendizado do indivíduo ainda na sua primeira infância, na formação da autonomia e identidade como ser social:

O desenvolvimento da identidade e da autonomia estão intimamente relacionados com os processos de socialização. Nas interações sociais se dá a ampliação dos laços afetivos que as crianças podem estabelecer com as outras crianças e com os adultos, contribuindo para que o reconhecimento do outro e a constatação das diferenças entre as pessoas sejam valorizadas e aproveitadas para o enriquecimento de si próprias. (BRASIL, 1998: p.12).

Nesse sentido é necessário encontrar meios para socializar a criança de forma prazerosa, mas que ao mesmo tempo fomente a imaginação e promova o desenvolvimento cognitivo do aluno. Uma das possibilidades é o brincar:

uma das atividades fundamentais para o desenvolvimento da identidade e da autonomia. O fato de a criança, desde muito cedo, poder se comunicar por meio de gestos, sons e mais tarde representar determinado papel na brincadeira faz com que ela desenvolva sua imaginação. Nas brincadeiras as crianças podem desenvolver algumas capacidades importantes, tais como a atenção, a imitação, a memória, a imaginação. Amadurecem também algumas capacidades de socialização, por meio da interação e da utilização e experimentação de regras e papéis sociais (BRASIL, 1998: p. 23).

Assim sendo, é necessário que o professor tenha força de vontade para pesquisar, desenvolver e experimentar, mesmo que não alcance o sucesso esperado, considerando, até mesmos, que “Na educação, fracassos são mais importantes que sucesso. Nada é mais triste que uma história de sucessos” (SCHAFFER, 2011: p. 265). É importante que o docente sinta disposição para transmitir o conteúdo e se envolver com os alunos. Murray Schaffer, em sua pesquisa, observou comportamentos de professores que em vez de contribuir para a formação do aluno, proporcionaram o descontentamento:

O que é ensinado provavelmente importa menos que o espírito com que é comunicado e recebido. Observei grupos que executavam, até bem, horrendas peças de música, testemunhei o entusiasmo que lá havia, deixei-os sem pensamentos doentios, apenas preferindo essas experiências às do outro tipo, em que uma música bonita é destruída, retalhada, por um professor de faces contraídas, acompanhadas de mau humor (SCHAFFER, 2011: p.270).

Na perspectiva de socialização, processo de aprendizado, o papel do professor na educação, surge à pergunta que conduziu esta pesquisa: Como utilizar ferramentas metodológicas inspiradas em Dalcroze para o ensino coletivo dos ritmos brasileiros?

Como reflexão; foram consideradas algumas questões norteadoras: (a) Que meios o educador pode utilizar para trabalhar os ritmos de diferentes regiões na Educação básica? (b) Como a percussão corporal pode ser utilizada como recurso facilitador para o processo de construção do conhecimento musical? (c) Que tipos de alternativas podem ser utilizados pelos professores para trabalhar a percussão corporal na educação básica?

Para responder esses questionamentos foi necessária a revisão da literatura sobre o assunto e temas transversais, transitando entre autores da educação musical, educação e métodos de percussão e bateria.

2. O Ensino da Música e a Criança

O ser humano em todas as fases da vida está sempre descobrindo e aprendendo pelo contato com o meio em que vive e é isso que lhe garante a sobrevivência e a integração na sociedade como ser participativo, criativo e crítico. A troca de integração com a sociedade é nomeada como educação. Estas não existem por si só, são ações conjuntas entre as pessoas que cooperam, comunicam e comungam do mesmo saber.

Nesse sentido, é necessário compreender que educar através de uma expressão artística é mais do que simplesmente transmitir conhecimentos. É, também, contribuir para a formação sócio/cultural do indivíduo e, uma grande ferramenta inicial para a educação musical, pode ser o ritmo.

O desenvolvimento da percepção rítmica deve fazer parte das primeiras atividades de Educação Musical. A duração dos sons e silêncios é facilmente perceptível. E os conceitos teóricos podem ser dispensáveis nesta primeira fase, pois “impossibilita a verdadeira compreensão do assunto. Ao contrário, é importante sentir o ritmo musical, de modo que a passagem do nível intuitivo ao nível consciente desse aprendizado se faça de maneira natural e consistente” (MOURA e BOSCARDIN, 1989: p. 31).

A prática rítmica através da percussão corporal é uma atividade lúdica que induz o aluno a fazer analogias dos sons do seu próprio corpo com o meio, instigando a diferentes possibilidades de criação e improvisação. O professor enquanto mediador e estimulador da aprendizagem tem a responsabilidade de aplicá-lo de forma competente e eficaz. Cabe a ele aproveitar esses momentos de prazer para o educando propiciando práticas inovadoras, permitindo que eles também criem outras sonoridades corporais ou formas diferentes de analogias que lhes sejam significativas. Somente assim novos conhecimentos estarão sendo construídos e a criatividade sendo “aflorada”.

Neste sentido é importante o docente ter consciência que os conteúdos programáticos não devem ser direcionados ao “virtuosismo musical” ou à busca de “grandes talentos”. Que o ensino de música deve envolver o capital simbólico e cultural da região da escola, imprimindo uma perspectiva antropológica, envolvendo os pais, os alunos e o contexto sociocultural em

questão de forma lúdica e dinâmica, pois “brincando as crianças aprendem aspectos de ordens diversas” (BRITO, 2009: p. 12).

3. Dalcroze e suas concepções pedagógicas

Dalcroze nasceu em Viena, em 06 de julho de 1865, em pleno período conhecido como romantismo musical. Porém, aos dez anos de idade, sua família se muda para a Suíça, mais precisamente para a cidade de Genebra, terra natal de seus pais, onde conclui a escola secundária e inicia sua formação musical. Formou-se em piano e composição no Conservatório de Genebra, sob orientação de Hugo de Senger. Depois disso buscou consolidar sua carreira como artista, realizando estágios em Paris e Viena, onde recebeu orientações de Gabriel Fauré, Albert Lavignac, Vicent d'Indy, Léo Delibes, Hermann Graedener, Adolf Prosnitz, Robert Fucks e Anton Bruckner.

Em 1892 foi nomeado professor da cadeira de Harmonia Teórica do Conservatório de Genebra, onde lecionou durante 18 anos. Neste período, o já renomado “educador” mostrou-se decepcionado ao constatar que o Conservatório formava excelentes e meros executantes, que não eram, infelizmente, “músicos completos”. A partir desta constatação, dedicou os seus primeiros dez anos de trabalho à elaboração de um modelo de ensino inicialmente conhecido como “Ginástica Rítmica”, um sistema de educação musical inteiramente fundamentado nos exercícios corporais. Seu empenho em elaborar e aplicar exercícios do “método integral de rítmica” nasceu da convicção de que nosso intelecto, nossa sensibilidade e nosso corpo, que Montaigne considerava como intimamente “costurados”, apresentam-se, muitas vezes, fragmentados e até mesmo em desacordo, “desafinados”.

Jaques-Dalcroze faleceu em Genebra, no dia 01 de julho de 1950, às vésperas de celebrar o seu 85º aniversário, deixando-nos uma vasta produção teórica: artigos, livros didáticos e ensaios autobiográficos, além de uma obra musical completa que ultrapassa duas mil composições, entre concertos, óperas, idílios, cantatas, quartetos de cordas, peças para piano, sonatas para violino, peças para coral e canções traduzidas em várias línguas, que lhe garantiram notoriedade como compositor.

As concepções pedagógicas desenvolvidas por Dalcroze influenciaram inúmeros educadores musicais, além de profissionais da dança e do teatro que utilizam suas ideias de integração corporal como instrumento facilitador dos processos de assimilação artístico/educacional. Entretanto, a utilização de elementos rítmico/corporais é, equivocadamente, algumas vezes confundida com movimentos exclusivos de dança. Mas, o que

Dalcroze buscava era a consciência do autoconhecimento motor com intuitos muito mais amplos. De acordo com Madureira:

A Rítmica, ainda que tenha sido inicialmente descrita como ginástica rítmica e tenha influenciado amplamente os sistemas ginásticos europeus [...] e, conseqüentemente, a Educação Física, não é de modo algum uma ginástica higiênica ou esportiva, mas uma justa educação rítmico-musical do corpo, uma força propulsora do estado de arte inerente a toda criatura humana (2007: p. 270).

Tal posicionamento reflete a ideologia de Dalcroze, onde o som e o movimento são entidades indissociáveis e, portanto, o ritmo é o fundamento mais acessível aos primeiros processos de educação musical. Outro aspecto importante de suas propostas pedagógicas é a valorização do desenvolvimento global do indivíduo. Segundo o próprio Dalcroze:

Uma educação poética combinada em grande medida como exercício corporal poderia, sozinha, apaziguar nosso sistema nervoso completamente comprometido. Se a educação for unicamente esportiva, ela ultrapassará seu objetivo e criará gerações inteiras desprovidas de sensibilidade. É importante que a educação faça caminhar lado a lado o desenvolvimento intelectual e o desenvolvimento físico, e parece-me que a Rítmica deve ter, neste sentido duplo, uma influência muito benéfica (1920: p. 95).

Ao perceber que seus alunos não conseguiam “ouvir internamente” os sons de uma partitura, ou seja, apenas “enxergavam” símbolos sem significados, buscou alternativas didáticas para resolver tal questão e, após muitas pesquisas e consultas com profissionais de outras áreas, desenvolveu uma metodologia que ficou conhecida como Dalcroze Eurythmics de treinamento musical, que tem por objetivo criar, através do ritmo, uma comunicação rápida e regular entre o cérebro e o corpo, transformando o sentido rítmico numa experiência literalmente corporal. O termo Eurythmics foi livremente traduzido como Eurritmia, que significa “bom ritmo”. Segundo Goulart:

Eurritmia significa literalmente “bom ritmo” (de eu = bom, rhythm = fluxo, rio ou movimento). A eurritmia de Dalcroze estuda todos os elementos da música através do movimento, partindo de três pressupostos básicos: - Todos os elementos da música podem ser experimentados (vivenciados) através do movimento; - Todo som musical começa com um movimento - portanto o corpo, que faz os sons, é o primeiro instrumento musical a ser treinado;- Há um gesto para cada som, e um som para cada gesto. Cada um dos elementos musicais - acentuação, fraseado, dinâmica, pulso, andamento, métrica - pode ser estudado através do movimento (2010: p.2).

Eurritmia, na verdade, foi uma terminologia empregada para designar uma série de concepções metodológicas utilizadas por Dalcroze desde suas primeiras experiências como professor de música. Não se trata de uma ideia que surgiu sem fundamentos, mas uma compilação de procedimentos didáticos pautados na conscientização corporal.

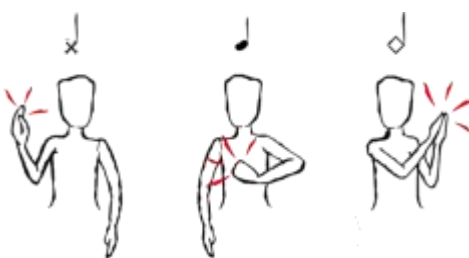
4. Ritmos Brasileiros na Percussão Corporal

Mais importante do que escrever sobre a Euritmia é vivenciá-la. O atual momento da educação musical brasileira, em virtude da Lei 11.769/2008, que inclui a música como conteúdo obrigatório da disciplina Arte, é, sem dúvida, uma excelente oportunidade para que os professores de música busquem novos horizontes para suas atuações.

Para exemplificar essas possibilidades de ações foram selecionados alguns ritmos encontrados no contexto musical brasileiro, com o intuito de promover e difundir estes conteúdos na educação básica por meio da coletividade, através de analogias timbrísticas com a percussão tradicional e a bateria.

Vale ressaltar que são propostos possibilidades de execução de ritmos de distintas regiões do Brasil para percussão corporal, como uma forma de guia, para serem trabalhados em sala de aula, cabendo aos professores a contextualização de cada um desses ritmos. Para isso foi utilizado como toques para a percussão corporal estalos, batidas no peito e palmas.

FIGURA 1 – Simbologia para Percussão Corporal



Fonte: Acervo do autor

Norte

FIGURA 2 – Carimbó Tradicional (100bpm)



Fonte: Acervo do autor

FIGURA 3 – Carimbó Urbano (110 bpm)



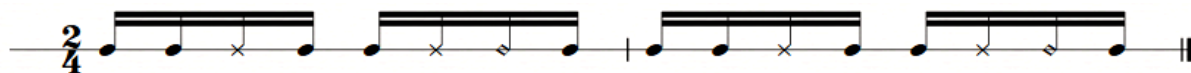
Fonte: Acervo do autor

FIGURA 4 – Lundu Marajoara (60 bpm)



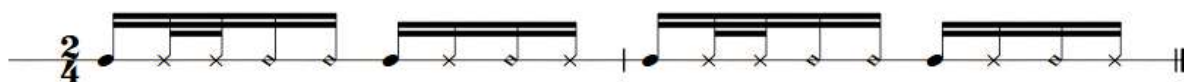
Fonte: Acervo do autor

FIGURA 5 – Retumbão (70 bpm)



Fonte: Acervo do autor

FIGURA 6 – Calypso Paraense (90 bpm)



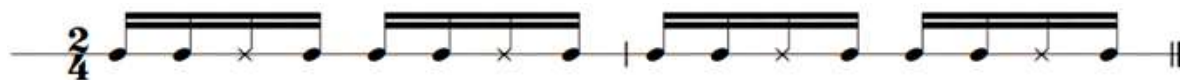
Fonte: Acervo do autor

FIGURA 7 – Marabaixo (85 bpm)



Fonte: Acervo do autor

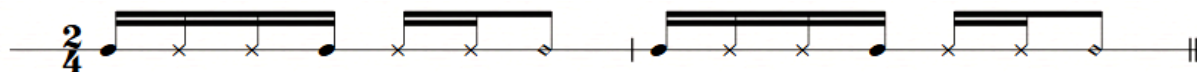
FIGURA 8 - Boi Bumbá (85 bpm)



Fonte: Acervo do autor

Nordeste

FIGURA 9 – Baião (105 bpm)



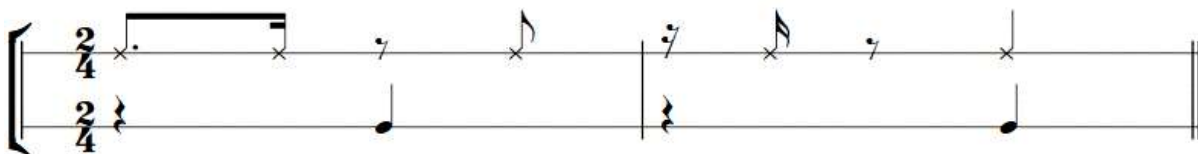
Fonte: Acervo do autor

FIGURA 10 – Xote (80 bpm)



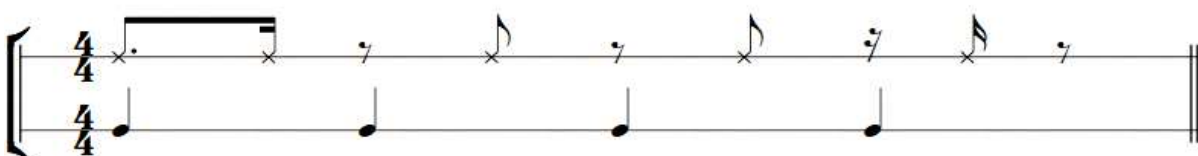
Fonte: Acervo do autor

FIGURA 11 – Frevo (148 bpm)



Fonte: Acervo do autor

FIGURA 12 – Samba Reggae (100 bpm)



Fonte: Acervo do autor

FIGURA 13 – Ijexá (95 bpm)



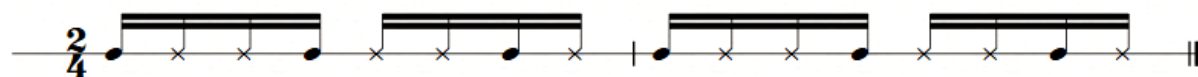
Fonte: Acervo do autor

FIGURA 14 – Maracatu (95 bpm)



Fonte: Acervo do autor

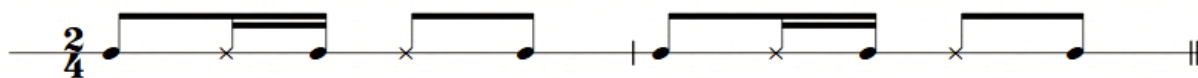
FIGURA 15 – Xaxado (120 bpm)



Fonte: Acervo do autor

Centro-Oeste

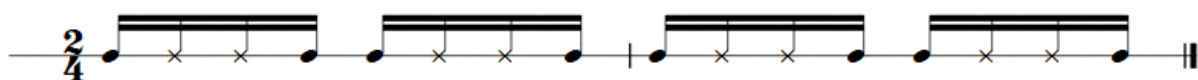
FIGURA 16 – Rasqueado (147 bpm)



Fonte: Acervo do autor

Sudeste

FIGURA 17 – Samba (100 bpm)



Fonte: Acervo do autor

FIGURA 18 – Samba Rock (100 bpm)



Fonte: Acervo do autor

FIGURA 19 – Samba Funk (110 bpm)



Fonte: Acervo do autor

FIGURA 20 – Partido Alto (95 bpm)



Fonte: Acervo do autor

FIGURA 21 – Bossa Nova (70 bpm)



Fonte: Acervo do autor

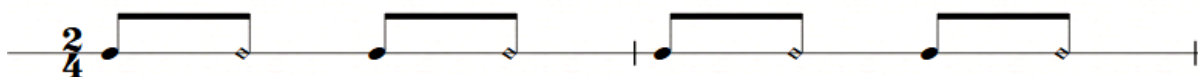
FIGURA 22 – Funk Carioca (120 bpm)



Fonte: Acervo do autor

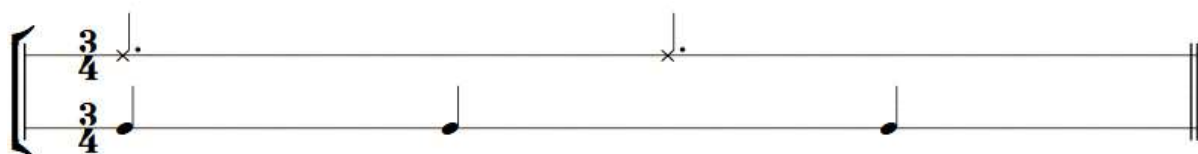
Sul

FIGURA 23 – Contrapasso (128 bpm)



Fonte: Acervo do autor

FIGURA 24 – Guarânia (125 bpm)



Fonte: Acervo do autor

FIGURA 25 – Rancheira (186 bpm)



Fonte: Acervo do autor

5. Considerações Finais

A pesquisa não teve a intenção de definir de forma engessada os parâmetros rítmicos citados, é apenas um guia que contempla a diversidade de ritmos encontrados no cenário musical brasileiro, possibilitando novas formas de criações a partir das experiências de cada indivíduo, podendo ser utilizados na educação musical. Cabe aos educadores articular o processo, propondo atividades, lançando desafios que façam com que o educando interaja com

o meio que o cerca, formando, assim, uma aprendizagem significativa para o mesmo> Vale mencionar que educar não se limita a repassar informações ou mostrar apenas um caminho, aquele que o professor considera mais correto, mas instigar o educando a desenvolver processos poéticos, criativos, através de um ensino dinâmico e atrativo.

Acreditamos que a percussão corporal é uma ferramenta capaz de transformar aulas repetitivas e maçantes em aulas de significado para a vida escolar do discente, dando ao mesmo o prazer em estar aprendendo, assim, o ensino dos ritmos de diferentes gêneros musicais adaptados à percussão corporal, influenciado pela Eurritmia de Dalcroze, pode contribuir significativamente para os processos de educação musical direcionada a alunos da Educação Básica. A assimilação dos elementos musicais é facilitada com o desenvolvimento de atividades que envolvam movimentos corporais.

A partir desta proposta é possível criar e recriar possibilidades de experimentações, criações e reelaborações de materiais e possibilidades sonoras, numa busca constante do fazer musical lúdico, possibilitando ao aluno novas visões e possibilidades, não apenas artísticas musicais, mas também de valorização e aprendizado da vivência coletiva com os seus pares.

Referências:

BRASIL, Ministério da Educação, Secretaria de Ensino Fundamental: *Referencial Curricular Nacional para a Educação Infantil*, volumes I, II, III. Brasília: MEC/SEF, 1998.

BRASIL. *Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional*. Lei No. 9394, de 20 de dezembro de 1996.

BRITO, Teca Alencar de. *A barca virou: o jogo musical das crianças*. In: *Música na educação básica* v. 1. Porto Alegre: ABEM, 2009.

DALCROZE, Émile Jaques. *Le Rythme, la musique et l'éducation*. Lausanne: Editions Foetisch, 1965.

GOULART, Diana. *Dalcroze, Orff, Suzuki e Kodály: Semelhanças, diferenças, especificidades*. Disponível em: http://musicalizabrasil.blogspot.com.br/2011/03/educacao-musical-serie-pedagogias_09.html. Acesso em 10 jul. 2016.

MADUREIRA, José Rafael. *O ritmo, a música e a educação*. In: *Pró-posições* v. 18. Campinas: Scielo Brasil, 2007.

MOURA, Ieda Camargo de; BOSCARDIN, Maria Tereza Trevisan; ZAGONEL, Bernadete. *Musicalizando crianças: teoria e prática da educação musical*. São Paulo (SP): Ática, 1989.

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

David Miguel: A Pérola Negra do Carnaval Paraense

Dayse Maria Pamplona Puget
UFPA decamusica@yahoo.com.br

Sonia Chada
UFPA sonchada@gmail.com.br

Resumo: Este projeto de tese é um estudo de caso cujo objeto de pesquisa é o compositor paraense David Miguel dos Santos que se notabilizou pelas composições de sambas e sambas enredo em Belém do Pará. O objetivo geral visa investigar os fatores que incidem no processo criativo deste compositor a partir de uma perspectiva etnomusicológica. Os objetivos específicos são: fornecer informações contextualizadas sobre o compositor David Miguel; prover um catálogo comentado das obras do compositor; descrever o processo criativo do compositor e analisar os sambas-enredo do compositor David Miguel. O estudo se fundamenta na Etnomusicologia e tem como embasamento os teóricos Merriam, Blacking, Béhague, Seeger, Chada e outros que compõem os estudos desta área do conhecimento. Em se tratando de uma pesquisa investigativa e exploratória, a metodologia terá como ponto de partida uma revisão bibliográfica das pesquisas realizadas sobre David Miguel, sambas, sambas-enredo e carnaval no Pará, que visará fornecer um conhecimento da bibliografia e discografia do compositor. Se dará procedimento à coleta de dados em campo, com uso de elementos que compõem a História Oral, quais sejam: entrevistas, narrativas e depoimentos. Se procederá as análises, musical, contextual, histórica e a cognitiva, sob o ponto de vista etnomusicológico. A pretensão é alcançar os objetivos propostos, minimizando aspectos pouco explorados por pesquisadores dentro e fora da academia. no âmbito da música paraense.

Palavras chave: Processo criativo. Etnomusicologia. Música paraense. David Miguel

David Miguel: The Black Pearl of Paraense Carnival.

Abstract: This thesis project is a case study whose research object is the composer from Para David Miguel dos Santos who was notable for the compositions of sambas and sambas themes in Belém do Pará. The general objective is to investigate the factors that affect the creative process of this composer from an ethnomusicological perspective. The specific objectives are to provide contextualized information about the composer David Miguel; provide an annotated catalog of the composer's works; describe the creative process of the composer and analyze the sambas theme of the composer David Miguel. The study is grounds on ethnomusicology and is based on the theorists Merriam, Blacking, Béhague, Seeger, Chada and others that compose the studies of this area of knowledge. In the case of research and exploratory research, the methodology will have as a starting point a bibliographic review of the researches done on David Miguel, sambas, sambas- theme and carnival in Pará, which will aim to provide a knowledge of the bibliography and discography of the composer. Procedures will be given to data collection in the field, using elements that make up Oral History, namely: interviews, narratives and testimonials. The analysis, musical, contextual, historical and cognitive, will be carried out from the ethnomusicological point of view. The pretension is to reach the proposed objectives, minimizing aspects little explored by researchers inside and outside the academy. In the field of music from Pará.

Keys Word: Creatives process; Ethnomusicology; Song of Pará; David Miguel

David Miguel (Belém, Pará 29.12.1926 – 13.02.2000) foi um sambista e compositor paraense que compôs vários sambas-enredo de sucesso, inclusive o vencedor do carnaval belenense de 1978 – “Theatro da Paz”, gravado como um dos dez mais belos do Brasil, tendo sido divulgado ” ...através do LP *Brasil Canta Samba Enredo*, que reuniu uma coletânea das melhores composições do ano em todo país.”. (OLIVEIRA, 2006, p.268).

O sambista e compositor, boêmio, foi um cronista do cotidiano e um cantador da periferia de Belém, do modo de falar e de ser do paraense. Definia-se como “negrinho feinho e

magrinho/ filho de Aurora e Manuel”. Contudo, David Miguel apresentava o porte de um “deus negro”, com cerca de um metro e oitenta de altura. Regina Celi (Entrevista realizada em 16.03.2015), filha do compositor, relata que a avó materna do compositor foi trazida da antiga Daomé para o Estado do Maranhão. De acordo com Oliveira (2006), a avó, de nome Jacinta Maria da Conceição, ao chegar ao Maranhão, vinda do Daomé, foi vendida como escrava em praça pública naquele Estado. Ao chegar a Belém, Jacinta constitui família e prole. Sua filha Aurora gerou filhos, e entre esses, David Miguel.

David Miguel nasceu no populoso bairro do Jurunas, “um dos bairros periféricos mais antigos da cidade, que se delineou no prolongamento natural do núcleo central e mais antigo de Belém” (RODRIGUES, 2008, p. 15), bairro em que passou grande parte da sua vida e onde conviveu com os elementos da cultura local, o que possivelmente pode ter influenciado a sua formação enquanto compositor (OLIVEIRA, 2006). Católico, militante comunista, esquerdista convicto, chegou a sofrer perseguições políticas, no período da ditadura militar (1964-1985).

David Miguel apresenta um processo criativo peculiar de composição musical. Embora não tivesse conhecimentos musicais formais, e nem tocasse nenhum instrumento, criava suas composições se acompanhando do ritmo que produzia em uma caixa de fósforos. (OLIVEIRA, 2006; SANTOS, 2015). No *Grêmio Recreativo Rancho Não Posso Me Amofiná*, David Miguel compôs “Passados carnavais” (1957); “Bandeirantes de ontem e de hoje” (1960); Getúlio Vargas, sua vida, sua obra (1964) e, De Ícaro ao Espaço Sideral (1964).

Em 1971, por motivos não justificados, sai do Rancho e a partir de 1974 passa a integrar a ala de compositores da *Associação Cultural Recreativa Império de Samba Quem São Eles*. Nesta escola de samba compõe “Teatro da Paz” (1977)²³; “Delírio Amazônico” (1978); “Exaltação ao Quem São Eles” (1985); “Paid’égua” (1986, com a ala de compositores da escola), e “Lua Cheia” (1988, com Antônio Carlos Maranhão) (OLIVEIRA, 2006). Além de sambas enredo para o Rancho e o Quenzão, David Miguel compôs, em 1981, “Paulo Ronaldo o show inesquecível”, para a *Escola de Samba Mocidade Independente de Padre Miguel* e, em 1993, “A Barca”, para a *Escola de Samba Crias do Curro Velho* (OLIVEIRA, 2006).

David Miguel compôs, também, músicas de outros gêneros musicais. Merece destaque o samba “Porta Retrato”, parceria com Antônio Carlos Maranhão e Camilo Delduque, que conquistou o 2º lugar no *Festival de Música Paraense*, em 1992 (OLIVEIRA, 2006).

²³ Primeiro samba enredo paraense a ter divulgação nacional através do LP Brasil Canta samba enredo. Este LP é uma coletânea dos melhores sambas enredo do ano de 1977. (OLIVEIRA, 2006).

Em 1995 recebeu justa homenagem da escola de samba *Império de Samba Quem São Eles*, com o enredo "David Miguel, a Estrela de Breu". Ainda neste ano participou de duas faixas do CD do grupo paraense de samba "Suvaco de Cobra". Deixou, ainda, uma pequena parte de sua obra documentada no CD *Gente da Gente*, projeto da Prefeitura de Belém, gestão do Partido dos Trabalhadores. Neste CD foram gravadas também "Lua Cheia", "Paid'égua", "Sinos de Belém", "Amanhecendo", "Noite Vazia", "Consulta", "Cheque sem fundo", "Fim de festa", "Devolução", "Indecisão", "13 de maio" e "Aboio".

O nome de David Miguel dá denominação ao sambódromo de Belém, situado no bairro da Pedreira, à Avenida Pedro Miranda, inaugurado em três de março de 2000, pelo ex-prefeito de Belém Edmilson Rodrigues, como *Aldeia Cabana de Cultura David Miguel*. Posteriormente o sambódromo teve seu nome alterado para *Aldeia de Cultura Amazônica David Miguel*, como é conhecido atualmente.

A homenagem se justifica pelo fato de David Miguel, em sua obra, ter se notabilizado pelas suas composições para o carnaval, mormente em samba-enredo. Sobre o assunto, Mussa e Simas (2010, p. 19) referências nesta área, afirmam que:

Os estudos existentes sobre o tema privilegiam, geralmente, análises qualitativas - destacando-se em geral apenas os sambas que adquiriram projeção acima da média e tiveram boa repercussão na mídia. Este trabalho parte de outro princípio; o de que a análise qualitativa depende primeiramente de um apanhado do maior número possível de sambas de enredo.

Nosso contato com David Miguel iniciou com a pesquisa para a dissertação de mestrado, defendida em 2015, no Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará, *Amanheceu, Paid'égua! O Sonho Cabano faz Samba de Enredo no Carnaval Paraense*, tendo como foco três sambas de enredo de Belém do Pará. O samba-enredo *Paid'égua* tem como autores Antônio Carlos Maranhão, Davi Miguel, Edyr Proença, Edyr Augusto Proença, Alfredo Oliveira e Ronaldo Franco.

O foco desta pesquisa para o doutorado, é o compositor David Miguel, seguindo a linha de pensamento de autores como Gerard Béhague (1992, p. 6): "o foco central da compreensão e do estudo da criação deve ser o compositor nas suas múltiplas dimensões socioculturais, e estético-ideológicas". Pretendemos investigar os fatores que influenciaram na criação artística de David Miguel, levando em conta o seu trajeto de vida, considerando que:

A ideia de arte pela arte criou a ilusão de que o compositor é um ser social à parte, transcendental. O próprio fenômeno da criação musical é, sem dúvida, inseparável do compositor. Portanto, o foco central da compreensão e do estudo da criação deve ser

o compositor nas suas múltiplas dimensões socioculturais e estético-ideológicas (BÉHAGUE, 1992, p. 6).

Béhague (1992, p. 7) ainda postula que o contexto social se define não somente como identidade sociocultural que corresponde a valores específicos do grupo social do compositor, mas também da posição político-ideológica do mesmo. Para ele, negar a posição ideológica do compositor “como insistiram os partidários do conceito da arte pela arte, equivale a negar as suas atribuições como ser social”.

Para um melhor entendimento do processo de criação de David Miguel, vale observar a orientação de Béhague, buscando não apenas a compreensão da estrutura sonora de suas composições, mas focalizando este olhar sobre o fundamento sociocultural de sua criação musical. Na mesma linha de pensamento encontramos John Blacking, advertindo que: “Qualquer afirmação sobre a musicalidade deve considerar processos que são extramusicais e que estes podem ser incluídos na análise da música. As respostas para muitas importantes questões sobre estrutura musical podem não ser estritamente musicais” (BLACKING, 1973, p. 89).

Conhecer David Miguel, como indivíduo e como ser social e cultural, é de fundamental importância para a compreensão de sua obra e de seu processo de criação musical. Blacking (2000, p. 88) afirma que as formas que a música toma e seus efeitos sobre as pessoas, originam-se das experiências sociais de corpos humanos em contextos culturais diferentes, “a música manifesta aspectos da experiência de indivíduos na sociedade”.

Os dados sobre a vida do compositor se revestem de fatos que advêm dos aspectos peculiares da sua personalidade e do ambiente cultural em que viveu, fatos que atualmente compõem o repertório das narrativas que fazem a seu respeito.

Com o objetivo de se conhecer a trajetória de vida deste compositor, ainda se faz necessário o conhecimento do “trajeto antropológico”, termo criado por Gilbert Durand e que representa “a incessante troca que existe ao nível do imaginário entre as pulsões subjetivas e assimiladoras e as íntimas objetivações que emanam do meio cósmico e social” (2012, p. 41).

Para a compreensão das relações sócio culturais de David Miguel, utilizarei, ainda, como referência, a Antropologia cultural, que trata da problemática da estrutura social, das relações inter-humanas: família, parentescos, grupos, instituições sociais e políticas tomando como referência Espina Barrio:

Definiremos a antropologia cultural como o estudo e descrição dos comportamentos aprendidos que caracterizam os diferentes grupos humanos. O antropólogo cultural (ou sociocultural, como é costume denominar-se hoje em dia) tem que se ocupar das

obras materiais e sociais que o homem criou através de sua história e que lhe permitiram fazer frente a seu meio ambiente e relacionar-se com seus congêneres (1996, p.21).

A obra musical do compositor David Miguel está inserida no contexto sócio cultural do Estado do Pará, relacionando música e sociedade, visto que “a música é o resultado do processo comportamental de seres humanos que são moldados pelos valores, atitudes e crenças das pessoas que compõe uma cultura particular.”²⁴ (MERRIAM, 1964, p. 06).

Escolhendo o compositor em questão e partindo do suporte dado pelo pensamento etnomusicológico e dos estudos culturais, investigaremos os processos de criação musical em um contexto específico. Não obstante, para além deste limite, fugiremos do que Alberto Ikeda (1998) chama de *musicografia*, ou seja, a mera descrição dos objetos musicais. Por meio de análises interpretativas, buscaremos compreender como esses aspectos musicais se coadunam no contexto sociocultural de Belém, guiado, sempre que possível, pelo procedimento êmico.

O problema principal que nos ocupa se refere aos fatores que incidem sobre a criação musical. Iluminadas por análises, não apenas musicais, mas também comportamentais e cognitivas que a música permita, vendo-a inserida em unidades mais abrangentes da vida social das quais é ao mesmo tempo parte e efeito.

Compreendemos o estudo de música como muito mais do que o estudo puramente do som musical. O grande desafio da Etnomusicologia talvez seja o de relacionar música, um subsistema, com todos os outros subsistemas da cultura, na busca de um entendimento do que ela possa representar para o ser humano que a produz. Um dos recursos para esta compreensão pode ser obtido pela apreciação do texto das canções, visto que estes podem expressar ideias muitas vezes mais difíceis de serem articuladas em outros contextos. O pesquisador, através dessas análises do texto, poderá obter informações nem sempre facilmente acessíveis e, quem sabe, chegar a um entendimento do próprio homem. De acordo com Merriam (1964: 187):

Textos, naturalmente são comportamento linguístico mais do que sons musicais, mas eles são uma parte integrante da música e há claro indício de que a linguagem usada em conexão com música difere da do discurso usual.²⁵

Merriam (1964, p. 165-6), ainda que comentando sobre três pontos levantados por Nettl referentes à composição concorda com dois deles: 1 - "qualquer composição é, em última

²⁴ - ... that music sound is the result of human behavioral process that are shaped by the values, aptitudes, and beliefs of the people who comprise a particular culture.”- Tradução da autora.

²⁵ Texts, of course, are language behavior rather than music sound, buy they are an integral part of music and there is clear-cut evidence that the language used in connection with music differs from that of ordinary discourse.

instância, o produto da mente de um indivíduo ou grupo de indivíduos"²⁶; 2 - "generalizações não podem ser feitas acerca de técnicas de composição em música primitiva que a contrastem com a música de altas culturas, com exceção de que, em contraste com a última, ela é composta sem registros escritos (ou de outro modo preservados)."²⁷ Estaremos estudando, portanto, os fatores que podem influenciar o processo criativo de David Miguel.

Um dos postulados básicos da Etnomusicologia atual é o de que de alguma forma a sociedade se reflita em sua música. Enquanto criadores, os compositores são também transmissores de padrões da cultura. Esta depende de sistemas de pensamento e valores em que o grupo acredita. Mesmo que essas estruturas não possam ser verbalizadas, elas existem, de alguma forma, na mente das pessoas. Segundo Blacking (1974: 89), a música é

...uma síntese dos processos cognitivos que estão presentes na cultura e nos seres humanos: a forma que ela toma e os efeitos dela sobre as pessoas são gerados pelas experiências sociais dos seres humanos em diferentes contextos culturais. Música sendo som humanamente organizado expressa aspectos das experiências dos indivíduos na sociedade.²⁸

Somando-se a uma tradição etnomusicológica que tem em John Blacking um dos principais nomes, entende-se que o olhar investigativo deva contemplar os elementos musicais dentro de um contexto sócio histórico, não significando, entretanto, que tal enfoque contextualizado descambe em um desprezo pelos aspectos estruturais da música. A chave para entender o pensamento etnomusicológico de Blacking parece estar em seu conhecido conceito de música: "Música é o produto do comportamento de grupos humanos, seja informal ou formal: é *som humanamente organizado*"²⁹ (1974, p. 10).

Este conceito é importante, pois se o admitimos como premissa, então nosso olhar investigativo voltar-se-á não mais exclusivamente aos elementos estruturais da música, tratados antes de forma isolada, como entes dados e encerrados em si mesmos, mas, então, buscará na forma de organização social seu mais profícuo caminho de compreensão.

²⁶ Is that any music composition is ultimately the product of the mind of an individual or a group of individuals.

²⁷ No generalizations can be made about composition techniques in primitive music which contrast it with the music of high cultures, with the exception that it is, in contrast to the latter, composed without written (or otherwise preserved) records.

²⁸ 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.

²⁹ Music is a product of the behavior of human groups, whether formal or informal: it is humanly organized sound.

O objetivo geral é investigar os fatores que incidem no processo criativo do compositor David Miguel, a partir de uma perspectiva etnomusicológica. Paralelamente, outras questões poderão ser elucidadas: Como sua música se desenvolveu em Belém? Como se relacionam os músicos desta prática com aqueles de outras áreas musicais? Como são percebidos pelos outros; o que os diferenciam? Qual a função dessa música? Qual a importância da mídia local e da indústria fonográfica em sua formação?

Com relação aos objetivos específicos teremos como foco: fornecer informações contextualizadas sobre o compositor David Miguel; prover um catálogo comentado das obras do compositor; descrever o processo criativo do compositor; analisar os sambas-enredo do compositor David Miguel; Captar e registrar aspectos do saber musical contido nesse repertório musical; Registrar expressões verbais usadas pelos músicos e demais agentes sociais que perfazem esses contextos sobre sua própria música; Incorporar informação sobre as instituições que apoiam e articulam a vida musical nesse contexto e contribuir para o desenvolvimento de estudos sobre a cultura musical paraense, em particular sobre sambas-enredo, a partir do repertório musical de David Miguel.

Tendo em vista os objetivos citados, estamos diante de uma pesquisa exploratória, visto que pretendemos explicitar e aprofundar ideias acerca do nosso objeto de estudo, qualitativa, um estudo de caso.

Nosso ponto de partida será a revisão bibliográfica: das pesquisas realizadas sobre David Miguel, sambas, sambas-enredo e carnaval no Pará. As fontes de pesquisa fornecerão um conhecimento da bibliografia e discografia existente, assim como serão realizadas consultas com especialistas e agentes desse domínio musical.

Destaca-se aqui o trabalho a ser realizado em jornais, revistas, cartórios, acervos públicos e particulares como os de escolas de samba e outros, coleções particulares, em arquivos sonoros que contêm entrevistas de músicos, ou sobre músicos e músicas do Pará, além das pesquisas de caráter etnomusicológico relacionadas ao tema da pesquisa.

Aspectos da criação musical, dos termos ênicos utilizados em relação aos fazeres musicais, dos aspectos contextuais, das projeções na vida musical paraense devem ser apontados. Deve-se acrescentar ainda a produção de historiadores sobre a música paraense. O recurso a sítios virtuais é mais uma possibilidade real.

Todavia, dado a carência de escritos específicos sobre o assunto, será preciso proceder com a coleta de dados em campo, onde faremos uso de elementos que compõe a História Oral, quais sejam: entrevistas, narrativas e depoimentos. No que diz respeito a essas entrevistas, elas

não serão estruturadas de maneira rígida; eu diria que, se fôssemos classificá-las metodologicamente, são algo entre “entrevistas semi-estruturadas” e “episódicas”, no dizer de Bauer e Gaskell (2005).

São semi-estruturadas, pois algumas perguntas são sempre recorrentes e apresentam algo de episódicas, pois os informantes são convidados a discorrer sobre certos aspectos ou eventos relacionados seja com a sua própria história na música da cidade, seja com aspectos acerca de suas motivações, aprendizado, realizações, entre outros.

Serão entrevistados familiares, amigos, pessoas relacionadas ao carnaval, ao samba, ao samba-enredo e ao comunismo no Pará, jornalistas e historiadores, além de pessoas que possam de alguma forma contribuir para a pesquisa. Em se tratando de uma tese acadêmica, esta história se configura nos parâmetros da História Oral Acadêmica, também conhecida como História Oral Intelectual. Nela se insere o rigor acadêmico nos preceitos do fazer sob regras que se embasará na revisão dos conceitos e concepções que integram a nova História Oral, sob um novo olhar.

Para tanto, contaremos como referência os autores Alberti (2004) e Meihy e Ribeiro (2011). Conforme Thompson (1992, p. 337): “a história oral devolve a história às pessoas em suas próprias palavras. E ao dar-lhes um passado, ajuda-as também a caminhar para um futuro construído por elas mesmas.” Todos os procedimentos serão previamente autorizados pelos participantes através de documento previamente assinado. As entrevistas, depoimentos e narrativas serão gravados em áudios. Quanto às filmagens e fotografias, serão realizadas com autorização prévia dos participantes, através de documento assinado pelo entrevistado.

A etnografia pretende descrever significados e/ou saberes, interpretando sentimentos e compreendendo percepções em que o sujeito é o foco principal da pesquisa, levando em consideração o proposto por Geertz: “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 com os sinais convencionais do som, mas com exemplo transitório de comportamento modelado” (1989, p. 13). Para Seeger:

A etnografia da música não deve corresponder a uma antropologia da música, já que a etnografia não é definida por linhas disciplinares ou perspectivas teóricas, mas por meio de uma abordagem descritiva da música, que vai além do registro escrito de sons, apontando para o registro escrito de como os sons são concebidos, criados, apreciados e como influenciam outros processos musicais e sociais, indivíduos e grupos. A etnografia da música é a escrita sobre as maneiras que as pessoas fazem música (2008, p. 239).

Os aspectos musicais serão apreciados a partir de uma perspectiva onde a música é concebida como produto de relações sociais e culturais, não podendo ser enfocada de maneira isolada do contexto em que está inserida. Sob tal perspectiva, é importante pensar também em uma etnografia musical correspondente aos meios pelos quais as pessoas fazem música.

Embora a averiguação dos produtos musicais seja o cerne desta pesquisa, buscar-se-á o vislumbre analítico a partir das concepções acerca da prática musical. Assim, entramos no campo do estudo dos símbolos entendendo-os como sendo o lastro que comporta os comportamentos, ações e produtos musicais. Buscar-se-á apreender os objetos musicais na sua realidade concreta, a partir do entendimento do que eles representam e como são representados simbolicamente para os sujeitos e, assim, traçar um modelo analítico que permita alcançar a realidade mais aparente, pela via do universo mais subjetivo da cultura musical.

Da mesma maneira que é possível apreender muitos aspectos da existência cultural de um indivíduo a partir do estudo e análise do contexto cultural mais amplo no qual ele se insere, também é possível apreender diversos aspectos amplos e gerais da cultura a partir do estudo e análise da vida cultural de alguns de seus agentes mais importantes. Entende-se que a história de vida de um músico, compositor, é capaz de revelar muitos aspectos do saber e fazer culturais onde ele se insere culturalmente, pois ele é uma pessoa com ampla inserção e poder de interferência na sua comunidade. Prática musical será entendida aqui como proposta por Chada (2007, p. 139):

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

Pretendemos realizar todas as análises possíveis, priorizando, pelo menos, a musical, a contextual, a histórica e a cognitiva, sob o ponto de vista etnomusicológico. Consciente das dificuldades que se apresentarão, oriundas quem sabe da própria escassez de observações realizadas, embora a condição não seja a ideal, é um ponto de partida.

A música popular produzida no Pará ainda se constitui um mundo pouco explorado por pesquisadores dentro e fora da academia. Além disso, notamos que ela raramente tem sido alvo de estudos que possam entendê-la em conexão com o desenvolvimento cultural e o contexto onde se insere.

Nosso trabalho portanto, voltará o olhar para uma parcela da música ainda não devidamente estudada. Os estudos, por serem raros e de caráter inconclusivo, mostram como é

imperativo que haja mais pesquisas sobre o fenômeno. Pela importância e abrangência, o tema requer além de estudos historiográficos ainda mais acurados, um maior esforço etnomusicológico para sua compreensão. Os parcos dados hoje disponíveis sobre o que denominamos “cultura musical urbana belenense” estão longe de representar o universo musical diversificado produzido no Estado do Pará.

É fato que as pesquisas acadêmicas abrem cada vez mais espaço para as linhas que abordam a música popular brasileira, entretanto, em relação à música paraense, onde se inserem também os sambas enredo, é ainda sentida a grande dificuldade em se poder contar com fontes precisas no momento da elaboração de trabalhos acadêmicos. Essa dificuldade foi por nós sentida quando da elaboração da dissertação de mestrado.

Nas obras de Oliveira (2006) e Manito (2000) buscamos subsídios para discorrer sobre o histórico do carnaval, das escolas de samba de Belém, das trajetórias de vida e vida artística de compositores de sambas de enredo e, principalmente, em relação ao samba enredo. As leituras dessas obras paraenses foram de grande valia para a elaboração da nossa dissertação, porém, ficou patente a necessidade de pesquisas mais abrangentes com relação aos tópicos referidos.

O samba enredo tem um longo histórico e muitos elementos que o caracterizam e o diferem do samba. Entre esses, o enredo, elemento fundamental que possibilita a construção das partes que o compõe. Com relação ao compositor David Miguel, foi se revelando, no decorrer do trabalho de pesquisa, a importância da sua obra, mormente em relação à composição de sambas- enredo.

David Miguel se tornou para seus pares e para a mídia do carnaval paraense uma espécie de “lenda”. Sua personalidade se distinguia, sua humildade cativava a todos que o conheceram. São muitos os fatos relacionados também à sua vida boêmia, outro fator com que se fez conhecido no cenário musical paraense. É lembrado e reverenciado pelas pessoas que o conheceram, fato comprovado no conteúdo das entrevistas que fizeram parte da nossa pesquisa de campo. O pouco conhecimento deste compositor e sua obra são detectados, também, de certa forma, quando se procura conhecer o histórico do sambódromo de Belém do Pará.

A relevância desta pesquisa se fundamenta na necessidade de ampliar os parcos conhecimentos sobre a vida e obra deste compositor paraense, seu processo criativo, que pelo seu talento e peculiar personalidade se fez conhecido e referenciado pelos amigos, colegas compositores e pelo público amante do carnaval paraense, mas que, todavia, em que pese a importância da sua obra, não apresenta ainda o devido reconhecimento da grande mídia.

A pesquisa poderá se constituir em uma referência sobre o assunto, vindo a contribuir para as áreas de Etnomusicologia, Antropologia, História, Música, Música Popular Brasileira (MPB), Carnaval e cultura paraense, ampliando os acervos do Programa de Pós-Graduação em Artes da UFPA (PPGARTES) e do Laboratório de Etnomusicologia da UFPA (LabEtno).

Esta proposta certamente trará uma visão distinta da que se tem hoje sobre a cultura musical paraense, podendo gerar hipóteses sobre valores fundamentais da cultura paraense, sobre os fatores que influenciam a processo de criação musical, utilizável por pesquisadores de outras áreas de conhecimento, assim como poderá servir de base para futuros estudos sobre a música no Pará.

Referências.

ALBERTI, Verena. *Manual de História Oral*. Rio de Janeiro: FGV, 2004.

BAUER, Martin W. e GASKELL, George. *Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som – um manual prático*. 4a ed. Petrópolis: Vozes, 2005.

BEHÁGUE, Gerard. *Fundamento Sócio Cultural da Criação Musical*. Art 19 (ago) 5-17, 1992.

BLACKING, John. “The Study of Man as Music-Maker.” In *The Performing Art Music and Dance*. Edição de John Blacking and Joann W. Kealiinohomoku. New York: Mouton Publishers, 1979.

BLACKING, John. *How musical is man?* Seattle: University of Washington, 1974.

BLACKING, John. *Music, culture and experience*. Chicago: University of Chicago, 1995.

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.

DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral*. Tradução Helder Godinho. São Paulo. Editora WMF Martins Fontes, 2012.

ESPINA BARRIO, Angel B. *Manual de Antropologia Cultural*. Editora Massangana, 1996.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Zahar: 1978.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva & Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

IKEDA, Alberto. Pesquisa em música popular urbana no Brasil: entre o intrínseco e o extrínseco. *Atas do III Congresso Latino-americano da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular*. Disponível em <<http://www.hist.puc.cl/historia/iaspmpla.html>>.

MANITO, João. *Foi no Bairro do Jurunas: a trajetória do Rancho Não Posso Me Amofiná (1934/1999)*, Belém: Editora Bresser Comunicação e Produções Gráficas, 2000.

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

MEYHY, José Carlos; RIBEIRO, Suzana L.Salgado. *Guia prático de história oral: para empresas, universidades, comunidades, famílias*. São Paulo: Contexto, 2011.

MUSSA, Alberto; SIMAS, Luiz A. *Samba de enredo: história e arte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

NETTL, Bruno. *The study of Ethnomusicology: Thirty-One Issues and Concept*. Urbana: University of Illinois, 2005.

OLIVEIRA, Alfredo. *Carnaval Paraense*. Belém: SECULT, 2006

RODRIGUES, C. I. *Vem do bairro do Jurunas: sociabilidade e construção de identidades entre ribeirinhos em Belém – PA*. 2008. 281 f. Teses (Doutorado em Antropologia) – Programa de Pós-graduação em Antropologia Social, Universidade Federal de Pernambuco, Recife.

SANTOS, Regina Celi dos. *Entrevista Regina Celi*. Em 16 de março de 2015, Belém do Pará. Disponível no Laboratório de Etnomusicologia do PPGARTES - UFPA.

SEEGER, Anthony. Etnografia da Música. In *Cadernos de Campo*. São Paulo, n.17, pp 237/260, 2008.

THOMPSON, Paul. *A voz do passado: história oral*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

Etnomusicologia e educação musical: experiências na formação de licenciados em música da Universidade Federal do Pará.

Jorgete Maria Portal Lago

Universidade Federal da Bahia -jorgetelago@gmail.com

Líliam Barros

Universidade Federal do Pará – liliambarroscohen@gmail.com

Resumo: O presente trabalho relata uma experiência pedagógica envolvendo a disciplina Introdução a Etnomusicologia para alunos da licenciatura em Música na Universidade Federal do Pará. A metodologia empregada tem como base o conceito e a prática da paisagem sonora de Murray Schafer e os estudos culturais. O objetivo deste trabalho foi proporcionar aos alunos fundamentos teóricos da disciplina Etnomusicologia para o reconhecimento e compreensão de práticas musicais diversas e sua inserção no ensino de música. O desenvolvimento da disciplina foi dividido em dois momentos: no primeiro momento os alunos receberam a fundamentação teórica em sala de aula a partir da discussão de textos e vídeos com temas diversos; no segundo momento eles realizaram incursões em campo para levantamento de dados. Ao final da disciplina, os alunos tiveram oportunidade de conhecer práticas musicais diversas e desta maneira refletir sobre o ensino de música nas escolas na cidade de Belém.

Palavras-chave: Etnomusicologia, educação musical, Belém.

Title of the Paper in English: Ethnomusicology, music education, Belém.

Abstract: This paper presents a pedagogical experience with the discipline Introduction at Ethnomusicology for students of Musical Education Course at Federal University of Pará. The methodology had based at concept and practice of Murray Schafer landscape and cultural studies. The aims of this experience was offer to the students theoretical foundations of the Ethnomusicology area for the knowledge and and comprehension of the diversity of musical practice and its insertion on the musical education. The development of the discipline was divided in two moments: in the first moment the students received the theoretical foundation at the classroom with texts and videos with many themes; in the second moment they made fieldwork for data collection. At the end of the discipline, the students had knew many musical practice and, in this way, they could think about the musical teaching at the regular school at Belém city.

Keywords: Ethnomusicology, music education, Belém.

1. Prelúdio

O presente trabalho relata uma experiência pedagógica envolvendo a disciplina Introdução a Etnomusicologia para alunos da licenciatura em Música na Universidade Federal do Pará. A metodologia empregada tem como base o conceito e a prática da paisagem sonora de Murray Schafer e os estudos culturais. O objetivo deste trabalho foi proporcionar aos alunos fundamentos teóricos da disciplina Etnomusicologia para o reconhecimento e compreensão de práticas musicais diversas e sua inserção no ensino de música. O desenvolvimento da disciplina foi dividido em dois momentos: no primeiro momento os alunos receberam a fundamentação teórica em sala de aula a partir da discussão de textos e vídeos com temas diversos; no segundo

momento, eles realizaram incursões em campo para levantamento de dados. O local escolhido foi o bairro do Guamá, onde está situada a universidade e que comporta um número significativo de práticas musicais diversas. A pesquisa de campo se deu em duas etapas, a primeira foi conhecer a paisagem sonora do bairro e suas impressões nos alunos, a segunda foi conhecer as práticas e grupos musicais do mesmo. O levantamento se deu por meio de questionários e entrevistas que os alunos realizaram pelas ruas do bairro do Guamá. Como resultado deste levantamento, os alunos puderam constatar a diversidade de práticas musicais que ocorrem no bairro, desconhecidas por eles até aquele momento. A realização da pesquisa de levantamento mais as discussões teóricas realizadas em sala de aula apresentaram aos alunos e ao curso de licenciatura da UFPA um campo de possibilidades para o ensino da música, onde a diversidade musical da própria cidade de Belém pode ser o ponto de partida para um ensino de música mais democrático e mais próximo ao contexto dos graduandos.

2. A disciplina Introdução a Etnomusicologia e o ensino de música na Universidade Federal do Pará

O Curso de Licenciatura Plena em Música da Universidade Federal do Pará possui uma estrutura curricular fundamentada em diversos eixos pedagógicos. A disciplina “Introdução a Etnomusicologia”³⁰ está vinculada ao eixo pedagógico das “Humanidades” e tem como objetivo dialogar temas e estudos que são próprios da disciplina e de áreas correlatas. Outro objetivo é iniciar pequenos projetos de pesquisa no âmbito da disciplina e discutir aspectos relacionados às práticas musicais contemporâneas e, notadamente, amazônicas. Desde sua implementação no curso, em 2008, a disciplina tem buscado dialogar com as demais áreas do conhecimento, especialmente a Educação Musical, com objetivo de contribuir para a formação do educador musical tendo em vista a diversidade de práticas musicais ocorrentes na cidade de Belém. Aproximações com outros fazeres musicais buscam, também, visibilizar saberes e fazeres não inclusos na academia, mas presentes na oralidade e grande sabedoria de mestres da cultura popular.

A disciplina está organizada em 68 horas sendo que 51 horas são teóricas e 17 horas são práticas. Para estas horas práticas estão previstas atividades extensivas e de pesquisa, como a realização de mapeamentos, aproximações com outras práticas musicais ou pequenos trabalhos

³⁰ As professoras responsáveis pela disciplina são Líliam Barros Cohen e Sonia Maria Moraes Chada, coordenadoras dos grupos de pesquisa Música e Identidade na Amazônia – GPMIA e Estudos Musicais no Pará – GEMPA, respectivamente. O presente estudo é resultado do tirocínio docente de Jorge Lago, sob supervisão das responsáveis pela disciplina.

de pesquisa que envolve entrevistas e trabalho de campo. Ao longo deste período de oferta da disciplina, os alunos têm desenvolvido trabalhos de registros das práticas musicais da cidade de Belém do Pará, demonstrando a enorme diversidade musical da cidade. Certamente a realização destas pesquisas tem contribuído para a ampliação da percepção sobre as práticas musicais elegidas para serem trabalhadas em sala de aula nas escolas regulares e que em muitos casos são pouco abordadas ou simplesmente ignoradas. Tal percepção sobre a diversidade de práticas e as questões sociológicas e culturais que perpassam a inclusão ou não dessas práticas nos currículos de música das escolas regulares tem sido um ponto abordado.

A pesquisa em música institucionalizada no estado do Pará é recente e perfaz o processo de qualificação dos docentes nas duas universidades públicas que possuem o curso de Licenciatura Plena em Música – a Universidade Federal do Pará e a Universidade do Estado do Pará. Em ambas as universidades estão cadastrados grupos de pesquisa nas áreas de educação musical e etnomusicologia, cujas pesquisas e ações extensivas muitas vezes acontecem em parceria, incluindo a realização de eventos de área³¹.

No Brasil, diversos autores da área de Educação Musical tem realizado aproximações epistemológicas entre esta área e a etnomusicologia, a exemplo de (LUCAS, 2011; QUEIROZ, 2012; SANTOS, 2005; SOUZA, 2004). Especialmente após a implementação das leis 11.769/08 e 11.645/08 que obrigam o ensino de música nas escolas de ensino regular e o ensino de conteúdo referente às culturas africanas e indígenas no Brasil, a intercessão entre as áreas tem se mostrado mais profícua.

Do ponto de vista da etnomusicologia, paradigmas clássicos relacionados ao conceito de música; relação entre música, cultura e sociedade; processos de transmissão musical; especificidades de sistemas musicais e aspectos cognitivos, dentre outros, amplamente discutidos nas obras clássicas da área (MERRIAM, 1964; NETTL, 2005; TURINO, 2008) também tem sido destacado nas pesquisas em educação musical no Brasil. Por outro lado, é possível observar diversos trabalhos nos anais da Associação Brasileira de Etnomusicologia – ABET, e da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação – ANPPOM, nas subáreas referentes à Educação Musical e Etnomusicologia, que emergem a partir do diálogo entre estas duas subáreas da pesquisa em música³².

Tais questões são usualmente apresentadas no decorrer da disciplina, privilegiando textos em português, haja visto o fato de os alunos não serem proficientes em outras línguas.

³¹ Para maiores informações, ver BARROS (2011).

³² www.abetmusica.org.br
www.anppom.com.br

Os temas discutidos em sala estiveram ligados aos estudos sobre os conceitos de paisagens sonoras (SCHAFER, 2012), cuja principal finalidade era preparar os alunos para vivenciarem a realidade sonora do local onde fariam a pesquisa; pesquisa de campo e organologia (PINTO, 2006); história, escopo e desenvolvimento da etnomusicologia no Brasil (CHADA, 2011); pontos sobre música indígena e música afrobrasileira (CARVALHO, 2005); etnomusicologia aplicada (ARAÚJO, 2011); estudos sobre mudança musical (CARVALHO, 1999), bem como alguns estudos sobre práticas musicais na cidade de Belém do Pará (LAGO, 2006; AMARAL, 2010; RODRIGUES, 2008). Questões ligadas à propriedade intelectual e à preservação do patrimônio imaterial brasileiro também foram abordadas (LONDRES, 2004).

Os estudos acima apresentados foram abordados buscando a reflexão sobre questões éticas, especificidade e complexidade das práticas musicais no cenário urbano de Belém do Pará e a importância de valorizá-las e incluí-las no currículo do ensino regular nas escolas públicas do estado.

3. O desenvolvimento da pesquisa com os estudantes do Curso de Licenciatura Plena em Música da UFPA.

O local de pesquisa foi o bairro do Guamá onde está situada a universidade federal do Pará. O bairro do Guamá é o mais populoso da cidade de Belém e também abriga um número significativo de grupos culturais diversos. Apresentamos a proposta de pesquisa para a turma e solicitamos aos alunos que moravam no bairro do Guamá que trouxessem informações sobre o mesmo. A partir destas informações escolhemos quais áreas seriam pesquisadas. Ao iniciarmos a inserção no campo escolhemos como ponto de referência o mercado municipal do Guamá. Neste primeiro momento, os alunos realizaram uma visita pelas ruas do bairro observando a paisagem sonora e possível locais de produção musical. Finalizada a etapa de observação em campo, os alunos retornaram a sala de aula para a elaboração do método de coleta de dados. De acordo com o objetivo do trabalho o método escolhido foi a aplicação de questionário. Neste constaram perguntas mais objetivas e outras livres com objetivo de registrar as práticas musicais do Guamá a partir dos grupos e locais de produção e consumo de música, assim como obter dados de caráter quantitativo e qualitativo também.

A aplicação dos questionários foi feita pelos alunos organizados em grupos e que percorreram os mesmos locais quando da primeira visita ao bairro. Nesta etapa da pesquisa os alunos realizaram várias visitas a campo para conhecer um grande número de ruas do bairro e preencher os questionários. Ao final desta etapa e com os dados coletados, discutimos em sala

de aula qual o procedimento para análise e tabulação dos mesmos. Para isso, elaboramos categorias de acordo com as práticas musicais coletadas no Guamá e um dos alunos elaborou os gráficos para demonstração quantitativa. As categorias elaboradas pelos alunos foram as seguintes: Práticas musicais ligadas à religiosidade; Práticas musicais de entretenimento; Práticas musicais tradicionais; Práticas musicais carnavalescas e Práticas de banda. Tais categorias foram elaboradas de acordo com os dados coletados e com base nos textos estudados nas aulas. A categoria com maior número de grupos e atividades foi a de Práticas musicais ligadas a religiosidade com um total de 44%. As categorias com menor incidência foram Práticas musicais carnavalescas e Práticas de banda com um total de 6% cada uma.

Finalizada esta etapa, orientamos os alunos na elaboração do artigo final da disciplina, sendo que cada grupo escolheu uma temática específica a partir do material coletado. Alguns grupos deram ênfase às práticas musicais ligadas à religiosidade fossem em igrejas ou nos terreiros de mina encontrados no bairro. Outros grupos trabalharam com grupos de práticas musicais tradicionais, como bois-bumbás e pássaros juninos e outros grupos foram mais gerais abordando também lugares de consumo musical como casas de show e bares. Ao final da disciplina os alunos apresentaram o resultado de suas pesquisas no formato de seminário.

A proposta de ensino da disciplina “Introdução à Etnomusicologia” foi bem aceita pelos alunos, que realizaram com interesse e dedicação o levantamento das práticas musicais realizadas no bairro do Guamá. Eles aceitaram o desafio, dada a curiosidade e a necessidade de conhecer outras realidades musicais diferentes das suas até mesmo para os alunos moradores do bairro, a pesquisa impulsionou o interesse pela descoberta. Os artigos apresentaram alguns problemas com a formatação, digitação, ortografia, mas a dificuldade maior foi articular as ideias desenvolvidas em alguns textos e a pesquisa de cada um. Tal dificuldade foi ocasionada pela falta de experiência com a escrita acadêmica e no estudo dos textos. Além do seminário pedimos que os alunos avaliassem a disciplina e a metodologia empregada, assim como relatassem suas impressões sobre o bairro do Guamá antes e após a pesquisa. Os alunos elogiaram a didática que foi conduzida, os textos estudados e a proposta de pesquisa.

Como resultado do trabalho de campo os alunos puderam conhecer de maneira mais próxima as práticas musicais do bairro do Guamá e sua diversidade. Durante a pesquisa de campo surgiu a necessidade de um grupo de Pássaro Junino³³ em estabelecer um maior diálogo com a universidade, já que não há um maior estímulo e fomento por parte dos órgãos públicos, somente ações pontuais. A partir destes dados levantados pela pesquisa, a coordenação do curso

³³ Prática cultural tradicional paraense que inclui música, teatro, dança e poesia.

de licenciatura propôs uma aproximação com o grupo deste grupo tradicional com o “Projeto Arte em Toda Parte”³⁴, contemplando as atividades desenvolvidas na universidade aliada aos anseios de grupos que estão no seu entorno. Este tipo de ação e articulação vai ao encontro da abordagem de uma Etnomusicologia Aplicada, conforme discutimos em sala de aula a partir de textos de Araújo, Tugny e Cambria.

O desenvolvimento desta disciplina e os resultados obtidos a partir da mesma demonstram que é premente a articulação entre teoria e prática nos curso de licenciatura proporcionada pela inserção dos graduandos com realidades musicais que estão próximas a eles, mas distante dos conteúdos ministrados no curso. E é neste sentido, que o curso de licenciatura em Música da UFPA tem realizado ações que contribuam na formação dos futuros professores de música conhecendo e reconhecendo a importância da sua realidade cultural e musical.

Referências

ARAÚJO, Samuel. “*Etnomusicologia e debate público no Brasil hoje: cacofonia ou polifonia?*” In *Revista Música e Cultura* nº6, 2011.

ARAÚJO, Samuel; PAZ, Gaspar; CAMBRIA, Vincenzo. *Música em debate: perspectivas interdisciplinares*. Rio de Janeiro: MANUA X/FAPERJ, 2008.

BARROS, Lílíam. “*Pontos sobre a pesquisa em música no Pará*” In *Revista Música e Cultura*. 2011.

LUCAS, Glauro. “*O trabalho de Campo em Pesquisa-Ação Participativa: Reflexões sobre uma Experiência em Andamento com a Comunidade Negra dos Arturos e a Associação Cultural Arautos do Gueto em Minas Gerais*” In *Revista Música e Cultura*. Volume VI, 2011. Pg. 47 – 58.

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

NETTL, Bruno. *The Study of Ethnomusicology: thirty-one issues and concepts*. Urbana e Chicago: University of Illinois Press, 2005.

QUEIROZ, Luis Ricardo. “*A Educação Musical no Brasil do Século XXI: articulações do ensino de música com as políticas brasileiras de avaliação educacional.*” In *Revista da ABEM*. V. 20, Nº 28, p.35-46, 2012.

SANTOS, Daniela Oliveira dos. “*Sociologia da Música: base para a compreensão da relação de adolescentes com a música popular*” In *Anais do XIV Encontro Anual da ABEM*. Belo Horizonte, 2005.

³⁴ Projeto de extensão coordenado pela professor Sonia Chada.

SOUZA, Jusamara. “*Educação musical e práticas sociais.*” In *Revista da ABEM*, nº 10, 2004. PP. 7 – 11.

TUGNY, Rosângela; QUEIROZ, Ruben C. *Músicas africanas e indígenas no Brasil*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

TURINO, Thomas. *Music as Social Life: the politics of participation*. Chicago and London: University of Chicago Press, 2008.

Etnomusicologia participativa: um ponto de intersecção entre música e Educação do Campo

Marcus Facchin Bonilla
UFT/ UFPA – marcusbonilla@uft.edu.br

Sonia Chada
UFPA - sonchada@gmail.com

Resumo: O presente texto traz uma breve revisão bibliográfica sobre a noção de Educação do Campo e a noção de Etnomusicologia Participativa. Com a revisão, constata-se que ambas estão unidas pelo mesmo processo metodológico, em que ações horizontais e contra hegemônicas são valorizadas, assim como na adoção de princípios filosóficos de Paulo Freire (2014), tornando-se uma boa opção metodológica para pesquisas em etnomusicologia que envolvam a Educação do Campo.

Palavras-chave: Educação do campo. Etnomusicologia Participativa. Paulo Freire.

Applied Ethnomusicology: A point of intersection between music and Countryside Education

Abstract: The present paper brings a brief bibliographical review on the notion of Countryside Education and the notion of Applied Ethnomusicology. With the review, it can be seen that both are united by the same methodological process, in which horizontal and counter-hegemonic actions are valued, as well as in the adoption of philosophical principles of Paulo Freire (2014), making it a good methodological option for research in Ethnomusicology that involves Countryside Education.

Keywords: Countryside Education. Applied Ethnomusicology. Paulo Freire.

Desde março de 2013 quando defendi minha dissertação de mestrado em música, com enfoque em etnomusicologia, deixei momentaneamente essa área para me aproximar de um outro universo de saberes chamado de Educação do Campo. Opção essa tomada em decorrência de abertura de concurso público para implementação desse curso com habilitação em Artes e Música na Universidade Federal do Tocantins (UFT). Entre os estudos para o concurso, o ingresso na Universidade, a luta para a concretização e efetivação do mesmo com três turmas em andamento e uma quarta com vestibular já realizado, passaram-se cerca de 4 anos de experiências, discussões e pesquisas intensas nessa nova área.

Durante esse percurso, meu maior desafio foi o de encontrar um elo, um ponto de intersecção ou mesmo uma dobra, nos termos de Deleuze (1991), entre a Música e a Educação do Campo. Uma tarefa árdua, levando-se em conta que fui o primeiro e único professor de música nesse contexto por mais de um ano, e hoje existem pouco mais de uma dezena de professores atuando com música nesse tipo de curso no Brasil e na América Latina. Isso significa dizer que a literatura sobre o assunto é quase inexistente, cabendo a nós produzi-las a partir dessa vivência incipiente.

De certa forma, meu recente afastamento para capacitação em nível de Doutorado em Artes na UFPA me remete novamente a março de 2013, como se fosse a retomada de um fio que ficou solto ao vento. Um fio de segurança e conforto, de muitos caminhos trilhados e fontes de pesquisa consagradas. Se nesses últimos quatro anos me dediquei à Educação do Campo, em busca de um elo com a Música, agora volto a me dedicar para a Música, porém com um olho na Educação do Campo. E nesse exercício de alternância entre pontos de vista distintos, encontro na Etnomusicologia Participativa o caminho que resolve o impasse dessas duas áreas do conhecimento, unidas por um viés metodológico.

Apenas para contextualizar, é importante pontuar que a noção de Educação do Campo, como já reforçado em outras publicações (BONILLA, 2015a; 2015b; 2016 e SILVA, *et all* 2016) nasce nos movimentos sociais, protagonizado principalmente pelo Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra - MST. Nesse sentido, é importante deixar claro que falar de Educação do Campo é, antes de tudo, um posicionamento político, mas também se trata de uma proposta pedagógica que tem como pilar o respeito ao ser humano, a construção coletiva e a luta por uma educação aos povos do campo.

Entendem-se povos do campo os camponeses, os ribeirinhos, os quilombolas, os assentados da reforma agrária e os indígenas, povos esses que historicamente nunca tiveram voz ou espaço nas discussões sobre educação. Ou seja, a Educação do Campo tem um lado, e não é o lado da elite. Trata-se de uma política afirmativa, tal como cotas e políticas de inclusão, criadas para reparar erros históricos.

Autores da área³⁵ localizam a Educação do Campo como um contraponto à Educação Rural, que fez parte das políticas públicas de sucessivos governos desde o começo do século XX. A Educação Rural fez e ainda faz parte de projetos educacionais que visam o desenvolvimento do capital sob a ótica urbana e que, não só exclui os povos do campo no processo educação, como afirma a hegemonia de uma classe social específica. Esse modelo de desenvolvimento é predatório para os povos rurais afetando-os em diversas áreas: econômica, social, cultural e ambiental. Essa educação não atende aos interesses do campo e, sobretudo, não respeita as especificidades e necessidades desses povos. Os currículos adotados nas escolas das áreas rurais sempre foram elaborados e decididos por pessoas que nunca estiveram no campo, mas possuem convicções sobre para que elas devam ser formadas, ou seja, pra atender aos interesses da indústria e do agronegócio.

³⁵ Ver Munarim (2011), Caldart e Alentejano (2014), Ribeiro (2011), entre outros.

De outro lado a Educação do Campo propõe um viés de uma educação **do** e **no** campo, e não mais **para** o campo como tem sido até então a Educação Rural. Uma educação que realmente atenda as demandas, os interesses e as necessidades dos povos do campo, tendo como pilar a construção coletiva, horizontal, de forma democrática e participativa. Nesse sentido, ela difere-se pedagogicamente da “educação tradicional” e possui suas próprias ferramentas, tendo como referencial norteador os princípios pedagógicos de Paulo Freire (2014), seja pela construção dialógica de conhecimentos, o respeito aos saberes dos educandos e os saberes tradicionais, como também pela abordagem crítica e questionadora de conteúdos.

Dentre suas ferramentas, a mais impactante é a Pedagogia da Alternância, uma proposta que nasceu na França, na década de 1930, que prevê dois espaços de construção de conhecimento, sendo um na Escola, de modo intensivo, e outro na Comunidade, onde ocorrem necessariamente pesquisas, aplicação prática dos conteúdos, assim como o envolvimento da família, do trabalho e da comunidade. Nesse espaço ocorre também a ida de professores para acompanhamento de perto dos processos de pesquisa, assim como para o entendimento das histórias de vida de cada aluno. Existem outras ferramentas, tais como o caderno da realidade, temas geradores, abordagens por áreas de conhecimento, entre outras.

A Educação do Campo, apesar de recente, já tem um histórico e alguns marcos normativos, sendo os mais significativos:

- 1998 - I Conferência Nacional por uma Educação Básica do *Campo* – Onde o termo Educação do Campo foi usado pela primeira vez e passou-se a intensificar essa discussão;
- 2002 e 2008 – Diretrizes Operacionais para a Educação Básica nas Escolas do Campo (BRASIL, 2002; 2008);
- 2006 – Parecer CNE/CEB nº 1 – Estabelece dias Letivos para a aplicação da Pedagogia da Alternância nos Centros Familiares de Formação por Alternância (CEFFA) (BRASIL, 2006);
- 2010 – Decreto nº 7352 – de criação do Programa Nacional de Educação na Reforma Agrária – PRONERA (BRASIL, 2010a);
- 2010 – PL nº 8035/2010 - Plano Nacional de Educação para o decênio 2011-2020 (PNE - 2011/2020), que prevê a Educação do Campo (BRASIL, 2010b);
- 2012 - Edital de Seleção nº 02/2012 – SESU/SETEC/SECADI/MEC, de 31 de agosto de 2012 – (BRASIL, 2012) que cria os 42 cursos de Licenciatura em Educação do Campo espalhados por todo o Brasil. Entre eles, os dois cursos da Universidade Federal do Tocantins – UFT, de Licenciatura em Educação do Campo: área códigos e linguagens - habilitação em

artes e música, distribuídos entre os campi de Tocantinópolis, norte do estado do Tocantins, no qual atuo, e o campus de Arraias, ao sul do estado. Único curso desse tipo com essa habilitação na América Latina.

A abordagem metodológica da Educação do Campo não é exatamente nova, mas pouco praticada, até então, no ambiente acadêmico. Porém, nos últimos anos ela vem sendo adotada e experienciada nas mais diversas áreas do conhecimento. Em etnomusicologia ela é encontrada em uma corrente chamada de pesquisa-ação, etnomusicologia participativa, aplicada, colaborativa, entre outros nomes e variáveis.

Segundo Thiollent (2008, p. 189) essas pesquisas

existem sob várias formas e modalidades e constituem uma ampla família de métodos de pesquisa que podem ser associados a objetos de diagnóstico, de pesquisa propriamente dita, de ações educacionais, comunicacionais, organizacionais ou outras. Elas têm em comum o propósito de permitir ou de facilitar experiências e a construção de conhecimentos compartilhados entre pesquisadores e membros ou atores implicados na situação observada, na qual, conjuntamente, são identificados problemas e propostas soluções ou ações de diversos tipos e alcance, respeitando critérios éticos aceitos pelas partes interessadas.

Segundo o autor, esse tipo de pesquisa já possui uma longa história em muitas áreas e pode ser facilmente aplicada em etnomusicologia, como uma forma alternativa de se opor ao sistema positivista hegemônico em que os trabalhos acadêmicos baseiam-se. Como exemplo, o autor cita o trabalho feito pelos pesquisadores Ry Cooder e seu filho Joachim com um grupo de músicos em Cuba, e que resultou no filme *Buena Vista Social Club*, que proporcionou uma mudança de vida desejável tanto para os músicos pesquisados quanto para os pesquisadores. Nesse caso, os pesquisadores imergem no universo do grupo, identificando seus processos criativos e, junto com o grupo, buscam possibilidades de crescimento mútuo, vencendo barreiras políticas e sociais.

Trata-se, sobretudo, de um posicionamento ético de pesquisa e de respeito aos interesses dos pesquisados, questionando a posição tradicional do pesquisador. Questões essas que já vem sendo debatidas na antropologia por Geertz (1978) ao argumentar que as descrições etnográficas não passam de um ponto de vista do observador, ou

a chamada crítica pós-moderna dentro da antropologia de autores como James Clifford, George Marcus, Michel Fisher, Stephen Tyler, Denis Tedlock, etc..., nos anos 80, tem proposto um questionamento contundente dos resultados do trabalho etnográfico (as “representações”), mostrando as diversas formas em que este se baseia, em relações assimétricas nas quais a voz do pesquisador, legitimada pela experiência de campo, propõe seu “monólogo” (CAMBRIA, 2001, p. 202).

Esse debate também já vem sendo traçado entre importantes etnomusicólogos nessas últimas décadas, como Nettl (2002), Rice (2010), Seeger (2008; 2015) Feld (1992), entre outros. No 39º (trigésimo nono) encontro mundial do *Internacional Council for Traditional Music* – ICTM, ocorrido em Viena, na Áustria, no ano de 2007, foi criado um grupo e painéis de discussão sobre Etnomusicologia Aplicada, como uma forte demanda vinda de encontros anteriores. Foi formulado um documento colaborativo, por seus quarenta e quatro membros, em que ficou definido que

ETNOMUSICOLOGIA APLICADA é uma abordagem guiada por princípios de responsabilidade social que expande os objetivos acadêmicos usuais, alargando e aprofundando o conhecimento e a compreensão na busca de solução de problemas concretos e em direção a trabalhar dentro e além dos contextos acadêmicos típicos (HARRISON e PETTAN, 2010, p. 1, tradução do autor).

Ou seja, uma proposta de um trabalho mais prático em que os impactos sejam pautados, sobretudo, pela responsabilidade social, o que entra em confluência com os princípios da Educação do Campo. Nesse mesmo documento, o grupo de elaboração advoga pelo uso do conhecimento etnomusicológico como interação social e criam um fórum de cooperação contínuo de encontros acadêmicos, projetos, publicações e correspondências.

O etnomusicólogo brasileiro Samuel Araújo possui um importante trabalho de etnomusicologia participativa/aplicada no complexo da Maré, periferia do Rio de Janeiro, e tem sido uma referência nesse tipo de pesquisa. O texto (ARAÚJO, 2006) foi produzido de forma coletiva entre o Laboratório de Etnomusicologia da UFRJ e o grupo Musicultura no qual participam moradores dessa comunidade. Nele é tratado a experiência de trabalho desse grupo na comunidade com enfoque nas questões de conflitos e violência, geralmente negligenciados nas pesquisas acadêmicas em música. A base metodológica adotada foram os postulados de Paulo Freire para a construção do conhecimento, em que o reconhecimento do conflito e de forças de violência que envolve a disputa de classes entre opressores e oprimidos devem ser discutidos.

Conceitos esses que já serviram de base teórica para etnomusicólogos de diferentes partes do mundo como o caso dos estudos com os aborígenes de Catherine Ellins (1994) na Austrália e, em especial, o trabalho de Angela Impey (2002) em comunidades rurais de Northern Kwazulu-Natal, na África do Sul, que apresentam semelhanças com o contexto da comunidade Mumbuca no Jalapão, com a qual desenvolvo minha pesquisa de doutorado. A pesquisa tratou de projetos de empoderamento cultural/musical com comunidades também

tradicionais e isoladas em um Parque Nacional que conta com áreas de proteção ambiental e de forte apelo turístico.

Outros trabalhos em Etnomusicologia Participativa no Brasil já começam a ser respeitados, tais como o projeto colaborativo da ONG Centro de Trabalho Indigenista, que tem como objetivo contribuir para que os Povos Indígenas assumam o controle efetivo de toda e qualquer intervenção em seus territórios. Destaco aqui o trabalho de criação do Arquivo Musical Timbira, cujo acervo encontra-se localizado na cidade de Carolina, MA. Os Timbira são formados por seis etnias do tronco Jê distribuídos entre o Maranhão, o Pará e o Tocantins, entre eles os Apinayé e os Khraôs que se localizam no Tocantins (TYGEL, 2008), o que reforça meu interesse por esse projeto pelo fato de termos alunos dessa etnia no curso de Educação do Campo. Essa autora também destaca as ações desenvolvidas em Etnomusicologia Participativa pelo Laboratório de Etnomusicologia, Antropologia e Áudio (LEAA), em Cachoeira, no Recôncavo Baiano, além de outros que estão espalhando-se pelo Brasil. Dentro do programa de Pós-graduação ao qual estou vinculado, também são desenvolvidas pesquisas colaborativas por meio do projeto *Arte em toda parte* (CHADA, et al., 2015) vinculado ao Laboratório de Etnomusicologia – LabEtno da UFPA, com ações planejadas e desenvolvidas a partir de demandas comunitárias.

Diante dessa breve revisão bibliográfica, entendo que a Etnomusicologia Participativa/Aplicada pode ser uma ferramenta metodológica muito adequada para contemplar pesquisas que envolvam demandas ligadas à Educação do Campo, assim como na aproximação de comunidades tradicionais. Essa metodologia nem sempre é compatível com as exigências de prazos e de autoria que uma pesquisa de doutorado demanda, o que torna seu uso um desafio ainda maior no engessado ambiente acadêmico no Brasil. Porém, acredito que esforços nessa direção possam ser construtivos e compensatórios, contribuindo para a construção de um ambiente acadêmico mais justo e humano.

Referências

ARAÚJO, Samuel. *Conflict and Violence as Theoretical Tools in Present-Day Ethnomusicology: Notes on a Dialogic Ethnography of Sound Practices in Rio de Janeiro*. In: *Ethnomusicology*, Vol. 50, No. 2, 50th Anniversary Commemorative Issue (Spring/Summer), 2006. pp. 287-313.

BONILLA, Marcus F. *Habilitação em artes e música para a educação do Campo: lutas, disputas e desafios*. In: *Anais do VII ENABET*. Florianópolis: UFSC, 2015a.

_____. *Licenciatura em Educação do Campo no norte do Tocantins: Lutas, disputas e desafios para uma habilitação em artes visuais e música*. In: *Anais IV SIMA*. Porto Velho: UFRR, 2015b.

_____. *A música e a formação de professores em Educação do Campo: uma proposta dialógica*. In: *Anais do I Congresso Internacional de Educação do Campo da Universidade Federal do Tocantins*. Palmas: UFT, 2016 a.

BRASIL. *RESOLUÇÃO CNE/CEB 1, DE 3 DE ABRIL DE 2002*. Disponível em: <http://portal.mec.gov.br/index.php?option=com_docman&view=download&alias=13800-rceb001-02-pdf&Itemid=30192> Acesso em 24 nov 2016.

_____. *RESOLUÇÃO Nº 2, DE 28 DE ABRIL DE 2008*. Disponível em: <http://portal.mec.gov.br/cne/arquivos/pdf/2008/rceb002_08.pdf> Acesso em 24 nov 2016.

_____. *Parecer CNE/CEB nº1 de 2006*. Disponível em: <http://pronacampo.mec.gov.br/images/pdf/mn_parecer_1_de_1_de_fevereiro_de_2006.pdf> Acesso em 24 nov 2016.

_____. *Plano Nacional de Educação para o decênio 2011-2020*. 2010a. Disponível em: <http://fne.mec.gov.br/images/pdf/notas_tecnicas_pne_2011_2020.pdf> Acesso em 24 nov 2016.

_____. *Decreto nº 7.352, de 4 de novembro de 2010*. Dispõe sobre a política de educação do campo e o Programa Nacional de Educação na Reforma Agrária - PRONERA. 2010b. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2010/decreto/d7352.htm> Acesso em: 19 fev. 2016.

_____. Ministério da Educação. *Edital de Seleção nº 02/2012 - SESU/SETEC/SECADI/MEC de 31 de agosto de 2012*. Disponível em: <http://portal.mec.gov.br/index.php?option=com_docman&task=doc_download&gid=13300&Itemid=>>. Acesso em: 19 fev. 2016.

CALDART, Roseli; ALENTEJANO, Paulo. (orgs.) *MST Universidade e pesquisa*. São Paulo: Expressão Popular, 2014.

CAMBRIA, Vincenzo. Novas estratégias na pesquisa musical: pesquisa participativa e etnomusicologia. In: ARAÚJO, Samuel; PAZ, Gaspar; CAMBRIA, Vincenzo. *Música em Debate: perspectivas interdisciplinares*. Rio de Janeiro: Mauad X: FAPERJ, 2008.

CHADA, Sonia; BARROS, Liliam; OWTAKE, Cristina. *Arte em Toda Parte*. Belém: PPGARTES/UFPA, 2015.

DELEUZE, Gilles. *A Dobra: Leibniz e o Barroco*. Tradução Luiz B. L. Orlandi. Campinas: Papirus Editora, 1991.

ELLIS, Catherine. Powerful Songs: Their Placement in Aboriginal Thought. In: *The world of music*. 36/1, 1994. p. 3 a 20.

FELD, Steve. *Sound and Sentiment: Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli Expression*. 2nd. Ed. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1992.

FREIRE, P. *Pedagogia do Oprimido*. 58 ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2014.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

HARRISON, K.; PETTAN, S. Introduction. In: HARRISON, K.; MACKINLAY, E.; PETTAN, S. (Edit.) *Applied Ethnomusicology: Historical and Contemporary Approaches*. UK: Cambridge Scholars Publishing, 2010.

IMPEY, Angela. Culture, Conservation and Community Reconstruction: Explorations in Advocacy Ethnomusicology and Participatory Action Research in Northern Kwazulu Natal. *Yearbook for Traditional Music*, Vol. 34, 2002. pp. 9-24.

MUNARIM, Antônio. Educação do campo e políticas públicas: controvérsias teóricas e políticas. In: MUNARIM, A.; BELTRAME, S.; FRANJONI, C.; PEIXER, Z. I. *Educação do Campo: Políticas públicas, territorialidades e práticas pedagógicas*. Florianópolis: Insular, 2011.

NETTL, Bruno. *The study of ethnomusicology: thirty-one issues and concepts*. 2nd ed. Champaign: University of Illinois Press, 2005.

RIBEIRO, Nilsa (org.). *Educação do Campo: pela democratização da terra e das letras*. Belém: GTR – Gráfica Editora, 2011.

RICE, Timothy. Ethnomusicological Theory. In: *Yearbook for Traditional Music*. v. 42, p. 100-134, 2010.

SEEGER, Anthony. Long-Term Field Research in Ethnomusicology in the 21st-Century. In: *Em Pauta*, Porto Alegre, v. 19 (janeiro a dezembro), n. 32/33, pp. 3-20, 2008.

_____. *Por que cantam os Kisêdjê*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

SILVA, Cícero; PAULA, Leon; BONILLA, Marcus F.. O audiovisual como ferramenta pedagógica e produção artística no contexto de uma licenciatura em Educação do Campo. In: *Revista Nupeart: Arte no campo*. V. 15. Florianópolis: UDESC, 2016.

THIOLLENT, Michel. Perspectivas da pesquisa-ação em etnomusicologia: anotações e primeiras indagações. In: ARAÚJO, Samuel; PAZ, Gaspar; CAMBRIA, Vincenzo. *Música em Debate: perspectivas interdisciplinares*. Rio de Janeiro: Mauad X: FAPERJ, 2008.

TYGEL, Júlia Zanlorenze. A etnomusicologia participativa na academia: alguns apontamentos. In: *Anais do IV ENABET – Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia*, Maceió, 2008.

Guitarra Elétrica: por uma proposta de disciplina no curso de licenciatura em música

*Saulo Christ Caraveo da Silva*³⁶

*Paulo Sérgio de Almeida Corrêa*³⁷

Escola G2 Muhsica

Resumo: O objetivo deste trabalho busca nortear a elaboração de uma proposta de disciplina de prática em guitarra elétrica para o curso de Licenciatura Plena em Música da Universidade do Estado do Pará. O trabalho foi realizado a partir de observações pessoais a respeito da baixa carga horária disponibilizada para disciplinas de ensino em instrumento da UEPA. A pesquisa foi bibliográfica e com o auxílio da internet localizou-se trabalhos que melhor pudessem embasar a proposta de disciplina em torno da guitarra elétrica. A pesquisa contou com análises de outros trabalhos semelhantes com origem em outras cidades do país e com a verificação de algumas definições de currículo, a fim de elucidar uma reflexão em torno da formação dos professores de música e assim obter uma melhor proposta para a disciplina aqui descrita.

Palavras-chave: Guitarra Elétrica, Currículo, Licenciatura.

Abstract: The aim of this paper seeks to underpin the development of a proposed practice discipline in electric guitar for the course of Full Degree in Music from the Pará State University. The work was realized from personal observations about the low workload available to teaching subjects in instrument UEPA. The research was literature and with the help of the internet was located that works best could base the proposed discipline around the electric guitar. The research included analysis of similar works originating in other cities of the country and to check some resume settings in order to elucidate a reflection around the music teachers' training and thus get a better offer for the course here described.

Keywords: Electric Guitar, Curriculum, Degree.

Introdução

As universidades do Estado e Federal do Pará disponibilizam o curso de Licenciatura em Música, o Instituto Estadual Carlos Gomes oferece o Bacharelado em diversos instrumentos

36 Professor graduado em Licenciatura Plena em Música pela Universidade do Estado do Pará, músico profissional com especialidade em guitarra elétrica graduado pela Escola de Música e Tecnologia (EM&T-SP) e formado no curso de Linguagem e Estruturação Musical (LEM) - São Paulo - SP (2004). Diretor Geral da Escola G2 Muhsica. Membro pesquisador dos grupos de estudo e pesquisa GEMPA da Universidade Federal do Pará e GEMAM da Universidade do Estado do Pará. Email: saulocaraveo@gmail.com.

37 Licenciado Pleno em Pedagogia; Especialista em Educação e Problemas Regionais; Bacharel em Direito com especialidade em Ciência Penal (Políticas de Segurança Pública); Criminologia; Medicina Legal; Direitos e Garantias Constitucionais; Direito Eleitoral; Mestre em Educação (Supervisão e Currículo) e Doutor em Educação (Currículo). Professor Associado Nível 4 na Cadeira de História da Educação da Faculdade de Educação do Instituto de Ciências da Educação da Universidade Federal do Pará, onde também atua na qualidade de Professor Colaborador na Linha de Pesquisa Educação: Currículo, Epistemologia e História, vinculada ao Mestrado e Doutorado Acadêmico em Educação do Programa de Pós-Graduação em Educação. Líder do NEPEC e do NUPECC. Associado ao Instituto Brasileiro de Direito Processual Penal - IBRASPP. Membro Titular na Câmara de Literatura e 1º Secretário no Conselho Municipal de Cultura de Igarapé-Miri (biênio 2017-2018). Músico e Poeta. Acadêmico Perpétuo na categoria de Sócio Fundador da Academia Igarapemiriense de Letras - AIL, cujo Patrono é o Poeta Bento Bruno de Menezes Costa. E-mail: paulosac@ufpa.br

e recentemente abriu edital³⁸ para o curso de Guitarra Elétrica, mesmo sendo um curso livre, podemos entendê-lo como indício de crescimento do interesse em torno do referido instrumento, porém, aquém da demanda local. Contudo, nenhuma dessas instituições aborda a guitarra elétrica em seus currículos a nível superior.

Verifica-se que a guitarra elétrica é um dos instrumentos que mais evoluem em todo o mundo. Isto ocorre tanto no aspecto metodológico, técnico e principalmente no que diz respeito à utilização de recursos tecnológicos. É um dos instrumentos que se destacam neste século, pois está diretamente ligada à atual tecnologia musical.

Nesta pesquisa, a reflexão envolve a proposta da disciplina Guitarra Elétrica no currículo do curso de Licenciatura em Música da Universidade do Estado do Pará permitiria dar um passo significativo rumo à atualidade musical, na musicalização ou educação musical por meio de um instrumento contemporâneo e popular.

Fez-se a investigação bibliográfica, cujos conteúdos foram coletados em livros, artigos, Trabalhos de Conclusão de Curso, dissertações, publicações acadêmicas, revistas especializadas e material virtual conseguido na internet. A leitura exploratória desse material permitiu localizar em algumas das obras o assunto desta pesquisa, tornando-as referências deste trabalho.

Buscou-se obras sobre a história da guitarra e de seus mais destacados executantes: Rocha (2005), Molina (2008), Lopes (2007), Machado (2009) e Visconti (2009). Igualmente foram acessados textos sobre currículo em obras de Saviane (2003), Costa (2003) e Lewy (1977).

1. A guitarra elétrica na academia

Neste tópico, explorou-se algumas definições de currículo e discutiu-se sobre a presença da guitarra elétrica na formação de professores de música, bem como apresentamos carga horária, ementas, objetivos e bibliografia básica para inserção das disciplinas Guitarra Elétrica I, Guitarra Elétrica II e Guitarra Elétrica III no currículo do curso de Licenciatura em Música da Universidade do Estado do Pará. Desse modo, propõe-se uma sequência didática que atenda à demanda de ensino desse instrumento pelos estudantes.

38

Disponível

em:

<http://www.fcg.pa.gov.br/sites/default/files/CURSO%20%20DE%20GUITARRA%20%28final%29%20%281%29.pdf>. Acesso em 16.02.2017.

1.1 Definições de currículo

Se currículo diz respeito ao conteúdo da educação, para se saber o sentido do currículo importa tentar responder à pergunta: qual é o conteúdo da educação? A esse respeito não parece haver muitas dúvidas, pois ele se liga à questão do saber, do conhecimento, já que se trata de saber elaborado, sistematizado, desenvolvido no âmbito da educação escolar (SAVIANI, 2003, p. 321). Refere-se, também, a um saber dinâmico, em constante construção e, como efeito, plural, nos termos propostos por Costa (2003, p. 164).

Quanto à educação Saviani (2003, p.327) diz que “educação não é outra coisa senão a promoção do homem... tornar o homem cada vez mais capaz de conhecer os elementos de sua situação para intervir nela transformando-a no sentido de uma ampliação de liberdade, da comunicação e colaboração entre homens”. Esta é uma perspectiva sociológica do currículo, desenvolvida há apenas algumas décadas no contexto brasileiro (COSTA, 2003, p. 174-175).

As decisões a respeito do currículo podem aproximá-lo ou distanciá-lo das realidades cotidianas, afetando vidas, sujeitos. Daí sua importância social e educacional (COSTA, 2003, p.175). Nota-se, portanto, que a aceitação de uma proposta curricular não é algo tão simples, uma vez que, conforme alertou Lewy (1977, p. 258), “Um programa educacional só pode ser bem-sucedido se os professores, os pais e a comunidade o aceitarem”.

Tão logo um programa esteja pronto para efetivação, o avaliador deve se preocupar com as reações dos vários subgrupos da comunidade. O principal interesse para o avaliador se constitui nas reações de professores, pais e membros da comunidade (LEWY, 1977, p. 258).

No caso de Belém, há demanda para o curso de guitarra elétrica por comunidades de todas as classes sociais e faixas etárias: crianças, adolescentes, jovens e adultos procuram vários cursos para formação em instrumento, dentre eles o de guitarra elétrica.

A etnomusicologia, tem como característica a interdisciplinaridade, ou hibridismo de áreas do conhecimento, onde podemos destacar duas visões que segundo Chada (2009, p.1), “durante a história, os trabalhos etnomusicológicos tendenciaram ou para o lado da antropologia e etnologia (visão de Blacking), ou para o lado da Musicologia (visão de Arom)”. Chada (Op. cit., p. 2), destaca ainda que a linha de Blacking afirma que “a tarefa do etnomusicólogo será identificar todos os processos (extramusicais) que são importantes para uma explicação do som musical (Blacking, 1973, pg. 32 *apud* Pelinski, 1996)”.

Tão importante quanto o estudo da prática da guitarra elétrica, é compreender seus aspectos históricos, as mudanças e fenômenos sociais complexos que despertam novos interesses e anseios, que aqui vislumbra uma inserção curricular.

2. Reflexões sobre a guitarra elétrica na formação dos professores de música

A partir dos anos de 1970, observaram-se os primeiros esforços em busca de respaldos acadêmicos em torno da música popular, para que nos anos de 1980 os primeiros artigos, livros e teses fossem publicados por especialistas, nos EUA e Europa. Em 1981, foi criado o periódico “Popular Music” (Cambridge University Press) e a IASPM (International Association for the Study of Popular Music) nos EUA.

No Brasil, os estudos sobre música popular ocorreram mais empírica e ocasionalmente do que como resultado de pesquisa acadêmica. Entretanto, há monografias baseadas no trabalho de críticos musicais como José Ramos Tinhorão, Hermínio Bello de Carvalho, Sérgio Cabral. Em vários momentos históricos, abordou-se a música popular pejorativamente (LUCAS, 1992 apud LOPES, 2007, p. 32).

Os EUA, país de origem da guitarra elétrica, foi o primeiro a anunciar um curso de nível superior para tal instrumento: Bacharelado em Guitarra Elétrica, 1960 em Berklee.

Hoje no Brasil, algumas instituições já oferecem o curso de guitarra elétrica: Faculdade Santa Marcelina (FASM – SP), UNIRIO – RJ, UNICAMP – SP, Universidade do Paraná (UFPR), Conservatório Brasileiro de Música (CBM – RJ), Universidade Federal da Paraíba (UFPB). (LOPES, 2007, p.35).

Pode-se traduzir o interesse que resulta em pesquisas e propostas curriculares em torno da guitarra elétrica, em um movimento global plural, que revela a existência de certa transcendência em relação ao campo da etnomusicologia e da educação musical formal; um conjunto de saberes empíricos e de sua transmissão, no sentido em que cada lugar expressa, de maneira peculiar, suas próprias experiências em torno da guitarra elétrica, e isto se projeta sobre o campo do conhecimento e da atuação profissional (QUEIROZ, 2010, p. 116-117).

No norte do país, não existe curso superior em guitarra elétrica, porém, muitos cursos livres e escolas não formais oferecem-no, em especial na capital paraense, onde recentemente a Escola de Música da UFPA (EMUFPA) realizou um concurso para professor de guitarra elétrica³⁹.

O curso de Licenciatura Plena em Música da Universidade do Estado do Pará prevê em seu desenho curricular, disciplinas para aprendizado e prática em alguns instrumentos, como:

³⁹ Disponível em: <https://www.pciconcursos.com.br/noticias/ufpa-abre-concurso-publico-com-vagas-para-docentes-na-escola-de-musica>. Acesso em: 14.02.2017.

Flauta Doce I e Flauta Doce II, Teclado I, Teclado II e Teclado III, Violão I, Violão II e Violão III. A maioria dessas disciplinas é eletiva (opcional)⁴⁰.

O curso de Licenciatura em Música forma profissionais que atuarão, em sua grande maioria, em escola de educação básica e que flautas e violões seriam instrumentos mais acessíveis para o ensino nesse contexto. No entanto, não se deve fechar os olhos para o fato de a guitarra elétrica ser o instrumento desta era, contemporâneo e de grande visibilidade na região norte, haja vista que em sua própria cultura regional existe um gênero musical chamado “Guitarrada”. Este gênero é representado pelos precursores da guitarra elétrica no Pará, que recentemente ganharam altíssima visibilidade em todo o mundo: os Mestres das Guitarradas, transformado em patrimônio Cultural⁴¹.

3. Guitarra Elétrica: possibilidades de sua presença no currículo de formação de professores de música

Muitos anos se passaram desde a criação do primeiro modelo de guitarra elétrica. Com a crescente demanda em relação à guitarra, também expandiu a necessidade da criação de escolas especializadas e métodos específicos. Alguns nomes são muito importantes nesse âmbito: os brasileiros Mozar Mello (1953) e Wander Taffo (1954-2008), e o norte americano Joe Pass (1929-1994), por exemplo.

É válido ressaltar que a metodologia utilizada em tempos remotos para o ensino-aprendizado em guitarra elétrica era desenvolvida de forma empírica e particular. Queiroz (2010, p. 115-116) chama de o termo ensino-aprendizado de “transmissão” e neste sentido, a transmissão musical envolve ensino e aprendizagem de música, mas também abrange valores, significados, relevância e aceitação social, bem como uma série de outros parâmetros que caracterizam a seleção, ressignificação e, conseqüentemente, transmissão de uma cultura musical em um contexto específico.

Atualmente, há uma forte corrente para que a guitarra ganhe mais espaço no contexto acadêmico. As regiões Sul, Sudeste, Nordeste e Centro Oeste saíram na frente enquanto a região Norte do Brasil dedilha os primeiros acordes. À guisa de exemplo, ainda que fora do âmbito da licenciatura, Gomes (2005), formulou algumas hipóteses de ementas para disciplinas no curso de guitarra elétrica, envolvendo aspectos teóricos e práticos.

⁴⁰ RESOLUÇÃO N. 3.603 DE 10 DE SETEMBRO DE 2007. Disponível em: http://www.ica.ufpa.br/images/download/cursosdegraduacao/ppc_musica.PDF.

⁴¹ Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Guitarrada>. Acesso em 16.02.2017.

A seguir, são apresentadas sugestões para formulação dos programas dessas disciplinas.

3.1. Guitarra Elétrica I

Carga horária: 40 horas

Conteúdo: A Construção da Guitarra Elétrica. Captadores. Afinação da guitarra. O braço do Instrumento. Tablatura e partitura: Iniciação à leitura. Palhetada alternada. Exercícios cromáticos. Teoria musical aplicada: Armaduras de clave. Escala maior. Escala menor. Pentatônica. Acordes básicos maiores e menores – Tríades. Campo harmônico por tríades. Técnica. *Hammer-on*: ligado ascendente. *Pull-off*: ligado descendente. *Bends*. Ritmos e levadas simples. Repertório: *Blues*, músicas de domínio popular (com leitura de partitura), de acordo com o nível do estudante.

Objetivos: Conhecer o instrumento. Adquirir a postura correta de mão direita e esquerda, afinação padrão. Musicalizar. Aplicar a teoria musical básica ao instrumento, as técnicas peculiares da guitarra, palhetada alternada (baixo-cima). Reconhecer acordes e estilos musicais.

Bibliografia básica:

CAESAR, Wesley Lely. **Guitarra Noções Elementares**. São Paulo: Irmãos Vitale, [s.d.].

GUERZONI, Felipe Boabaid. **Leitura à primeira vista para guitarristas e violonistas**. 1. Ed – Rio de Janeiro: Irmãos Vitale 2015.

VISCONTI, Ciro. **Escalas Arpejos Pentatônicas Harmonia Habilidade**. Melody Ed.: São Paulo, 2012. (Série Estudo; v.1)

3.2 Guitarra Elétrica II

Carga horária: 40 horas

Conteúdo: Intervalos no braço da guitarra e suas classificações. Tríades e suas inversões. Leitura de arpejos com palhetada alternada e *Sweep* (palhetadas no mesmo sentido). Sistema de acordes e escalas (CAGED). Pentablues (*blue note*). Acorde dominante. Ritmos e levadas variadas. Repertório: *Blues*, Carimbó, Guitarrada e músicas de domínio popular (com leitura de partitura), de acordo com o nível do estudante.

Objetivos: Reconhecer tríades e suas inversões no braço da guitarra. Aperfeiçoar harmônico e ritmos.

Bibliografia básica:

GALIFI, Gaetano Kay. **Método** completo de **guitarra** - do blues ao jazz - técnica, harmonia, ritmo e improvisação. São Paulo: Irmãos Vitale, [s.d.].

VISCONTI, Ciro. **Escala Arpejos Pentatônicas Harmonia Habilidade**. Melody Ed.: São Paulo, 2012. (Série Estudo; v.1)

MELLO, Mozart. **Estudos de Guitarra**. São Paulo: [s.n.], 2002

3.3 Guitarra Elétrica III

Carga horária: 40 horas

Conteúdo: Acordes com sétimas – Tétrades. Arpejos sobre tétrades: M7+, M7, m7 e m7/5b. Progressões harmônicas (cadências): II V I. Escala em sete regiões. *Tapping* sobre tríades: Mão direita e esquerda. Ritmos e levadas variadas: Bossa Nova e Jazz. Improvisação. Repertório: Clássicos da Bossa Nova e *standart* do Jazz, Música popular paraense (com leitura de partitura), de acordo com o nível do estudante.

Objetivos: Aperfeiçoamento técnico sobre escalas, acordes, ampliação de estilos e repertório.

Bibliografia básica:

BATISTA, Adriano de Carvalho. **Tétrades**: um estudo de harmonia aplicado à Guitarra Elétrica. Campinas: UNICAMP, 2006.

CARAVEO, Saulo Christ. **Roteiro de Estudo: guitarra elétrica em alto rendimento**. Belém, 2015.

FARIA, Nelson. **A arte da improvisação** (para todos os instrumentos). Lumiar: Rio de Janeiro, 1991.

BARASNEVICIUS, Ivan. **Jazz harmonia e improvisação**. São Paulo: Irmãos Vitale, 2007.

Pode-se observar que nestas propostas para disciplinas, os objetivos são instrucionais, que visa o desenvolvimento técnico no instrumento. A ementa já anuncia este aspecto que caracteriza a proposição de inserção das três disciplinas. Destaca-se a leitura de partitura, em face do contexto curricular do curso, que oferta disciplinas teóricas, que envolvem a leitura e a escrita de partitura. Por fim, as obras (ou “métodos”) listadas nas bibliografias foram selecionadas para atender aos objetivos e ementas de cada disciplina.

Conclusões

Pode-se dizer que historicamente, a guitarra elétrica ocupou seu espaço: emancipou-se do violão, gerou pesquisas importantes em aspectos tecnológicos, conquistou público, admiradores, gerou empregos: empresas, empresários, fabricantes, marcas, mão de obra específica (*luthiers* de guitarra elétrica) e neste momento surgiram os primeiros guitarristas (autodidatas) e uma legião de fãs.

Em outro momento houve uma preocupação no desenvolvimento técnico: o virtuosismo. Escolas apareceram, bem como livros, métodos, vídeo-aulas e revistas especializadas como a *Guitar Player* (Califórnia, 1967) e em setembro de 2014, foi lançada a edição brasileira da revista inglesa *Total Guitar* (Reino Unido, 1994). O lançamento aconteceu em São Paulo, na maior feira de música da América Latina e terceira maior do mundo, a Expomusic, cujo número de visitantes chega a 50.000 pessoas.

Na abrangência da licenciatura em música, deve-se estar atento ao papel da guitarra elétrica como instrumento sobre o qual é necessário domínio prático não tanto para performance, mas para seu uso pedagógico e artístico pelo professor em sala de aula.

A guitarra elétrica constitui assunto acessório no currículo institucional, uma vez que não existe a disciplina de guitarra elétrica como componente curricular (seja optativo ou obrigatório) dos cursos de licenciatura em música em todo o país.

Além dos componentes disciplinares propostos neste trabalho, outras atividades podem ser criadas em torno da guitarra elétrica, tais como: História da Guitarra Elétrica, Os Guitarristas ao Longo da História da Guitarra, Transcrições para Guitarra Elétrica, Harmonia para Guitarra Elétrica, Leitura para Guitarra Elétrica.

Referências

CHADA, Sônia **Etnomusicologia: Discussões acerca de algumas teorias, métodos e (inter/trans/multi/como queira)disciplinaridades**. Salvador, 2009.

COSTA, Marisa Vorraber (Org.). **O currículo nos limiares do contemporâneo**. 3. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

GOMES, G. Rogério. **Por uma proposta curricular de curso superior em Guitarra Elétrica**. [s.n]: [s.n.], 2005.

LEWY, Arie. **Avaliação de Currículo**. Tradução Sandra Maria Carvalho de Paoli, Letícia Rita Bonato. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1977.

LOPES, Rogério. **Guitarra Elétrica**: Uma discussão sobre sua aceitação na academia e sua relação com a identidade brasileira, [s.n]: [s.n.], 2007.

QUEIROZ, Luiz Ricardo Silva. **Educação musical e etnomusicologia: caminhos, fronteiras e diálogos**. Opus, Goiânia, v. 16, n. 2, p. 113-130, dez. 2010.

ROCHA, Marcelo Eduardo Leal. **Elaboração de Arranjo para Guitarra Solo**. Campinas – SP: [s.n], 2005.

VISCONTI, Eduardo. **A Trajetória da Guitarra Elétrica no Brasil**, 2008-2009. CONGRESSO DA ABEM, 21., 2013. **Anais...** [s.n]: [s.l.], 2013.

SITES ACESSADOS

HISTÓRIA DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA - Portal de Educação Musical do Colégio Pedro II. Disponível em: www.portaledumusicalcp2.mus.br. Acesso em: 18 ago. 2014.

<http://macmagazine.com.br>. Acesso em: 25 set. 2014.

<http://macmagazine.com.br>. Acesso em: 25 set. 2014.

<http://www.mozartmello.com.br/>. Acesso em: 13 mai. 2014.

http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-88392004000400008&script=sci_arttext. Acesso em: 12 set. 2014

<http://www.territoriadamusica.com/emt/>. Acesso em: 02 out. 2014.

http://www.ubrafe.org.br/principal/ShowBuscaDadosEvento.asp?var_cod_evento=1520. Acesso em: 02 out. 2014.

<http://www.vai.com/forum>. Acesso em: 25 set. 2014.

www.rockdeverdade.com.br>. Acesso em: 25 set. 2014.

Interfaces entre Etnomusicologia e Educação Musical: o carimbó do mestre Neco e a aprendizagem da flauta doce na Escola de Música Arte Show em Vigia de Nazaré - PA

Jucélia Estumano Henderson
UFPA – henderson1405@gmail.com

Letícia Silva e Silva
UEPA – lethitiasilva@gmail.com

Jaqueline Gisele Pinheiro Cardoso
UEPA – jaquemusisax@gmail.com

Max Matheus Palheta Cardoso
UEPA – darckymax@hotmail.com

Resumo: O presente trabalho é o recorte de uma pesquisa concluída, desenvolvida no âmbito da graduação, realizada na cidade de Vigia de Nazaré, Belém/Pa. O objetivo da pesquisa foi construir uma proposta metodológica de educação musical por meio da utilização das músicas de carimbó do Mestre Neco na prática da flauta doce na cidade de Vigia de Nazaré. Tal proposta foi relevante para oportunizar discussões a respeito da interface entre etnomusicologia e educação musical, afim de abrir caminhos e construir recursos para serem explorados durante o processo de ensino aprendizagem, contribuindo para ampliação do leque dos alunos principalmente por meio dos repertórios populares. As músicas de carimbó do Mestre Neco, foram abordadas como parte do repertório e conteúdo aprendido nas aulas práticas de flauta doce, com alunos da escola de música Instituto Arte Show Vigia. Os resultados demonstraram que os alunos responderam positivamente a inserção do repertório popular, sentindo-se motivados a estudar e executar as músicas na flauta doce. Além de conhecer mais da cultura local e um dos Mestre de carimbó da cidade. A educação musical está em constante transformação, por isso acreditamos que sua relação com a cultura popular, possibilita a abertura de caminhos e a efetivação de uma educação musical pluricultural.

Palavras-chave: Educação musical. Flauta doce. Carimbó.

Abstract: The present work is the cut of a completed research, developed within the scope of graduation, held in the city of Vigia de Nazaré, Belém / Pa. The objective of the research was to construct a methodological proposal of musical education through the use of the songs of Mestre Neco 's carimbo in the practice of the flute in the city of Vigia de Nazaré. This proposal was relevant for the discussion of the interface between ethnomusicology and music education, in order to open paths and build resources to be explored during the learning process, contributing to expand the range of students mainly through popular repertoires. The songs of Mestre Neco's carimbó were approached as part of the repertoire and content learned in the practical lessons of flute, with students from the music school Instituto Arte Show Vigia. The results showed that students responded positively to the insertion of the popular repertoire, feeling motivated to study and perform the songs in the flute. Besides knowing more of the local culture and one of the Master of carimbó of the city. Music education is in constant transformation, so we believe that its relationship with popular culture, enables the opening of paths and the realization of a multicultural education.

Keywords: Musical education. Sweet flute. Carimbó.

1. Contextualização sobre o Carimbó

O carimbó é o tipo de música e dança popular da região Norte do Brasil, que tem sua origem da mistura de diferentes etnias como a indígena, africana e europeia. Como enfatizam

os autores Salles e Salles: “É o tipo étnico do caboclo como base fenotípica indígena, mas com amplo mestiçamento de branco, europeu e negro africano”. (1969: 282).

O nome carimbó tem origem do instrumento de percussão indígena, chamado curimbó, feito com tronco de madeira oco e pele de animal. O curimbó é um instrumento musical onde o tocador monta-o e com as mãos o percute.

Apesar de existirem poucos registros sobre a formação do carimbó, ele apresenta uma grande riqueza de históricos, podendo ser encontrado em vários municípios como Salinas, Bragança, na Ilha do Marajó, Marapanim, Algodoal, Vigia de Nazaré entre muitos outros municípios da Região Norte. (DURÃO et. al. 2016).

Historicamente sabe-se que cada cultura segue os seus próprios caminhos em função dos diferentes eventos históricos que enfrentou, portanto reflete a representação do contexto social de sua época, o carimbó, foi a manifestação cultural dos caboclos que acompanhado da dança e da música era a alegria das festas, como disse Salles e Salles: “é o divertimento que mais anima as populações dessa região” (1969: 259). Em suas letras há o retrato das atividades diárias do trabalho como a pesca, a agricultura, o romance e a opressão da época pelos senhores dos cafezais e assim sucessivamente.

Torre (2009) explica quais são os principais temas utilizados nas letras das músicas do carimbó:

O mundo dos roceiros e agregados nas fazendas da região e do trabalho agrícola em geral; o universo social e cultural da pesca num território a cavalo entre o rio e o mar; as realidades vivas e cambiantes dos descendentes das senzalas, e as múltiplas celebrações profanas e religiosas do calendário cultural da área, são todos eles elementos que aparecem ricamente narrados e cantados nessa coleção de letras. (TORRE, 2009: 114).

Em Vigia de Nazaré, cidade na qual, este trabalho foi desenvolvido, é possível encontrar registros bibliográficos que citam a respeito do carimbó, na Região do Salgado (localizado norte e nordeste do Pará), o carimbó é muito presente é elemento lúdico-festivos dos povos tradicionais dessa região, principalmente nas comemorações das festas religiosas em homenagens aos santos que representa as irmandades negras, como por exemplo, São Benedito. (JUNIOR; RODRIGUES, 2013).

Assim, o carimbó vem a ter uma relevância, histórica, simbólica e social em vários aspectos, por isso, o carimbó tem uma grande importância na vida de seus participantes diretos e indiretos. As pessoas que participam dessa cultura popular, estão nitidamente expressando sua carga cultural e por meio de aspectos sociais, mostram traços de suas vivências de vida,

seja interiorana ou urbana, pois é de histórias que os seus compositores constroem suas músicas. (DOSSIÊ IPHAN, 2013).

Como educadores musicais, podemos contribuir para essa grande valorização a respeito do carimbó, preservando essas tradições culturais e difundindo-a para os nossos alunos, tanto nas escolas de ensino regular como nas especializadas e nos mais diversos espaços do fazer musical.

1.1 O carimbó do mestre Neco de Vigia de Nazaré

Ao longo da história do carimbó em Vigia de Nazaré, vários personagens como “Tia Pê” e grupos como Tauapará Zimba, Os Tapaioaras, Alegria Vigienense, O Beija-Flor, e outros surgiram à medida que o carimbó se expandia na região. Dentre esses, os principais grupos de carimbó de Vigia foram os Tapaioaras, formado em 1965 por pescadores e agricultores da região, e atualmente o único grupo ativo da cidade, é o grupo Beija-Flor (TORRE, 2009).

O grupo Beija-flor tem sua formação composta por um vocalista, um clarinetista, tocadores de maracas⁴², três tocadores de curimbó⁴³ e um tocador de banjo⁴⁴. O vocalista e compositor do Beija-Flor é Raimundo Nonato de Oliveira, conhecido na cidade de Vigia como “Mestre Neco” e/ou para os mais próximos como “Seu Neco”.

O Mestre Neco, nasceu em 29 de julho de 1952, na localidade de Tauapará, interior do município de Colares, é pescador e intitula-se como autodidata, que aprendeu a compor músicas e a canta-lás, durante as experiências vividas em sua infância.

O primeiro contato do compositor Neco com o carimbó, ocorreu na localidade de Tauãndeua⁴⁵, onde vivenciou na infância, na família do seu Constâncio, a dança do carimbó.

Meu primeiro contato com o carimbó, é que eu morava num lugar chamado Tauãndeua, eu era moleque, garotinho mesmo, e tinha um pessoal que não sei se você chegou a ouvir, sobre o Constâncio, um moreno que morava nesse lugar chamado Tauapará, e eu era molequinho e fugia de casa para vim para o carimbó. Nessa época do carimbó, lá que eu participava, eu vinha, dançava, brincava com eles, era uma flauta de Umbaúba, era os tambores, o banjo, e a música era só a flautazinha, de Umbaúba (era um pau que era furado) e eles faziam aquela flauta, não era aquela flauta como é agora, era de Umbaúba e eles tocavam, eu vinha para lá e brincava e quando eu chagava em casa era aquela tracun, o papai ficava brabo, a mamãe ficava braba, mas não tinha dessa eu gostava né. Eu tinha mais ou menos uns 12 anos nessa época [...] Eu acho que foi Deus mesmo, que me ensinou o carimbó. (Mestre Neco, 2016)

⁴² Chocalho indígena formado por uma cabaça (*Crescentia cujete*), provida de uma empunhadura, com sementes secas ou pedrinhas no interior.

⁴³ Instrumento musical de percussão produtor de som destinado à esbórnias musicais.

⁴⁴ Instrumento da família do cordofones que é utilizado nos grupos de carimbó de pau-e-corda.

⁴⁵ Nome conhecido da localidade Maracaió, Localizado no interior da cidade de Colares

As interações sociais com o carimbó desde a infância despertaram o seu taletto musical e como diz o Blacking (2000): “É certo que, mais que capacidades musicais extraordinárias, de herança genética, foram as conseqüências sociais das relações de sangue que levaram ao incremento de sua musicalidade. (:3346).

O mestre Neco já compôs mais de 100 (cem) músicas, e boa parte está escrita em vários cadernos pequenos que ele ainda guarda. O seu processo de composição nasce a partir das suas vivências e histórias vividas no passado e no presente, e assim ele vai escrevendo suas músicas que na sua maioria são para dançar o carimbó. O mestre revela que sua maior paixão é escrever músicas para o carimbó, compor músicas pequenas que falam do cotidiano e que envolva a todos.

As músicas mais especiais eu acho duas, é uma do “lavrador” e do “pescador”, a do pescador porque, eu criei meus filhos tudo pescando, e na época que eu pescava, ela fez a música: “ Pescador, homem corajoso que sai de casa para pescar, Ele enfrenta a maresia só no balanço do mar, só balanço do mar, só balanço do mar, Ele vai ele vem, ele sabe navegar, Vocês que vão pescar, Vão mesmo com atenção, Tem dois peixes perigoso, Poraquê e tubarão, Tubarão morde, o poraquê do choque, Cuidado com a pororoca, Que ela pode causar morte.” Quando eu trabalhava não tinha esses aparelhos, [...] nessa época que eu trabalhava era na vela, no plumo e a prática dos planetas que a gente fazia a viagem.

E do lavrador é porque primeiro eu trabalhei na roça, na época foi assim, tu sabe me responder [...] o que é tapéra? Tu não tem conhecimento da tapéra não? A tapéra é aquela casa do colono, ele faz aquela casa dele e ele cultiva e de repente da vontade de ir pra cidade ou de ir para outra parte e deixa aquilo lá, aquela casa abandonada e vai caindo tudo, isso que era a tapéra, e na mesma época que fiz o pescador, eu fiz a do lavrador. [...] Essas duas músicas ela tem uma boa coisa para mim, ela tem tudo a ver com a minha vida. (Mestre Neco, 2016)

Ao saber que suas músicas seriam trabalhadas no processo de musicalização com as crianças da escola de música Arte Show Vigia, o mestre revela muita satisfação e diz:

eu fico alegre de saber que temos alunos aqui de vigia que estão tocando a minha música, eu fico muito feliz de sabe porque hoje eu to aqui, amanhã quem sabe, Deus é que sabe, mas já fica essa raiz, essa planta, - de quem era essa música? Há era do mestre Néco, vocês não conheceram ele, mas a música é dele – então isso para mim eu fico muito feliz de saber. Eu continuo firme e forte, eu me considero uma pessoa alegre e de levar a nossa cultura de vigia para a frente, eu fico feliz disso, dos meninos tocarem as minhas músicas, muita gente não me conhecia lá, os teus alunos e de repente olha lá o seu Neco. (Mestre Neco, 2016)

⁴⁶ Grifo meu

2. Atravessamentos entre Etnomusicologia e Educação Musical

A educação musical carrega uma multiplicidade de visões, podendo ser definida pela individualidade de cada autor e de cada época encontrada (FONTERRADA, 2008).

Pucci e Almeida (2012) abordam que “as músicas podem abrir portais culturais e se transformarem em um exercício de alteridade, estimulando a formação de cidadãos mais abertos a outras maneiras de viver”. Todavia, a partir dessa reflexão, podemos estabelecer uma relação com a música oriunda de uma cultura popular que contribui também para a formação, capacitação e experiências musicais de uma determinada comunidade.

Muitas são as justificativas para a importância do uso da cultura popular como ferramenta no processo de ensino-aprendizagem na educação musical.

Podemos acompanhar, por exemplo, os atravessamentos das sub-áreas de educação musical e etnomusicologia no sentido de pensar a educação tomando como base o pluriculturalismo:

A postulação da necessidade de uma educação pluricultural - ou no nosso caso especificamente plurimusical - devido a pluriétnicidade do Brasil se propõe a combater uma orientação unilateral que reforça na prática muitas vezes formas e conteúdos de ensino que não tem nada a ver com a realidade das crianças em questão. (LUHNING, 1996:57)

A educação musical deveria não apenas pensar em como aplicar elementos da música da cultura popular na educação musical, mas também como preparar professores que possam dar a sua participação na perspectiva pluricultural.

A palavra cultura na perspectiva antropológica ganhou vários conceitos ao longo do tempo, para Edward Tylor (apud, Laraia 2009:25) “cultura é todo complexo de conhecimentos, crenças, arte, moral, lei, costumes ou mesmo qualquer outra capacidade adquiridos pelo homem é todo comportamento aprendido.”

Para Kuper (2002:288), “Cultura é essencialmente uma questão de ideias e valores, uma atitude mental coletiva. As ideias, os valores, a estética e os princípios morais são expressos por intermédio de símbolos e, portanto, [...] cultura poderia ser definido como um sistema simbólico.”

A cultura está presente em toda e qualquer sociedade do planeta terra e cada lugar decide como organizar as suas leis para que elas se perpetuem por gerações. No Brasil a Lei de diretrizes e Bases da Educação (LDB), 9394/96 vem ao longo do tempo sofrendo significativas

alterações que remetem a importância dos estudos culturais para salvaguarda de nossas origens e raízes.

A Educação musical, afim de poder proporcionar o alcance da expansão cultural dos indivíduos na escola tem se preocupado em discutir sobre os estudos culturais na perspectiva do currículo escolar, levando em consideração as “características regionais e locais da sociedade, da cultura, da economia e dos educandos” (Lei 12.796, 2013:1)

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 será obrigatoriamente ministrado pelas “áreas de educação artística e de literatura e história brasileiras” como versa a mesma lei.

O carimbó, sendo uma manifestação popular, cultural e típica da região Norte, que mistura as etnias indígena, africana e europeia, portanto, está também no cerne dessa contemplação.

Vale ressaltar que em 3 de dezembro de 2009 a Dança do Carimbó foi declarada como Patrimônio Cultural e Artístico do Estado do Pará, por meio da Lei nº 7.345, que diz:

Preservar, conservar e proteger as formas de expressão, objetos, documentos, fantasias e músicas da Dança do Carimbó” (Art.2º), bem com incluir também o “carimbó nos calendários: histórico, cultural, artístico e turístico anual do Estado do Pará” (Art.4º), “cabendo a ele através dos órgãos gestores a política estadual de cultura, registrar, manter e garantir os patrimônios documentais, fonográficos e audiovisuais das entidades civis de direito privado organizadas na representação” (Art. 5º) desta dança.

De maneira geral podemos aprender muito com a etnomusicologia e a educação musical pois ambas podem significar muito e ser portadoras de vários conhecimentos e valores, podendo ampliar as possibilidades de socio- culturais dos sujeitos que compõem a cartografia da região norte.

2.1 A inserção do carimbó do Mestre Neco na aprendizagem da flauta doce na escola de música arte show vigia.

Os alunos participantes desta pesquisa, fazem parte da turma de flauta doce da escola de música, em que já estão a um ano e meio. Primeiro passaram pela musicalização que durou um ano na escola onde aprenderam a base teórica dos conteúdos musicais ocidentais (notas, pauta, claves, figuras, alterações e etc.) e no segundo ano, aprenderam flauta doce com práticas de músicas populares infantis e escalas no instrumento além do uso do método “Bona”⁴⁷.

⁴⁷ Método completo de treinamento de divisões rítmicas produzido por Paschoal Bona (1816 – 1878)

Para desenvolver uma prática musical utilizando o instrumento flauta doce, é preciso compreender o objetivo de musicalizar, assim Carvalho (1997) direciona que musicalizar é o “objetivo de contribuir na formação e desenvolvimento da personalidade do indivíduo, pela ampliação da cultura, pelo enriquecimento da inteligência e pela vibração da sensibilidade musical” (CARVALHO, 1997: 11)

O ensino da flauta doce a partir de um repertório musical da cultura popular, no caso o carimbó, dos mestres de Vigia de Nazaré, demonstra a grande importância que esta pesquisa pode ter sobre o desenvolvimento intelectual e crítico dos participantes (MARQUES, 2006: 202).

No Brasil, já existe projetos musicais que evidenciam a cultura popular, adaptando experiências, através do desenvolvimento de novos métodos e descobertas de novas possibilidades para se trabalhar música popular com recursos de fácil acessibilidade.

Partindo dessas informações, nas primeiras aulas, foi necessário que os professores trabalhassem divisão rítmica, mais especificamente, divisões sincopadas, junto com a escala de Dó maior. Assim com objetivo de melhorar a execução na divisão e principalmente memorizar as divisões para que na prática das músicas, não houvesse dificuldades com as divisões, apenas com execução da música. E quanto os alunos apresentavam dificuldades com as divisões durante as práticas das músicas, os exercícios eram repetidos.

Quanto as atividades realizadas, a cada música selecionada para as práticas na flauta doce, foram utilizadas algumas técnicas de ensino musicais, com o objetivo de melhorar a execução no instrumento, treinamentos rítmicos, exercícios de respiração, noções de compassos (entradas das músicas), assim como atenção para postura e o dedilhado no instrumento. Durante todo o processo de ensino das músicas, os alunos demonstraram interesse e desempenho nos aspectos técnicos, práticos e teóricos.

As aulas foram realizadas no Instituto Arte Show Vigia, especificamente nas aulas de flauta doce no período de três meses, onde foi empregado as músicas de carimbó do Mestre Neco como forma de proposta metodológica para a educação musical, observamos diversas situações, favoráveis na contribuição do aprendizado musical na flauta doce, visto que a cultura popular pode vir a ser uma importante aliada para o desenvolvimento da educação musical (CANDUSSO, 2006: 561).

Além da flauta doce tivemos a preocupação de inserir instrumentos percussivos para marcação dos compassos, a apreciação de áudios para estimular a percepção auditiva, entre outros. Já nos últimos dias de aula, fizemos um ensaio, onde foi possível visualizar resultados

positivos da proposta, com a motivação dos alunos para tocarem o carimbó do Mestre Neco e após 3 meses de ensaio, foi realizado um recital de apresentação com os alunos envolvidos.

3. Metodologia da Pesquisa

O objetivo da pesquisa consistiu em um estudo delimitado das músicas de carimbó do Mestre Neco como ferramenta para o ensino e desenvolvimento na prática da flauta doce, para isso foi realizado um estudo de caso.

Os participaram desta pesquisa foram 16 estudantes da escola de música Arte Show Vigia; 02 discentes do Curso de Música da UEPA e 01 Mestre de carimbó, seu Neco, residente de Vigia de Nazaré.

Para a obtenção da coleta de dados foi realizada observações e foram feitas entrevistas com o intuito de buscar captar informações que auxiliassem no desenvolvimento e compreensão desta pesquisa, de acordo com a organização a seguir: a) Observação e escrita de relatórios diários; b) Apresentação do termo livre esclarecido; c) Entrevista com a direção do Instituto Arte Show de Vigia; d) Entrevista com o Mestre de carimbo; e) Entrevista com três responsáveis dos estudantes participantes da pesquisa; f) Entrevista com dois estudantes participantes da pesquisa.

Após a coleta dos dados, foi realizado a transcrição das entrevistas e a análise dos dados, levando em consideração as observações e os escritos no relatório diário e o objetivo da pesquisa. Foram organizados os repertórios e construídos planos de aula para efetivação da prática musical.

4. Considerações

Este trabalho vem a ser mais um complemento da educação musical, diante das novas possibilidades que as músicas de carimbó do Mestre Neco podem trazer para os alunos, pois novas ideias foram adicionadas seja na metodologia que foi utilizada, como também para contribuir na formação e capacitação de profissionais da educação musical.

O objetivo principal foi sugerir uma proposta metodológica para a educação musical por meio da utilização das músicas do Mestre Neco na prática da flauta doce, no município de Vigia de Nazaré foi alcançado, assim como o objetivo de registrar e preservar a cultura do carimbó de Vigia de Nazaré a partir do repertório de músicas produzidas pelo Mestre Neco.

Através dessa pesquisa, foi oportunizado uma interação de conhecimento e tanto o repertório como a história e pessoa em vida do Mestre Neco passaram a ser conhecidas pelos alunos, pais, funcionários e colaboradores da escola de música de Vigia.

A inserção do repertório de músicas da cultura popular, nas aulas de música é um exemplo de possibilidade que o educador musical pode incorporar na sua prática, pois somente pesquisando, estudando e difundindo a música da culturas que poderemos proporcionar um leque de acesso, e de formação integral para os nossos alunos.

Podemos dessa forma levar novas experiências, novos conhecimentos e descobertas para o crescimento de quem ensina, de quem é ensinado e de quem aprecia.

Referências:

BRASIL. **Lei nº 9.394**, de 20 de dezembro de 1996. Estabelece as bases da educação nacional. Brasília, 1996. Disponível em < <http://portal.mec.gov.br/arquivos/pdf/ldb.pdf>> Acesso em: 19 de fevereiro de 2017.

_____. Lei nº 12.796, de abril de 2013. Brasília, 1996. Disponível em < http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2011-2014/2013/lei/l12796.htm > Acesso em: 19 de fevereiro de 2017.

_____. Lei nº 11.645, de março de 2008. Brasília, 1996. Disponível em < http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2008/lei/l11645.htm> Acesso em: 19 de fevereiro de 2017.

DIÁRIO OFICIAL, de 04 de dezembro 2009. Executivo 1. Lei nº 7.345 de 3 de dezembro de 2009. Dança do carimbó como patrimônio cultural e artístico do Estado do Pará. Disponível em < <http://biblioteca.mppa.mp.br/phl82/capas/lei%207345.htm>> Acesso em: 19 de fevereiro de 2017.

BLACKING, John. Humanly Organized Sound. In *How musical is man?* 6a ed. Seattle: University of Washington Press, 2000. Pp. 3-31.

BÉHAGUE, Gerard. 2005. “Os antecedentes dos caminhos da interdisciplinaridade na etnomusicologia”. *Anais do II Encontro Nacional da ABET*, p. 39-48.

CARVALHO, Mônica Fontanari de. *Pré-escola da música: musicalização infantil*. Curitiba: Martins Fontes, 1997. p.25 - 26

CANDUSSO, Flavia. O projeto “Formação de Agentes Multiplicadores”: vislumbrando novos agentes de transformação a partir de um diálogo entre Small e Jorgensen. *Revista da ABEM*, Porto Alegre, n. 15, set. 2006. p. 560-565.

DURÃO, Daniel. Et al. O grupo Sacari do bairro da pedreira: carimbó do interior para a capital do Pará. *Revista Tucunduba* n. 5, 2016.

FONTEERRADA, Marisa Trench de Oliveira. De Tramas e Fios: um ensaio sobre música e educação. 2º ed. São Paulo. Editora UNESP; Rio de Janeiro. Funarte, 2008. p. 10 – 17.

HENDERSON, Jucélia. Et al. Entrevista de Raimundo Nonato de Oliveira, em 22 de nov de 2016. Vigia. Registro de áudio. Belém, PA.

INRC CARIMBÓ: Inventário Nacional de Referências Culturais dossiê IPHAN {Carimbó}. Belém – Pará, 2013. P. 77 - 88

JUNIOR, *Edgar Monteiro Chagas*; RODRIGUES, *Carmem Izabel*. Fronteiras do imaterial: perspectivas dos inventários culturais a partir de uma manifestação cultural amazônica. Vivencia 42 – Revista de Antropologia. v. 1, n. 42. 2013. Disponível em <<https://periodicos.ufrn.br/vivencia/article/view/5451>> p. 77 – 88

KUPER, Adam. Cultura: a visão dos antropólogos. Trad. Mirtes Frang de Oliveira Pinheiros. Bauru: EDUSC, 2002. p. 288

LARAIA, Roque de Barros, 1932. Cultura: um conceito antropológico. 24 ed. Rio de Janeiro, ED. 2009.

LUHNING, Angela Elizabeth. Educação musical e a música da cultura popular. 1996 Disponível em : <<http://www.ictus.ufba.br/index.php/ictus/login?source=%2Findex.php%2Fictus%2Farticle%2Fview%2F2%2F7>> p.53-61. Acessado in 19 de fev. 2017.

PUCCI, Magda Dourado; ALMEIDA, Berenice de. Música do Mundo. In: ____, A Música na Escola. São Paulo. 2012. p. 119 – 121.

SALLES, Vicente e SALLES, Marena Isdebski. Carimbó: trabalho e lazer do caboclo. In: Revista Brasileira de Folclore. Rio de Janeiro, 9 (25), set/dez 1969. p. 257-282.

TORRE, Oscar de la. O carimbó e a história social da Grande Vigia, Pará, 1900-1950. Revista Estudos Amazônicos, Vol. IV, nº 2, 2009, p. 113-150.

O fenômeno da Lambada: reflexões sobre processos de expansão, desterritorialização e mudança cultural/musical

Francinaldo Gomes Paz Júnior⁴⁸
contato@francinaldopaz.com.br

Resumo: A partir de uma abordagem etnomusicológica, este artigo visa discutir sobre o processo de expansão da Lambada para além dos limites da região amazônica, seu trânsito pelo Nordeste, sua disseminação internacional através do grupo franco-brasileiro Kaoma e os processos de mudança cultural/musical sofridos pelo gênero. Ainda, busca apontar fatores que teriam contribuído para que a Lambada fosse impulsionada e ganhasse popularidade no contexto regional, nacional e global. Utilizando-se de fontes documentais, em especial de textos jornalísticos que abordam a Lambada nos últimos 40 anos - aproximadamente (a partir de 1970) - e, lançando mão de narrativas de atores sociais vinculados direta e/ou indiretamente à história e à cena musical paraense, reflito sobre os contextos musicais relacionados ao gênero musical e o fenômeno que envolve a Lambada nas décadas de 70 e 80. No que diz respeito aos processos de mudança cultural (NETTL, 2005; 2006), tomo como base de reflexão a relação entre a tradição/modernidade e mudanças culturais e musicais que se encontram presentes na Lambada. Nesse sentido, o estudo traz à tona informações referentes à trajetória de artistas e grupos musicais que se fizeram representativos pelo visível esforço de disseminar a lambada no cenário regional, nacional e mundial, tornando o gênero um fenômeno musical global. Ademais, destaca as principais mudanças experimentadas pela Lambada entre os dias de hoje e a década de 1980.

Palavras-chave: Lambada. Mudança cultural/musical. Música (paraense; do Pará).

The Lambada Phenomenon: reflexions on the expansion processes and cultural/musical change

Abstract: From an ethnomusicological approach, this article aims to discuss the Lambada expansion process beyond the limits of the Amazon region, transit the Northeast, its international spread through the French-Brazilian group Kaoma and the cultural/musical changing processes of the genre. Also seeks to identify factors that have contributed to the driven and gain of popularity of Lambada in the regional, national and global context. Using documentary sources, especially journalistic texts that address the Lambada the past 40 years - about (since 1970) - and, making use of social actors narratives linked directly and / or indirectly to the history and music scene in Pará, I reflect on the musical contexts related to the musical genre and the phenomenon involving the Lambada in the 70 and 80. With regard to cultural change processes (Nettl, 2005; 2006), I take as a basis for reflection the relationship between tradition / modernity and cultural and musical changes that are present in Lambada. In this sense, the study brings up information about the trajectory of artists and bands that made by the representative visible effort to spread the Lambada in regional, national and world stage, making the genre a global musical phenomenon. In addition, it highlights the main changes experienced by Lambada between today and the 1980s.

Keywords: Lambada. Cultural/musical change. Music (from Pará)

1. Introdução

Este artigo visa discutir sobre o processo de expansão da Lambada para além dos limites da região amazônica, seu trânsito pelo Nordeste, sua disseminação internacional e os processos de mudança cultural/musical sofridos pelo gênero. Ainda, busca apontar fatores que teriam contribuído para que a Lambada fosse impulsionada e ganhasse popularidade no contexto regional, nacional e global.

⁴⁸ Graduado em Licenciatura Plena em Música (UEPA) e integrante do Grupo de Estudos Musicais da Amazônia (GEMAM/UEPA).

Utilizando de fontes documentais, em especial de textos jornalísticos que abordam a Lambada nos últimos 40 anos - aproximadamente (a partir de 1970) - e, lançando mão de narrativas de atores sociais vinculados direta e/ou indiretamente à história e à cena musical paraense, reflito sobre os contextos musicais relacionados ao gênero musical e o fenômeno que envolve a Lambada nas décadas de 70 e 80.

No que diz respeito aos processos de mudança cultural (NETTL, 2005; 2006), tomo como base de reflexão a relação entre a tradição/modernidade e mudanças culturais e musicais que se encontram presentes na Lambada. Nesse sentido, o estudo traz à tona informações referentes à trajetória de artistas e grupos musicais que se fizeram representativos pelo visível esforço de disseminar a Lambada no cenário regional, nacional e mundial, tornando o gênero um fenômeno global. Ademais, destaca as principais mudanças experimentadas entre os dias de hoje e a década de 1980.

Enquanto gênero musical, a Lambada pode ser definida como:

(...) uma música de pulso rápido, sincopado e caracterizado pela onipresença de riffs (de guitarra ou saxofone), característicos da maioria das músicas afro-urbanas, das Antilhas (por exemplo, zouk), e pan-africanas (por exemplo, rumba zairense). Por outro lado, a lambada é uma dança de par que se caracteriza por uma coreografia particularmente sensual, onde o contato estreito e permanente entre os corpos levemente vestidos dos dançarinos se cadencia através de movimentos de quadril sugestivos. Desta maneira, é o aspecto da dança que dá à lambada uma conotação particularmente erótica e que excede em muito a de outras “danças latinas” globalizadas (cúmbia, salsa, merengue) (MCGOWAN e PESSANHA, 1999 apud GARCÍA, 2006: p.3).⁴⁹

Apesar de as discussões em torno da origem da Lambada e da definição do termo evidenciarem que há pouco consenso sobre quem a teria criado, quando e onde (LAMEN, 2011a), sabe-se que sua ascensão em meados da década de 1980 e 1990 se deveu, em grande parte, a um processo de propagação do ritmo para além dos limites amazônicos.

A Lambada, nesse sentido, se expandiu progressivamente no interior da Amazônia e em cidades do Nordeste brasileiro como Recife, Salvador e Fortaleza. Chegou até grandes metrópoles do Centro-Sul do Brasil, a exemplos do Rio de Janeiro e de São Paulo, e se estabeleceu em casas de shows denominadas “lambaterias” (GARCÍA, 2006).

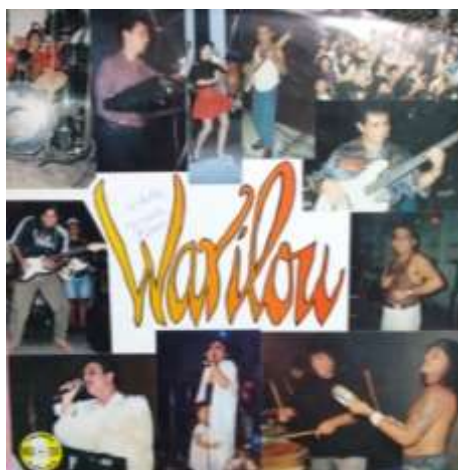
⁴⁹ No original: “(...) una música de pulso rápido, sincopado y caracterizado por la omnipresencia de riffs (de guitarra o saxofón), característicos de la mayoría de las músicas afro-urbanas, antillanas (ej. *zouk*), y pan-africanas (ej. *rumbacongoleza*). Por otro lado, la *lambada* es una danza de pareja que se caracteriza por una coreografía particularmente sensual, en donde el contacto corporal estrecho y permanente entre los bailarines ligeramente vestidos se cadencia a través de sugestivos movimientos de cadera. De esta manera, es el aspecto de la danza que otorga a la *lambada* una connotación particularmente erótica y que sobrepasa con creces aquella de otras “danzas latinas” globalizadas (*cumbia*, *salsa*, *merengue*)”.

Internacionalmente, a Lambada se fez conhecida por meio do grupo Kaoma, que fez sucesso durante as décadas de 1980 e 1990, disseminando o gênero especialmente na Europa.

Nesse processo de desterritorialização, o trânsito pelo Nordeste brasileiro da lambada e de outros sons com sotaque caribenho, principalmente na Bahia, fomentou uma interlocução entre o sucesso regional do gênero e sua exportação para a Europa. Vale destacar que,

(...) não foi a partir do contato direto, seja aqui, seja lá, que a música e a dança de origem e/ou referência caribenhas alcançaram a cidade de Salvador. (...) A música do Caribe chegou à Bahia através do vinil, da fita cassete e das ondas do rádio [processo similar à sua chegada no Pará e especialmente em Belém] (MOURA, 2010: p. 346).

2. Banda Warilou



(Fig. 1) - Pôster fotográfico do Disco "Tudo Isso é amor" (Acervo Pessoal).

Um dos mais célebres conjuntos musicais que se fizeram notar durante a fase áurea da Lambada em Belém foi a banda Warilou, criada em 1990 pelo produtor musical Manoel Cordeiro. O grupo teria nascido na esteira de um processo histórico de estruturação da indústria musical regional, iniciado em meados dos anos de 1970 e 1980, e paralelamente da ação cultural popular de protagonistas que incorporaram aos seus respectivos saberes e fazeres (incluindo a criação musical) referenciais de urbanidade, hibridismo e cosmopolitismo peculiares da Lambada e de outros gêneros musicais caribenhos e latino-americanos.

Na segunda metade da década de 1970, o surgimento de uma indústria musical regional foi fomentada pelo estabelecimento e consolidação de gravadoras locais, o que possibilitou a emergência de artistas regionais, a exemplo de Manoel Cordeiro, Alípio Martins, Frankito Lopes, Teddy Max e Pinduca, bem como também a disseminação de suas respectivas produções discográficas (CUNHA, 2013). A esse respeito Manoel Cordeiro afirma que: “a música paraense começou a vigorar quando chegaram os estúdios aqui em Belém, porque até então

gravar um disco era difícil, tinha que ir para Rio, São Paulo ou pra Recife” (CORDEIRO, 2014a).

De acordo com que sugere a própria capa do primeiro LP do Warilou, o grupo incorpora influências de diferentes gêneros musicais, a exemplo da Soca, do Zouk e do Cacicó [ver figura 2]. Além destes, há ainda, nesta produção, uma evidente incorporação estilística de elementos da Lambada, da Guitarrada e do Carimbó.



(Fig. 2) – Capa do primeiro LP da Banda Warilou (Acervo Pessoal).

Em decorrência do sucesso do disco, o Warilou despontou no cenário paraense e nacional, tendo entre os seus maiores sucessos as músicas “Warilou” e “Tudo isso por amor”. Ademais, a banda Warilou desvelou artistas – a exemplo de Manoel Cordeiro – que agregaram e ressignificaram, no tempo-espço de suas trajetórias, referenciais provenientes de influências híbridas e cosmopolitas de gêneros regionais, como a Guitarrada e o Carimbó, e de gêneros latino-americanos, que foram trazidos de países vizinhos à Amazônia, como a Soca, a Cúmbia e o Merengue. Ainda, demonstraram como essas músicas foram incorporadas, de modo que, “da levada de Guitarra do Carimbó misturada com os metais e a batida do Merengue [nascesse] a Lambada” (CORDEIRO, 2014a).

3. O fenômeno Beto Barbosa

Entre vários artistas e grupos musicais que se popularizaram na Amazônia, no Brasil e/ou em outros países, ganhou destaque o cantor Beto Barbosa, nascido em Belém e conhecido como o “Rei da Lambada”. O cantor iniciou sua carreira, enquanto artista de lambada, a partir de um convite feito por Jesus Couto (representante da gravadora Continental) e Wilson Júnior, entre 1984 e 1985, enquanto cantava em uma casa de karaokê (MORAES, 1991). Em uma entrevista concedida ao Jornal O Liberal, Beto Barbosa relata que sua carreira teve início “(...)

em Belém, quando começou aquela onda de Karaokê (...). Um dia no *Family House*, eu encontrei o diretor da minha atual gravadora, ele gostou do meu desempenho, da minha desenvoltura e resolveu me contratar” (BARBOSA, 1989).

Apesar de ter lançado o seu primeiro LP em 1985, foi somente quatro anos depois, com o arrebatador sucesso midiático do hit intitulado “Adocica”⁵⁰, que a carreira do artista despontou no cenário musical nacional. A música alcançou a vendagem de um milhão e meio de cópias e ficou entre as cinco músicas mais tocadas no Rio de Janeiro e São Paulo. Na região Norte e Nordeste “Adocica” chegou a alcançar primeiro lugar de execução nas rádios.⁵¹

O sucesso midiático de Beto Barbosa resultou, durante a década de 80 e início de 90, em premiações ao cantor de cinco Discos de Ouro, quatro de Platina, quatro de Platina Dupla e dois de Diamantes, tendo alcançado o primeiro lugar no ranking dos artistas que mais venderam discos no Brasil. Além das gravações de LP’s, as músicas também obtiveram ampla divulgação ao serem integradas à trilha sonora de novelas da Rede Globo de Televisão, a exemplo das músicas “Primavera faz Verão”, “Meu Mundo é Você” (MORAES, 1991), e “Preta”, que “estourou” nacionalmente na novela Rainha da Sucata. Esse período foi marcado também por turnês realizadas em território nacional. Beto Barbosa chegou a realizar 50 shows por mês.

Entre outros aspectos, a popularidade meteórica de Beto Barbosa e o sucesso da Lambada para além dos limites da região amazônica corroboram mudanças culturais significativas para o gênero musical no espaço de tempo entre os dias de hoje e meados dos anos 1980. Um deles foi o desaparecimento progressivo de uma lambada mais internacionalizada, por sua vez coincidindo com o desaparecimento de Beto Barbosa da cena musical de Belém do Pará, bem como o da própria Lambada, que ao longo das décadas de 1980 e 1990 experimentou contundente visibilidade regional, nacional e internacional. O outro foi a retomada da Lambada instrumental ou Guitarrada, a partir de 2003, com os “Mestres da Guitarrada”.

4. O grupo Kaoma e a Lambada Internacional

No final da década de 1980 a Lambada experimentou um período de ascensão no cenário musical nacional e ultrapassou as fronteiras brasileiras. Internacionalmente, o caso mais

⁵⁰ Em sociedade tudo se sabe. **O Liberal**. Belém, 26 nov. 1989. Caderno Cidades, p.12
Botando a galera para dançar. **O Liberal**. Belém, 31 ago. 1997, s.p.

⁵¹ Beto Barbosa rompe fronteiras. **O Liberal**. Belém, 23 out. 1989. Caderno Dois, p.2.

emblemático é o do grupo musical Kaoma, um dos principais responsáveis pela difusão planetária do gênero.

A banda originou-se depois que os franceses Oliver Lorsac e Jean Karakos tiveram contato com a Lambada em uma viagem à cidade de Porto Seguro, em 1988. Nesse período, a Lambada marcava imperiosa presença na cena do carnaval baiano, sendo o ritmo mais dançado nas festas de verão naquele período (MOURA, 2010).

A música marcante e a dança com forte apelação erótica⁵² fez com que Lorsac e Karakos se interessassem pelo gênero, tendo adquirido os direitos autorais de aproximadamente 400 títulos de Lambada no Brasil⁵³, dentre os quais composições de Beto Barbosa.⁵⁴ Os franceses patentearam ainda o termo “Lambada” para poder lançá-lo mundialmente como modelo de dança tropical.

De volta à França, Lorsac e Karakos “(...) criam um grupo musical internacional que batizam de ‘kaoma’ [no âmbito do qual se destaca] particularmente a cantora brasileira Loalwa Braz (...)”⁵⁵(GARCÍA, 2006: p. 3-4).

Em maio de 1989 o conjunto grava o seu primeiro LP denominado “Worldbeat”, tendo como carro-chefe a música “Lambada”. A música era, na realidade, uma apropriação da Lambada intitulada “Chorando se Foi”, interpretada pela cantora brasileira Márcia Ferreira e originalmente composta pelos irmãos Ulysses e Gonzalo Hermosa.



(Fig. 5) – Capa do Disco “Worldbeat” (Acervo Pessoal).

⁵² Lambada, dança obscena ou erótica. **O Liberal**. Belém 22 out. 1989. Caderno Dois, p. 2.

Padres acham que a lambada desperta desejo. **O Liberal**. Belém, 20 dez. 1989. Caderno Dois, p.4

⁵³ Europa sucumbe à sensualidade da lambada. **O Liberal**. Belém, 1 ago. 1989. Caderno dois, p. 2.

⁵⁴ Beto Barbosa: De Belém para o mundo. **O Liberal**. Belém, 24 set. 1989. Caderno Dois, p. 1.

⁵⁵ No original: “(...) crean un grupo musical internacional al que bautizan ‘Kaoma’ y dentro del cual se destacan particularmente la cantante brasileña Loalwa Braz (...)”.

Em curto espaço de tempo o grupo tornou-se extremamente popular na Europa. A música “Lambada” alcançou as paradas de sucesso de vários países do Velho Mundo e tomou conta do Continente⁵⁶. O movimento internacional da Lambada foi, porém, abalado por um grande escândalo judicial. A apropriação ilegal da música “Llorando se Fue” resultou em um processo na justiça francesa contra os produtores do conjunto Kaoma, o que teria marcado o momento de declínio da Lambada internacional, que gradativamente perdeu visibilidade na mídia a partir do início dos anos 1990. Paralelamente, no Brasil, a Lambada também entraria em franca decadência, cedendo lugar para o axé music.

5. Mudança cultural/musical

Na contrapartida da popularidade de Beto Barbosa e da difusão translocal, nacional e internacional da Lambada, faz-se importante avaliar os impactos, no nível de mudanças culturais, ocasionados pelo gradativo declínio da Lambada cantada, a partir de 1990, e também pelo desaparecimento de Beto Barbosa da cena musical, conforme já mencionado. Ambas as situações parecem estar relacionadas ao fato de a Lambada ter incorporado, a partir de então, elementos sonoros do Xote e do Baião nordestinos. Já no caso da Guitarrada as mudanças decorrem do fato de que o gênero a princípio retomou uma tradição musical antepassada, lançando-se, porém, em um desafio contemporâneo de reviver o passado de um modo diferente, ao apresentar uma perspectiva de leitura híbrida.

Em se tratando dos processos de “mudança musical”, o etnomusicólogo Bruno Nettl (2005; 2006) destaca que, historicamente, muitos estudos culturais se basearam na premissa de que era natural na música a estabilidade, a continuidade e a ausência de mudanças, e que as modificações ocorriam somente em situações excepcionais.

Ademais, o pesquisador ressalta que, após os anos 1950, o estudo de mudanças musicais se tornou um dos principais temas de investigação na área da etnomusicologia. Segundo o autor, o termo “mudança musical” implica em:

(...) Mudanças e continuidades de estilo, repertório, tecnologia e aspectos dos componentes sociais da música [que] são manipuladas por uma sociedade, a fim de acomodar as necessidades tanto de mudança quanto de continuidade (NETTL, 2006: p. 16).

⁵⁶ Tribunal nega direitos sobre “La Lambada”. **O Liberal**. Belém, 17 out. 1989. Caderno Dois, p. 4.

Outro aspecto apontado por Nettl diz respeito às mudanças nas obras musicais, que só podem ser observadas através de sua existência em formas variadas⁵⁷. Além do que, mudanças de repertório, estilo, conceitos e funções, devem vincular-se à ideia de que “(...) como uma sociedade muda ou intercambia seu repertório depende de sua maneira de identificar e definir a unidade principal de seu pensamento musical”⁵⁸.

Analogamente às reflexões sobre mudança musical, importa observar a questão da dicotomia entre a tradição e a modernidade. Quanto a isto,

as tensões entre modernidade e tradição permeiam as diversas modalidades de expressão cultural e comunicacional há tempos. Diante de um modelo sociocultural marcado pela velocidade espaço-temporal e pela fugacidade e hibridez das formas identitárias, ser moderno é uma condição cada vez mais volúvel, enquanto que ser tradicional é, muitas vezes, uma condição desvantajosa (GABBAY, 2010: p. 1).

No âmbito da mudança musical, evidencia-se na Lambada uma cadeia de processos de modernização de produção musical, novas propostas midiáticas com leituras híbridas, atualização tecnológica e agenciamentos públicos, que geram tensões entre o que se considera tradicional e moderno.

Partindo da afirmação de Nettl (2006: p. 16), segundo o qual muitas “(...) sociedades mudaram suas músicas em resposta a mudanças culturais”, o primeiro grande demarcador de modificações da Lambada foi resultado de uma mudança no contexto cultural do gênero, com a criação do projeto “Mestres da Guitarrada” e o ressurgimento da Lambada, sob o nome de Guitarrada.

No campo musical, o aspecto mais visível de mudança do gênero foi a introdução do banjo executado por Mestre Curica no projeto “Mestres da Guitarrada”. Curica foi um dos músicos do conjunto do Verequete, tendo participado da primeira gravação de carimbó em vinil e produzido arranjos para Pinduca e Nazaré Pereira. Neste sentido, a participação de Curica no “Mestres da Guitarrada” deu-se fortemente “(...) em razão de ter composto a banda de Verequete e também por ser uma espécie de animador da banda e ter o elemento do carimbó”⁵⁹.

Outro aspecto de mudança se deu pela proposta do “Mestres da Guitarrada” em produzir, no âmbito do CD duplo intitulado “Música Magneta”, uma leitura contemporânea do gênero por meio do enlace da guitarrada, estilo musical considerado tradicional, com objetos estético-musicais híbridos e diversificados.

⁵⁷ (Idem, ibidem).

⁵⁸ (Idem, ibidem: p. 26).

⁵⁹ Conforme narrativa de Vovô (Baterista do grupo “Mestres da Guitarrada”) citada por Costa (2013, p. 273).

Nesse sentido, o projeto foi inovador quanto às experiências estéticas, permitindo mudanças culturais, estéticas e propriamente musicais, uma vez que,

a experiência estética, tal como qualquer outra experiência social, (...) possui uma força situacional que permite sua reformulação e sua reinvenção, podendo ser compreendida como um saber-em-ação, podendo se reinventar à medida que são acionados (CARDOSO FILHO apud CASTRO, 2012, p. 442).

Contrariando os demarcadores de tradição, segundo o qual as performances de gêneros tradicionais deveriam “continuar operando de um modo quase oposto a esse modo urbano dos meios de tecnológicos (...)”⁶⁰ o projeto “Mestres da Guitarrada” evidencia que, assim como outros gêneros musicais ditos tradicionais, a Lambada (agora denominada Guitarrada) se potencializa como expressão evocativa da memória coletiva popular, por um lado incorporando na música traços de regionalidade e tradição, mas por outro valorizando a inventividade e a atualização em seus processos criativos. Daí o porquê de se considerar que a lambada, assim como a guitarrada, tem vivenciado hoje experiências de mudança cultural e/ou musical.

Referências

BARBOSA, B. In: Beto Barbosa: De Belém para o mundo. *O Liberal*. Belém, 24 set. 1989. Caderno Dois, p.1.

BETO Barbosa rompe fronteiras. *O Liberal*. Belém, 23 out. 1989. Caderno Dois, p.2.

BOTANDO a galera para dançar. *O Liberal*. Belém, 31 ago. 1997, s.p.

COSTA, T. L. *Brega paraense: indústria cultural e tradição na música popular do Norte do Brasil*. Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH. São Paulo, 2011a. Disponível em: <http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1300474696_ARQUIVO_Brega-ANPUH2011.pdf>. Acesso em: 29 set. 2014.

_____. Carimbó e brega: indústria cultural e tradição na música popular do Norte do Brasil. In: *Revista Estudos Amazônicos*. Belém, v. VI, n.1, p. 149-177, 2011b.

_____. “*Música de subúrbio*”: cultura popular e música popular na “hiperimagem” de Belém do Pará. 2013. 311 f. Tese (Doutorado em história) – Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Niterói.

CASTRO, F. F. de. As guitarradas paraenses: um olhar sobre música, musicalidade e experiência cultural. In: *Contemporânea: comunicação e cultura*, v.10, n. 2, p. 429-444, 2012.

CUNHA, V. *Depoimento de Vladimir Cunha*. Belém, 20 mar. 2013.

⁶⁰ (ibidem: p. 4)

CORDEIRO, M. *Depoimento de Manoel Cordeiro*. Belém, 21 ago. 2014a.

CORDEIRO, F. *Depoimento de Felipe Cordeiro*. Belém, 21 ago 2014b.

EUROPA sucumbe à sensualidade da lambada. *O Liberal*. Belém, 1 ago. 1989. Caderno dois, p. 2.

EM SOCIEDADE tudo se sabe. *O Liberal*. Belém, 26 nov. 1989. Caderno Cidades, p.12

GABBAY, M. M. Representações sobre o Carimbó: Tradição X Modernidade. In: IX Congresso de Ciências da Comunicação na Região Norte, Rio Branco, *Anais do IX Congresso de Ciências da Comunicação na Região Norte*, 2010.

GARCÍA, L. *Le Phénomène “Lambada”*: Globalisation et Identité. Nuevo Mundo Mundos Nuevos, s.l., n.6, mai. 2006. Disponível em: <<http://www.nuevomundo.revues.org/index2181.html>>. Acesso em: 18 out. 2012.

LAMBADA, dança obscena ou erótica. *O Liberal*. Belém 22 out. 1989. Caderno Dois, p. 2.

LAMEN, D. V. *Mobilizing Regionalism at Land's End*: popular electric guitar music and the caribbeanization of the Brazilian Amazon. Filadélfia, 2011a. 333f. Tese (Doctor of Philosophy in Ethnomusicology). University of Pennsylvania, Filadélfia.

_____. Pelo mar do Caribe eu velejei: a guitarrada, mobilidade e a poética da beirada em Belém do Pará. In: ENCONTRO NACIONAL DA ABET, (5.), 2011b, Belém. *Anais do V Encontro Nacional da ABET*, Belém, 2011. pp. 148-157.

MORAES, L. Beto Barbosa: romântico com muito balanço. *O Liberal*. Belém, 26 set. 1991. 2º Caderno, p. 1.

MOURA, M. Os ritmos calientes do Caribe num carnaval brasileiro. In: *Revista Brasileira do Caribe*, n.20 v.X. Goiânia, 2010.

NETTL, B. *The Study of Ethnomusicology*: thirty-one issues and concepts. Urbana e Chicago: University of Illinois Press, 2005.

_____. O estudo comparativo da mudança musical: estudos de caso de quatro culturas. In: *Revista ANTHROPOLOGICAS*, ano 10, vol. 17 (1), 2006.

PADRES acham que a lambada desperta desejo. *O Liberal*. Belém, 20 dez. 1989. Caderno Dois, p.4

Olympia-cinema, valsa paraense de Clemente Ferreira Junior

*Leonardo Vieira Venturieri*⁶¹

Instituto de Ciências da Arte – leonardoventurieri@hotmail.com

*Liliam Barros*⁶²

Instituto de Ciências da Arte – liliambarroscohen@gmail.com

Resumo: O artigo analisa o momento em que a obra musical “Olympia-Cinema”, valsa de autoria de Clemente Ferreira Junior, se insere na história de Belém. Investiga-se o panorama sócio-político da época de modo a fornecer ferramentas para compreender o papel da música na cultura, relacionado à inauguração do Cinema Olympia em Belém em 1912, na perspectiva musicológica de Bruno Nettl.

Palavras-chave: musicologia. valsa. Clemente Ferreira Junior.

Olympia-Cinema, Clemente Ferreira Junior’s Waltz from Pará

Abstract: This article analyses the moment in which the musical work “Olympia-Cinema”, waltz from Clemente Ferreira Junior, takes place in the history of Belém. The socio-political scene is investigated in order to provide tools for the proper understanding the role of music in culture, concerning the inauguration of Cinema Olympia at Belém in 1912, through the musicological perspective of Bruno Nettl.

Keywords: musicology. waltz. Clemente Ferreira Junior.

1. Introdução

O presente artigo investiga a obra musical “Olympia-Cinema” composta para a inauguração do cinema Olympia em 24 de Abril de 1912, por Clemente Ferreira Junior(1864-1917), compositor, pianista e maestro de Belém do Pará. Será considerada a perspectiva de “música na cultura” de Bruno Nettl, em que o contexto cultural em que a obra se inseriu será observada com um viés na etnografia e historiografia.

Objetiva-se conectar a obra a certos aspectos sócio-culturais da chamada Belle-Époque Belemense, em que a “valsa paraense” se inseriu. Visa-se assim, utilizar-se de elementos presentes na edição da partitura original da obra Olympia-cinema que revelam aspectos desta investigação.

2. Referencial Teórico

O presente artigo se firma dentro do campo da musicologia histórica e etnomusicologia. Dentro deste estudo aborda-se a perspectiva de “música na cultura” que investiga a música no contexto cultural, entretanto utilizando-se de métodos etnográficos e historiográficos:

⁶¹ Mestrando em Artes do Instituto de Ciências da Arte da UFPA (2016).

⁶² Orientadora.

O enfoque definido “música como cultura” se coloca naquela direção, que sugere que esta inclui a teoria da natureza da cultura e a aplica na música. Cada enfoque tem uma base disciplinar. Se “música no contexto cultural” é musicologia básica, o estudo da música na cultura teria que ser levada através de métodos convencionais de história e etnografia. (NETTL, 2012: p.217)⁶³

“Música na cultura”, de acordo com Nettl(2005) implica uma relação de influência entre os campos da cultura e a música:

Música na cultura ou música como cultura implica um relacionamento. Em todos os casos se implica, no mínimo, a influência de um no outro, normalmente da cultura na música ou através de um sequência de tempo, a música seguindo a cultura. (NETTL, 2005: p.222) ⁶⁴.

Neste artigo, as formas em que acontecem essa influência podem ser raciocinadas de acordo com o objeto de estudo em questão. A primeira, do modo em que a cultura influencia a música, especificamente a influência da cultura cinematográfica na maneira em que se faz e se distribui música. A segunda, na forma em que a música busca se enquadrar nas expressões culturais das sociedades, sendo associadas à períodos através das dinâmicas específicas de cada tempo. A partir dessa relação de influência, Nettl(2005) propõe uma outro raciocínio através do conceito do “todo complexo”: ‘Uma outra maneira de olhar para a relação música/cultura é a busca pelo que a música faz, o que esta contribui para o todo complexo da cultura’ (NETTL, p.224: 2005)⁶⁵.

Neste sentido, visto que a presente pesquisa possui um viés etnográfico, é importante refletir sobre uma abordagem que considere que a música possui uma função específica dentro da cultura de uma sociedade. De acordo com Nettl(2005), nas sociedades ocidentais o entretenimento seria uma dessas funções importantes:

(...) A idéia de que em cada sociedade a música tenha uma particular e distinta função majoritária(ou um grupo de funções) tem sido mais atrativa para os etnomusicologistas. Nas sociedades ocidentais, essa função principal tem que ser o entretenimento de alguma forma. ⁶⁶(NETTL, 2005: p.224)

⁶³ The approach labeled “music as culture” moves further in that direction, suggesting that one takes up a theory of the nature of culture and applies it to music. Each approach has its disciplinary home base. If “music in cultural context” is standard musicology, the study of music in culture may be carried on with conventional methods of history and ethnography [...] (tradução nossa)

⁶⁴ Music in or as culture implies a relationship. In all cases there is at least the implication of influence of one on the other, normally of culture on music, or of a time sequence, normally of music following culture [...] (tradução nossa)

⁶⁵ Another way of looking at the music/culture relationship is to enquire what music does, what it contributes to the complex whole of culture. [...] (tradução nossa)

⁶⁶ The idea that in each society music has a particular and distinct major function (or a group of functions) has been more attractive to ethnomusicologists. In western culture, the main function has to be entertainment in some sense. [...] (tradução nossa)

No presente estudo, entretanto, serão investigadas outras funções da música que não apenas ligadas à idéia de entretenimento. Não seria prudente limitar, a idéia de função social da música, antes da análise de todos os agentes de influência que ocorriam na sociedade paraense na época estudada. diante da complexidade que uma “sociedade ocidental” possui.

3. Clemente Ferreira Junior, compositor da bela época

Clemente Ferreira Junior representou os aspectos da música e cultura de seu tempo. Morou e estudou música na europa, mais precisamente em Portugal, Alemanha e França. Em Paris, chegou a ter aulas com Arthur Rubinstein(MOURA, 1895) e também com Friedenthal e Marmontel, e retorna à Belém com a missão de expandir o gosto pela música clássica no estado: “Chegado ao Pará(1883) tornou-se o chefe da propaganda de criar e alimentar o bom gosto pela música clássica.”(MOURA, 1895, p.88). Neste sentido, qual seria a motivação por trás da intenção de se propagar a música clássica de tradição européia? Uma das razões para tal seria ligação comercial direta que havia do estado do Pará com alguns países europeus, o que pode ter fomentado a aproximação cultural entre os continentes. Tal ligação é confirmada por Sagres(2010): “O Pará - e consequentemente, a região amazônica -, durante as primeiras décadas do século XIX, teve sua produção e seu comércio diretamente vinculados à Europa, enquadrando-se na linha do antigo sistema colonial. (p.91)”

A partir da prosperidade econômica ocasionada pela cultura extrativista da borracha no estado do Pará, formou-se uma elite “endinheirada” que foi determinante para a remodelação da cidade de Belém. Essa remodelação se deu através de drásticas mudanças culturais, que tiveram impacto na arquitetura, música e costumes de uma forma geral:

A formação dessa nova elite intelectual, posteriormente, além de contribuir para o aumento de profissionais liberais, concorreu também para a introdução de novos hábitos de vida. Os donos dos seringais, na maioria, moravam na cidade, atraídos pelo conforto que esta lhes oferecia, experimentando os prazeres da Belle Époque [...] Os “novos ricos” construíram suas residências inspiradas no Art Nouveau, com azulejos de Portugal, colunas de mármore de Carrara e móveis de ebanistas franceses. (SAGRES, 2010: p. 111)

Sendo assim, havia uma grande demanda para formas de entretenimento que estivessem em consonância com os termos culturais europeus. Foi o que ocasionou a vinda de inúmeras companhias a Belém, assim como a criação das casas de diversão ao molde parisiense, como afirma Sagres(2010):

Para seu entretenimento, mandavam buscar companhias artísticas na França, em Portugal e Rio de Janeiro, as quais fizeram época no Theatro da Paz. Calcula-se que,

de fevereiro a dezembro de 1878, foram apresentados no Teatro, aproximadamente, 126 espetáculos. (SAGRES, 2010: p.113)

É nesse contexto, de “europeização” que Clemente Ferreira se insere no meio artístico da “Belle Époque paraense” sobretudo quando retorna à Belém, depois dos vários anos morando na europa. Inicialmente, Clemente apresenta uma série de composições à tradição romântica que interessam inicialmente à um público restrito(SALLES, 2007: p.130), entretanto não demora muito para que desfrute de algum sucessos como compositor de valsas, polcas e xotes:

Deixou-se seduzir 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. Chegou mesmo a traduzir o canto seresteiro de nossas ruas e temas folclóricos.(SALLES, 2007: p.140)



Figura 1: Clemente Ferreira Junior. Integrante da Partitura Tempos Idos, de Clemente Ferreira, ano desconhecido.

Entre os feitos que demonstram a importância do compositor para a cidade de Belém é a criação da “valsa paraense”, tendo o mesmo difundido o gênero em Belém com bastante

sucesso: “Teve uma singularidade, criou a “valsa paraense”, isto é, deu à popular música vienense um cunho novo, certa dengue ao ritmo ternário simples daquela dança.”(SALLES, 2007: p. 130).

4. Olympia-Cinema, uma valsa paraense

O desenvolvimento dos cinemas em Belém, e o surgimento do Cinema Olympia, estão ligados ao declínio do gênero da ópera no início do século XX. Este declínio no Pará, está ligado à vários fatores, dentre os quais à falta de incentivo apresentado pelo governador Augusto Montenegro, como afirma Salles(2012):

O governo da época já não se empenhava em prestar favores aos empresários do teatro lírico. Augusto Montenegro, governador em dois mandatos (1901-1909), não era fanático por ópera - da música geral. Era apaixonado pelas obras.[...]Desde o início de seu mandato fez restrições às atividades musicais, não prestigiou os concertos do Conservatório Carlos Gomes, e não se empenhou em manter o prestígio dos músicos da terra.[...] Basta assinalar que não prestigiou a temporada lírica de 1905 [...] (SALLES, 2012: p.49)

Sendo assim, à medida em que tais incentivos fossem ficando escassos e as novidades do mundo do entretenimento chegassem com mais facilidade até Belém, incluindo-se o cinematógrafo, teria início a experiência cinematográfica na cidade: “A ópera se despedia e o cinematógrafo se firmava no ambiente provinciano[...] Fechava-se o telão do Teatro, iluminava-se a tela do cinema.”(SALLES, 2012: p. 52)

Neste cenário de mudança cultural, a valsa se insere como gênero europeu de grande popularidade no Pará, principalmente através do papel de Clemente Ferreira e a regionalização da valsa. No Pará, assim como no Brasil, a valsa passou por um momento de nacionalização, em que houve uma certa fusão com outros gêneros “legitimamente“ brasileiros como a modinha. O mesmo ocorreu com outros gêneros estrangeiros importados para o Brasil, como a polca e o schottisch. Almeida(1942) descreve a maneira em que a valsa se abasileirou:

Todas essas dansas estrangeiras foram, quer na música quer na coreografia, muito alteradas no Brasil. A valsa, por exemplo, cujas origens se perdem na França, em fins do século XVI, e só se tornou citadina no séc. XVIII, na Áustria, a ponto de muitos a dizerem germânica, para daí ganhar o mundo, amaneirou-se, no Brasil, onde entrou por volta de 1837, ficou sestrosa, sofreu a influência das modinhas e adaptou-se ao choro nacional. Se guardou as suas características fundamentais, de dansa rodada, em 3/4, abasileirou a sua melodia e se tornou uma forma de canção sentimental, que é hoje a mais comum nos compositores do gênero. (ALMEIDA, 1942: p.184)

Foi através da valsa, que Clemente protagonizou um episódio importante para o cinema no Pará e no Brasil, através da composição e execução como maestro e pianista, da composição

Olympia-Cinema. Foi composta especialmente para a inauguração do Cinema Olympia em Belém, e executada no dia em questão, como está descrito no jornal A Província do Pará(1912):

Com a assistência de numerosas famílias da nossa melhor sociedade, auctoridades e representantes da imprensa, realizou-se hontem, à: 7 1/2 da noite, com o início de sua primeira sessão, a inauguração do espêndido e brilhante Cinema Olympia[...].No salão de espera, o afinado quarteto executará, como já hontem fez, caprichoso programma de concerto. Serão hoje executadas as seguintes composições: “Momento Musical, Schubert; Minha Filha Dorme, Valsa, C. Ferreira; Lisongeira, Cheminade; Memetto, Bascherini; Olympia-cinema, valsa C. Ferreira; [...] dirige a orchestra o exímio pianista e applaudido compositor paraense, Professor Clemente Ferreira junior. Mereceu hontem calorosos elogios, pela sua excelência, no gênero[...](A PROVÍNCIA DO PARÁ, 1912: Seção “Os Theatros”)⁶⁷

Salles(2007) reitera a apresentação de Clemente com o Quarteto Olympia⁶⁸ do dia 24 de Abril de 1912:

O Quinteto Olympia fora organizado e dirigido por um especialista, grande criador de valsas, polcas e xotes, o nosso maestro Clemente Ferreira júnior, com bela folha corrida de serviços prestados. Apresentou-se na inauguração no dia 24 de abril de 1912, exatamente um ano após a inauguração do seu homônimo de Lisboa. (SALLES, 2012: p. 53)

Na edição da partitura original, pode-se observar a inscrição logo abaixo do título em que Clemente dedica a composição aos proprietários do cinema⁶⁹. No caso, a empresa proprietária era a Teixeira & Martins do ramo da hotelaria e diversões e o local do cinema comportava o Café Madrid e o Club Democrata anteriormente:

A empresa proprietária Teixeira & Martins era do ramo da hotelaria e diversões. O edifício tinha aspecto exterior bem modesto, mas internamente ostentava alguns requintes. No local, anteriormente, funcionara o Café Madrid e, depois, o Club democrata, de boêmios da época. (SALLES, 2012: p. 53)

⁶⁷ Ver Figura 4. Trecho do Jornal A Província do Pará, onde se lê o programa musical executado na inauguração do Cinema Olympia.

⁶⁸ Quarteto Olympia foi o nome dado ao quarteto de cordas dirigido por Clemente no dia da inauguração do cinema Olympia.

⁶⁹ ver figura 6. Abaixo do título e do subtítulo se lê “Aos proprietários do confortável CINEMA-OLYMPIA, no dia de sua inauguração.



Figura 2: Pormenor da partitura OLYMPIA-CINEMA. Acervo do pesquisador

Nas comemorações dos cem anos do Olympia, em 2012, fora planejado que parte do repertório tocado na inauguração fosse igualmente incluído no aniversário. Foram realizadas duas orquestrações para orquestra de câmara sobre as duas valsas que compuseram o programa do dia 24 de abril de 1912, “Olympia-Cinema” e “Minha Filha Dorme”. A primeira foi feita por Urubatan Ferreira de Castro e a segunda por este pesquisador que também realizou a edição das duas obras. Em razão do grande número de apresentações previstas, a obra “Minha Filha Dorme” não foi executada.



Figura 3: Pormenor 1 do Jornal A Província do Pará, de 25 de Abril de 1912. Setor de Obras raras, Biblioteca Arthur Vianna.

A construção do cinema Olympia foi planejada, em especial, para a classe “endinheirada”: “[...] Antonio Teixeira e Carlos Martins, queriam que o cinema, até então considerado uma curiosidade popular, deixasse de ser apenas um programa da classe operária e ganhasse a simpatia de quem frequentasse o Theatro da Paz [...]” (VERIANO, 2012: p27)

A pesquisa sobre a obra Olympia-cinema só foi possível a partir de informações passadas através de Lourdes Venturieri a este pesquisador que apenas desta maneira pôde descobrir informações sobre o programa musical da inauguração do Cinema Olympia. Ela mencionou que o seu avô, Clemente Ferreira “tocava” no Olympia, uma informação a princípio vaga, mas que foi o pontapé inicial da pesquisa. A partir desta informação, este pesquisador pôde cruzá-los com dados presentes na partitura e então super que ele não apenas havia composto a partitura, mas tinha tocado no dia da inauguração, o que foi confirmado através da consulta do jornal A Província do Pará de Abril de 1912.

5. Conclusão

A música de Clemente Ferreira teve sua importância no contexto musical da chamada Belle Époque paraense. Suas composições, principalmente as que dialogam com a música popular, entre as quais, a valsa, o schottisch, a polka e o maxixe marcaram o cotidiano dos belemenses por muito tempo.

A obra Olympia-cinema possuiu um papel que foi além do sentido de entretenimento, apontado por Nettl, em relação à função da música em sociedades ocidentais. Atuou em um momento importante como um símbolo da consolidação das casas de cinema na região, apontando para a consagração das novas tecnologias de entretenimento dentro da sociedade Belemense. A inauguração do Cinema Olympia iniciou um novo momento na cultura de Belém e a música certamente agiu como um elemento de validação e chancela de tal momento.

Referências

ALMEIDA, Renato. História da Música Brasileira. Rio de Janeiro: F. Briguiet e Comp. Editores, 1942.

FERREIRA JUNIOR, Clemente. Olympia-Cinema. Valsa. Para piano. Rio de Janeiro: E. Bevilacqua, (s.d.).

FERREIRA JUNIOR, Clemente. Olympia-Cinema. Partitura para quarteto de Cordas. Orquestração de Urubatan Ferreira de Castro, edição de Leonardo Venturieri. Belém: 2012.

FERREIRA JUNIOR, Clemente. Minha filha dorme. Valsa. Para piano. Belém: Belém Musical, (s.d.).

FERREIRA JUNIOR, Clemente. Minha Filha Dorme. Partitura para quarteto de Cordas e Theremin. Orquestração e edição de Leonardo Venturieri. Belém: 2012.

FERREIRA JUNIOR, Clemente. Tempos idos... Valsa para piano. Letra do Poeta Bruno Menezes. São Paulo; Off Graphica musical.

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

NETTL, Bruno. Music and that Complex Whole: Music in Culture. In: NETTL, B. The Study of Etnomusicology: Thirty-one Studies and Concepts. Urbana: University of Illinois Press, 2005, p.215-231.

PROVÍNCIA DO PARÁ. Microfilme de Jornal, Setor de Obras Raras do Centur. Belém, 1912.

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

_____, No Declínio da Ópera Chegou o Cinema no Pará. In: Pedro Veriano; Luzia Álvares. (Org.). Cinema Olympia Cem Anos de História Social em Belém (1912-2012). Belém: Gepem, 2012.

SARGES, Maria de Nazaré. **Belém: riquezas produzindo a Belle Époque(1870-1912).** 3ª ed. Belém: Paka-Tatu, 2010.

VERIANO, Pedro. Olympia - Imagens de Épocas. In: Pedro Veriano; Luzia Álvares. (Org.). Cinema Olympia Cem Anos de História Social em Belém (1912-2012). Belém: Gepem, 2012.

“O projeto choro do Pará”: processos de transmissão musical

José Jacinto da Costa Kahwage
PPGARTES/UFPA – jacintokahwage@gmail.com

Sonia Chada
PPGARTES/UFPA – sonchada@gmail.com

Resumo: O *choro* está entre os primeiros gêneros que se manifestaram no cenário da música urbana brasileira. No Pará, temos notícia de grupos ligados à vertente do *choro* desde a década de trinta, do século XX. O “PROJETO CHORO DO PARÁ”, surge em 2006, na cidade de Belém, com a proposta de difundir e incentivar a prática do *choro*, atraindo jovens músicos e fomentando a formação de novos grupos. Considerando que cada cultura modela o processo de aprendizagem conforme os seus próprios ideais e valores, propomos investigar a transmissão de música no “PROJETO CHORO DO PARÁ”, consequentemente, aspectos da prática musical e características do *choro* no Pará serão abordadas. A metodologia contempla instrumentos de coleta, análises e apresentação dos dados que possam abranger toda a extensão e a profundidade da pesquisa proposta. Pretendemos que este estudo contribua para o desenvolvimento de trabalhos relacionados ao movimento chorístico em Belém do Pará, colaborando para a consolidação e reconhecimento da produtividade musical local, auxiliando novas pesquisas desta natureza.

Palavras-chave: Projeto Choro do Pará. Transmissão de música. Prática musical no Pará.

Abstract: The *choro* is among the first genres that manifested in the scenario of Brazilian urban music. In Pará, we have news of groups related to the slope of *choro* since the thirties, of the twentieth century. The “CHORO DO PARÁ PROJECT” was created in 2006 in the city of Belém, with the purpose of spreading and encouraging the practice of crying, attracting young musicians and fomenting the formation of new groups. Considering that each culture models the learning process according to its own ideals and values, we propose to investigate the transmission of music in the “PROJETO CHORO DO PARÁ”, consequently aspects of the musical practice and characteristics of the *choro* in Pará will be approached. The methodology includes tools for collecting, analyzing and presenting data that can cover the full extent and depth of the proposed research. We intend that this study contribute to the development of works related to the chorístico movement in Belém do Pará, collaborating to the consolidation and recognition of the local musical productivity, helping new research of this nature.

keywords: Choro Project of Pará. Music transmission. Musical practice in Pará.

A cultura popular, em suas diferentes relações sociais, é a expressão livre e espontânea de ideias, imagens, atitudes e valores que são incorporados à realidade estruturada ao longo da história. Constitui-se no constante movimento das sociedades em diferentes aspectos - político, social, econômico e cultural, que influenciam toda sua estrutura, construindo, assim, uma identidade. A música, por sua forte e determinante relação com a cultura, ocupa em cada grupo humano um importante espaço com significados, valores, usos e funções que a particulariza de acordo com cada contexto sociocultural que a rodeia (NETTL, 2005; MERRIAM, 1964).

O *choro* está presente na cultura popular urbana do Brasil desde os fins do século XIX. Em seu processo de desenvolvimento transitou em diferentes contextos sociais, sendo praticado por músicos de diferentes origens - erudito e popular. Um dos principais ambientes para a

performance do choro são as chamadas rodas de choro, presentes na vida dos músicos praticantes do gênero desde sua origem e, assim como o samba, a capoeira e o candomblé, o choro também teve em seu processo de formação a roda, como base para a sua prática.

Ao falar da formação e concepção de um gênero musical é necessário ter cuidado, pois o processo não ocorre de forma instantânea e claramente não é algo proposital. O que temos é o resultado da prática musical de diversos músicos contemporâneos, originando obras com características próximas que utilizam o que poderíamos chamar de uma “linguagem musical comum”. O choro está entre os primeiros gêneros que se manifestaram no cenário da música urbana brasileira, surgido da fusão da música popular instrumental europeia e da música afro-brasileira. Os primeiros grupos de choro foram formados no Rio de Janeiro, em meados da década de 1870, constituídos principalmente por pessoas humildes e funcionários públicos que residiam no subúrbio carioca.

No Pará, temos notícia de grupos ligados à vertente do choro desde a década de trinta, do século XX. O grupo “Bando da Estrela” (1938), formado por alunos do “Ginásio Paes de Carvalho”, é tido como um dos precursores do choro no Estado. O repertório do grupo incluía sambas, valsas e choros. Neste período o contato com a produção musical desenvolvida no sul do país ocorria principalmente através do rádio, sendo este meio de comunicação o principal difusor do choro entre a população paraense durante boa parte do século passado (MORAES, 2004).

A partir das apresentações do Projeto Pixinguinha,⁷⁰ em 1979, que teve importante influência na propagação e desenvolvimento do choro no Pará, surge, no bairro do Jurunas, um dos principais redutos do choro na história da cidade- a Casa do Choro, que segue como principal ponto de encontro de chorões na cidade, até o ano de 1983. Em 1987 foi inaugurado a Casa do Gilson, que se tornou desde então o principal ponto de encontro de chorões na cidade.

Nas décadas seguintes o choro conhece uma nova forma de difusão, materializada através de projetos que visam o estudo do gênero, promovendo a inserção de jovens músicos no caminho da prática do choro. Em vários Estados surgem escolas voltadas ao gênero, como a Escola Portátil, no Rio de Janeiro e, a Escola Rafael Rabello, em Brasília. Esse processo pode explicar o crescimento relativo à formação de novos músicos e ao surgimento de grupos e rodas de choro pelo Brasil. No Pará não foi diferente.

⁷⁰ Evento cultural que tinha por objetivo difundir a música popular brasileira em todo o país, criado pela FUNARTE em parceria com as Secretarias de Cultura Municipais e Estaduais.

O “PROJETO CHORO DO PARÁ”, idealizado e coordenado pelo professor Jaime Bibas⁷¹ e o violonista paraense Paulo Moura⁷², surge em 2006, na cidade de Belém, com a proposta de difundir e incentivar a prática do choro, atraindo jovens músicos e fomentando a formação de novos grupos como o Bem-chorado⁷³, Choramando⁷⁴ e o Charme do Choro⁷⁵, entre outros. A maior parte dos professores do projeto são músicos que tiveram nas rodas de choro da Casa do Gilson a sua grande escola, sendo frequentadores assíduos daquele ambiente.

No projeto, várias oficinas são ministradas e delas participam alunos de diversas faixas etárias e classes sociais, com uma variedade de instrumentos de percussão, cordas e sopro, dividindo-se entre instrumentos de acompanhamento - rítmicos e harmônicos, e de solo, divididos em instrumentos de cordas e de sopro.

Compreendemos que processos e situações de ensino e aprendizagem da música acontecem de formas variadas e são (re) modelados e (re) definidos, em sua concepção e aplicação, pelo contexto em que se inserem. Tal perspectiva evidencia que “(...) cada cultura modela o processo de aprendizagem conforme os seus próprios ideais e valores” (MERRIAM, 1964, p. 145). Diante disso, propomos investigar quais processos de transmissão de música são utilizados pelo “PROJETO CHORO DO PARÁ”? Que estratégias, formas de transmissão musicais são assumidas no PROJETO? De que forma o fazer musical é assimilado e vivenciado? De que forma as relações sociais interferem na produção musical ali desenvolvida? Como o PROJETO se relaciona à produção musical deste gênero na cidade de Belém? São algumas de nossas inquietações. Consequentemente, questões relacionadas a prática musical, a escolha de repertório para as oficinas do projeto, principalmente as de compositores paraenses, serão abordadas, utilizando um enfoque fundamentado em autores vinculados a área da etnomusicologia e dos estudos culturais como Nettl, 2005, Blacking, 2000, Merriam, 1964, Seeger, 2004, entre outros.

O etnomusicólogo, ao trabalhar com um determinado tipo (gênero/estilo) de música, vê-se diante da necessidade de compreender de que forma os saberes musicais relacionados ao

⁷¹ Professor da Universidade Federal do Pará e diretor do IAP (atual Casa das Artes), no período de 2006 a 2010.

⁷² Graduado em Arquitetura pela UFPA, compositor, músico violonista e arte-educador.

⁷³ Grupo de choro criado no ano de 2009 no curso de música da UFPA.

⁷⁴ Grupo de choro criado no ano de 2009 pelos músicos Robson Conceição (cavaquinho), Albert Cordeiro (violão) e Eder dos Anjos (Clarinete).

⁷⁵ Grupo de choro criado no ano de 2006, formado por Jade Moraes no bandolim, Dulce Cunha na flauta, Carla Cabral no cavaquinho, Camila Alves, no violão de sete cordas, Laila Cardoso no violão e, Rafaela Bittencourt no pandeiro. Possuem um CD Gravado, A música e o Pará, Vol.13. SECULT- Governo do Pará.

fenômeno abordado são valorados, selecionados e transmitidos culturalmente. Tal fato está conectado com a perspectiva expressa em uma conhecida frase do etnomusicólogo Bruno Nettl, na qual afirma que “o modo pelo qual uma sociedade ensina sua música é um fator de grande importância para o entendimento daquela música” (NETTL, 1992, p. 3).

O objetivo principal desta proposta é o de investigar a transmissão de música no “PROJETO CHORO DO PARÁ”, consequentemente, aspectos da prática musical e características do choro no Pará serão abordadas. Os específicos: Fornecer informações contextualizadas sobre o “PROJETO CHORO DO PARÁ”; Descrever os processos de ensino e aprendizagem utilizados no “PROJETO CHORO DO PARÁ” e, Examinar e relacionar o repertório musical utilizado pelo grupo e sua prática musical, apontando possíveis características regionais presentes nas obras dos compositores paraenses.

A metodologia estruturada para a pesquisa foi definida de acordo com as especificidades do campo de estudo e da área de etnomusicologia, contemplando instrumentos de coleta, análises e apresentação dos dados que possam abranger toda a extensão e a profundidade da pesquisa proposta. Os instrumentos de coleta de dados estão sendo pensados com o intuito de obter registros que, num todo, possam abranger as várias questões investigadas pela pesquisa.

Como parte inicial da metodologia desta pesquisa será realizado um levantamento de fontes bibliográficas que versem sobre transmissão de música. Com isso buscam-se bases teóricas e metodológicas que viabilizem e fundamentem a pesquisa proposta. Também será feito um levantamento dos dados disponíveis, inclusive em jornais, revistas, blogs, sites, entre outros, sobre a prática do choro, com destaque para essas práticas no contexto da cidade de Belém e sobre o “PROJETO CHORO DO PARÁ”, em específico.

Juntamente com esse levantamento será realizada uma densa pesquisa etnográfica. Entrevistas serão feitas com líderes, professores, integrantes e ex-integrantes do “PROJETO CHORO DO PARÁ”, bem como com pessoas que estejam ligadas de alguma forma a esse contexto. As entrevistas serão “semi-estruturadas” e “episódicas”, conforme o proposto por Bauer e Gaskell (2005). São semi-estruturadas por apresentarem questionamentos comuns a todos os entrevistados e, episódicas, porque os informantes são convidados a compartilhar com o pesquisador aspectos e eventos relacionados à sua vivência pessoal, ligados à manifestação em apreço. Durante o processo de transcrição serão selecionadas as partes significativas dos depoimentos, obtidos com a devida autorização dos agentes sociais.

Far-se-á uso da história oral na busca de relatos, impressões e fatos registrados na memória das pessoas ligadas ao “PROJETO CHORO DO PARÁ”, ampliando, dessa forma, as

possibilidades de interpretação da manifestação. Segundo Alberti (2005, p.165): “Uma das principais riquezas da história oral está em permitir o estudo das formas como as pessoas ou grupos efetuaram e elaboraram experiências, incluindo situações de aprendizado e decisões estratégicas.” Desse modo, a memória constituída pelo grupo é um contínuo processo de negociações, pois envolve um trabalho de organização e seleção do que é relevante para o fortalecimento do grupo, dando sentido de unidade, continuidade e coerência, fatores essenciais para a formação do grupo.

Materiais já produzidos pelo “PROJETO CHORO DO PARÁ” – registros audiovisuais, filmagens de eventos nos quais ele tenha participado também serão utilizados como dados da pesquisa de campo. Gravações em áudio e vídeo, registros fotográficos serão realizados no intuito de complementar os dados obtidos. Os dados coletados na pesquisa de campo serão submetidos a análises diversas no intuito de se interpretar as informações neles contidas, considerando, pelo menos, os aspectos históricos, cognitivos, contextuais e musicais.

A análise contextual do processo de transmissão de conhecimentos musicais e sua prática serão importantes para compreender a relação com a esfera social. Para tanto, será necessário averiguar os principais padrões recorrentes desses processos. Prática musical será entendida aqui como proposta por Chada (2007, p. 139):

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

O(s) discurso(s) a ser levantado na pesquisa de campo será baseado principalmente na visão das pessoas participantes da cena chorística de Belém, partindo do princípio de que eles são as pessoas que detêm as bases e concepções do que seja essa prática musical e seus processos de transmissão de conhecimentos musicais.

A música, como fenômeno sociocultural, se constitui em uma das mais ricas e significativas expressões do homem, sendo produto das vivências, das crenças, dos valores e dos significados que permeiam a vida cotidiana. A etnomusicologia tem ampliado as perspectivas do estudo da música, apontando para a necessidade de compreendermos essa expressão na cultura e, também, como cultura (Cf. MERRIAM, 1964). A forte e determinante relação com a cultura estabelece, para a música, em cada contexto que ela ocupa, um importante espaço com características simbólicas, usos e funções que a particularizam de acordo com as

especificidades do universo sociocultural que a rodeia (Cf. BLACKING, 2000; NETTL, 2005; MERRIAM, 1964;).

Na concepção de John Blacking “fazer música é um tipo especial de ação social que pode ter consequências importantes para outros tipos de ações sociais” (BLACKING, 2000, p. 223), inclusive para a transmissão de conhecimentos musicais.

Essa ótica deixa evidente que uma prática musical tem, em sua constituição, aspectos que transcendem a música em suas dimensões estruturais, fazendo dela, sobretudo, um corpo sonoro que congrega aspectos compartilhados pelos seus praticantes nas distintas experiências culturais que compartilham em seus sistemas sociais, podendo ser observado na prática e na transmissão musical do choro, sendo visíveis diversas configurações características, dependendo do contexto.

O choro paraense se mantém ativo há pelo menos três décadas através da formação de vários músicos e grupos. O “PROJETO CHORO DO PARÁ” vem se consolidando e contribuindo para a história deste gênero em Belém, assim como na vida das pessoas que se dedicam a manter viva a prática deste gênero.

Assim, o enfoque desta pesquisa poderá trazer contribuições significativas para o estudo da etnomusicologia, viabilizando a produção de um material original e a abertura de novas discussões a respeito das manifestações urbanas em Belém. Pretendemos que este estudo contribua com o desenvolvimento de trabalhos relacionados ao movimento chorístico em Belém do Pará, colaborando para a consolidação e reconhecimento da produtividade musical local, auxiliando novas pesquisas desta natureza.

A ideia não é fazer deste estudo uma expressão etnocêntrica da cultura do choro, nem de exaltá-la, absolutamente, mas de discutir essa prática musical e seus processos de ensino e aprendizagem, em um contexto específico, revelando sua originalidade, apresentando suas peculiaridades e compreendendo seus traços essenciais.

Trabalhando a temática proposta, podemos ampliar a compreensão sobre uma prática musical, que processada em meio urbano, se configura, além dos meios pelos quais ela retira suas principais influências, inclusive com ênfase musicais. Assim vislumbraremos, então, as relações que existem entre a música praticada pelo “PROJETO CHORO DO PARÁ” e as questões sociais, políticas, econômicas e culturais vigentes nesse contexto, bem como as diversas relações sociais que surgem a partir dessa prática e da transmissão musical.

Referências

- ALBERTI, Verena. Fontes Orais: Histórias dentro da História. In: PINSKY, Carla Bassanezi (Org.). Fontes Históricas. São Paulo: **Contexto**, 2005. Pp.155-202.
- BAUER, Martin W. e GASKELL, George. **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som – um manual prático**. 4ª ed. Petrópolis: Vozes, 2005.
- BLACKING, John. **How musical is Man?** Seattle: University of Washington Press, 2000.
- CHADA, Sonia. A Prática Musical no Culto ao Caboclo nos Candomblés Baianos. In: III Simpósio de Cognição e Artes Musicais, 2007, Salvador. **Anais...** Salvador: EDUFBA, 2007. Pp. 137-144.
- MERRIAM, Alan P. **The Anthropology of Music**. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1964.
- MORAES, Maria José Pinto da Costa de. O Choro em Belém do Pará – Sonoridade Regional de um Gênero musical Brasileiro (década de 70 a 90). IN: VIEIRA, Lia Braga, LAZZETTA, Fernando. (Orgs.). **Trilhas da música**. Belém: EDUFPA, 2004.
- NETTL, Bruno. Ethnomusicology and the teaching of world music. In: LEES, Heath. **Music education: sharing musics of the world**. Seul: ISME, 1992.
- _____. **The Study of Ethnomusicology: Thirty-One Issues and Concepts**. Urbana, Illinois: University of Illinois Press, 2005.
- SEEGER, Anthony. 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, 2004.

O saber-fazer de um templário da música popular em Belém do Pará: subsídios para a construção de uma cartografia da “guitarrada” na Amazônia a partir da trajetória artística de Félix Robatto

Paulo Roberto da Costa Barra⁷⁶

Universidade do Estado do Pará – paulobarrasax@gmail.com

Paulo Murilo Guerreiro do Amaral⁷⁷

Universidade do Estado do Pará – guerreirodoamaral@gmail.com

Resumo: Desde 2012, na Universidade do Estado do Pará (UEPA), o Grupo de Estudos Musicais da Amazônia (GEMAM) vem pesquisando sobre expressões criadoras e/ou oriundas de uma tradição sonora/performativa/estilística da guitarra elétrica no norte do Brasil, especialmente na cidade de Belém, Capital do Pará. Dentre essas tradições destaca-se a “guitarrada” como fenômeno midiático ligado a personalidades tais como o cantor, produtor musical e guitarrista Félix Robatto. O artista constitui um segmento de músicos regionalistas que traz à tona, em particular por meio de solos de guitarra, um sotaque caribenho que se crê existir na música popular regional. O referido sotaque se encontra na base de diferentes culturas musicais que se destacam ou se destacaram em Belém, a exemplo do carimbó, do brega, da lambada e da própria guitarrada. Considerada não apenas tipo de música, mas também comportamento musical peculiar do artista popular regionalista que toca guitarra ou alude ao som deste instrumento musical, a guitarrada encerra um discurso, oriundo tanto de narrativas sobre a música quanto da música em si, a partir do qual se torna possível compreender, ao menos parcialmente, particularidades da formação cultural-musical da região e da localidade ainda pouco explorada pelas ciências musicais. A partir de um olhar etnomusicológico sobre o saber-fazer musical de Félix Robatto, e tomando como referencial a sua trajetória artística, pretende-se, com esta pesquisa em andamento, corroborar, com dados e reflexões, um projeto de maior envergadura proposto por este grupo de estudo e pesquisa, que é o de cartografar as práticas musicais da guitarrada na Amazônia.

Palavras-chave: Guitarrada. Música (popular) paraense (no/do Pará). Música de guitarra elétrica.

The Know-how of a Templar of Popular Music in Belém do Pará: subsidies for the construction of a cartography of the “guitarrada” in the Amazon from the artistic trajectory of Félix Robatto

Abstract: Since 2012, at the Universidade do Estado do Pará (UEPA), the Amazonian Group of Musical Studies (GEMAM) has been researching on expressions that create and/or come from a sonorous/performative/stylistic tradition of the electric guitar in Northern Brazil, especially in the City of Belém, Capital of Pará State. Among these traditions stands out the “guitarrada” as a media phenomenon linked to personalities such as the singer, music producer and guitarist Félix Robatto. This artist represents a segment of regionalist musicians that explore, in particular through guitar solos, the Caribbean accent that probably exists in regional popular music. The mentioned accent is based on various current or past musical cultures in the region, for example carimbó, brega, lambada and guitarrada itself. Considered not only a type of music, but also a peculiar musical behavior of the popular regionalist artist who plays guitar or alludes to the sound of this musical instrument, the guitarrada embodies a discourse from narratives about music as well as from the music itself. On this basis, it is possible to understand, at least partially, particularities of the cultural-musical formation of the region and the locality, still low explored by the musical sciences. From an ethnomusicological perspective on Félix Robatto’s musical know-how, and taking as reference his artistic trajectory, this ongoing research intends to corroborate, with data and reflections, a larger project proposed by this group of study and research, which is to construct a cartography of musical practices of “guitarrada” in the Amazon.

Keywords: Guitarrada. Popular music from northern Brazil. Electric guitar music.

⁷⁶ O autor é bolsista de Iniciação Científica PIBIC/UEPA vinculado ao Grupo de Estudos Musicais da Amazônia (GEMAM).

⁷⁷ Professor do Departamento de Artes (DART) da Universidade do Estado do Pará (UEPA), o autor é orientador do projeto de pesquisa que originou este artigo.

1. Construção do Objeto

Este projeto em andamento consiste em desdobramento de pesquisa anterior, iniciada em 2012 e desenvolvida ao longo de cinco anos, que busca delinear uma cartografia das guitarradas (LOBATO, 2001; LAMEN, 2011; CASTRO 2012; GUERREIRO DO AMARAL & PAZ JÚNIOR 2013), na Amazônia, a partir de estudos sobre diferentes expressões artístico-musicais populares contemporâneas e/ou que se relacionam à formação cultural regional.

A cartografia funda-se como método de pesquisa que pretende acompanhar um processo e não simplesmente representar um objeto. Não se prende na definição de regras e teorias gerais para o entendimento do objeto estudado, mas valoriza a não linearidade do caminho para se chegar a um fim. Consubstancia-se no trabalho de campo e na subjetividade que ele encerra. Cartografar significa perceber coisas por meio da experiência e interpretá-las poeticamente. Além de apresentar os objetos de estudo, a cartografia circunscreve percursos, redes e conexões (MOURA & HERNANDEZ, 2012; PASSOS & BARROS, 2014).

As chamadas “guitarradas”, por sua vez, compreendem saberes e fazeres musicais regionais, no Pará, e em sua Capital, Belém, que incorporam a guitarra elétrica ou sonoridades/modos de tocar alusivos a este instrumento. Cartografar estes saberes e fazeres não significa apenas localizá-los e perceber as suas funcionalidades no espaço-tempo, como se faz, ao localizar em um mapa, ambientes físicos e socioeconômicos. No particular deste projeto, e para além de indicar onde se encontram e como operam esses saberes e fazeres, a cartografia orienta a investigação no que tange ao entendimento dos aspectos subjacentes do discurso musical, por meio dos quais se acredita ser possível refletir acerca das razões pelas quais, e com que finalidade, a música é organizada da forma que é e se constitui expressão cultural histórica e socialmente legitimada.

A guitarrada pode ser entendida, em primeira instância, como lambada instrumental, isto é, como um tipo de lambada (GARCÍA, 2006) apenas tocado, não admitindo voz, portanto – ou, pelo menos, não a admitindo como solista principal. Esta questão nominativa remonta à história da guitarrada, que no Pará possui marcos de ancestralidade nos anos 1960. Naquela época, mestres tocadores de guitarra teriam estabelecido bases musicais futuramente incorporadas à chamada lambada, desta vez cantada e tocada, que “estourou” em *shows* ao vivo, no Brasil e no exterior, e em paradas de sucesso radiofônicas, a partir da segunda metade da década de 1980.

O sucesso nacional e internacional da lambada projetou, artística e midiaticamente, como um dos principais protagonistas deste gênero musical, o cantor e dançarino paraense Beto Barbosa. Após estrondoso sucesso midiático, a lambada teria caído na obscuridade, em certa medida. Entretanto, na virada do século, teria recrudescido sob as vestes de um gênero denominado guitarrada, de modo a reviver o passado de mestres guitarristas, e não o da lambada, a partir do emprego de uma linguagem musical contemporânea para uma saber-fazer musical antepassado (ver GUERREIRO DO AMARAL “et al”, 2015).

Enquanto gênero musical, a guitarrada açambarca composições resultantes de processos de hibridização entre vários “ritmos” regionais, nacionais e estrangeiros, incluindo músicas e danças populares “paraenses” como o carimbó (MACIEL, 1983; GUERREIRO DO AMARAL, 2003), o brega (COSTA, 2004) e o tecnobrega (GUERREIRO DO AMARAL, 2009), bem como gêneros latino-americanos e caribenhos que começaram a ser consumidos e incorporados à formação musical-cultural regional a partir da primeira metade do século XX, a exemplo da cúmbia colombiana (WADE, 2000; D’AMICO, 2002), do cadence-lypso de Trinidad y Tobago, do zouk antilhano (GUILBAULT, 1993), do bolero do México e da ilha de Cuba (PITRE-VÁSQUEZ, 2009), e da bachata (SELLERS, 2014) e do merengue da República Dominicana (MANUEL, 1988; LIMA 2010; FARIAS, 2011).

Outro aspecto da guitarrada diz respeito a um sentido mais amplo que se pretende atribuir ao termo “guitarrada”. Além de gênero musical e de uma referência histórica e musical que propicia caminhos de entendimento sobre a lambada e a sua própria trajetória ao longo de praticamente três quartos de século, a guitarrada consistiria também em modos de se tocar guitarra, ou em maneiras de se produzir sonoridades alusivas ao instrumento em questão, forjados em âmbito regional, independente dos gêneros implexos. Esta perspectiva ressoa em dissonância com um provável consenso em torno de sua pretensa caracterização sonora, por sua vez tipificada conforme parâmetros musicais sensitivos e estruturantes tais como identidades presentes na escuta, instrumentação, linguagem percussiva, combinações melódicas, entre outros, conscientes ou não, para o ouvinte, para o compositor, ou mesmo para o pesquisador.

A compreensão deste último sentido, não a despeito dos demais, encontra base de sustentação na proeminente trajetória de Félix Robatto, egresso do curso de Licenciatura em Música da Universidade do Estado do Pará, exímio guitarrista, pesquisador musical e um dos principais divulgadores de expressões de guitarrada, atualmente, em Belém. Seu saber-fazer (DE CERTEAU, 2005) artístico e profissional encontra-se relacionado a quatro possíveis frentes de entendimento para a guitarrada enquanto um conjunto de referenciais culturais e

musicais: a história do artista, a sua produção musical, a performance e o consumo da música. Nestes aspectos estão contidos significantes (ligados ao som e ao comportamento musical) e significados (relacionados a conceitos) que, por meio do discurso musical e das narrativas do artista, produzirão sentido em favor da compreensão de seu saber-fazer. Som, comportamento e conceito constituem o modelo tripartite de Merriam (1964) para o entendimento da música e de seu funcionamento nos contextos culturais.

Não se trata de reconstruir minuciosamente a formação cultural Amazônica relacionada à tradição das “guitarradas”, mas de lançar olhar em direção a uma constelação de experiências, competências e conhecimentos emergentes tanto do discurso musical de Robatto quanto de discursos dele acerca da música que produz, executa e divulga, que poderão favorecer entendimentos a respeito dos significantes e significados culturais e musicais deste gênero, incluindo o que o define ou indefine, seus comportamentos e suas identidades.

2. Objetivos

A pesquisa pretende, a partir da trajetória artística de Félix Robatto, compreender o seu saber-fazer musical. Para tanto, importa: explorar suas narrativas e o discurso musical da guitarrada; evidenciar e interpretar os significantes e os significados de suas práticas e saberes sob as perspectivas da história do artista, de sua atuação enquanto produtor musical, de aspectos da performance e do consumo da música que produz e executa; e, finalmente, compreender as finalidades e as razões pelas quais a guitarrada é organizada e legitimada da forma que é, tomando como base o modelo tripartite de Merriam abrangendo a música como som, conceito e comportamento.

3. Justificativa

O Pará constitui paisagem de múltiplas cenas musicais, sendo as mais patentes: a das bandas de rock; a das manifestações de tradição oral, como o carimbó e a guitarrada; a da chamada Música Popular Paraense (MPP), que em nível nacional corresponderia à Música Popular Brasileira (MPB); a das músicas da periferia, comumente rotuladas de “brega” em virtude do pretenso “mau gosto” estético que encerram; além das músicas religiosa e erudita.

A contraposição entre a grande diversidade de práticas musicais na região e um forte dinamismo cultural em cidades como Belém relacionado a processos de interculturalidade, à corrida tecnológica, entre outros, gera na sociedade e nos sujeitos múltiplas percepções,

interpretações e ideias a respeito de expressões musicais circulantes, de criação, performance, consumo, e também de seus marcos históricos e culturais. Novas discussões abrangendo a cultura e a música exigem que as pessoas, sob o risco de se afastarem de seus referenciais culturais identitários, desenvolvam outras formas de praticar, perceber, apreciar e sentir a música.

Na esteira desta necessidade, o artista se vê impelido, se não forçado, a estar sempre criando, experimentando, testando padrões, misturando melodias e ritmos, e também se perguntando, afinal de contas, que tipo de música é esta, por que deve ser organizada desta maneira e não daquela, quais as suas finalidades, e como será a sua aceitação popular. Formas e conteúdos musicais preestabelecidos abrem espaço para o advento de novos sons, comportamentos e conceitos, conforme o já citado modelo tripartite. O gênero deixa de figurar, na criação e no consumo, como aspecto de centralidade, ainda que artistas normalmente desejem ser reconhecidos pelo tipo de música que compõem e/ou executam; ainda que o gênero preserve certa “ordem” para a música, em termos da sua história, da sua territorialidade e da sua cartografia clássica, por exemplo. A música está em constantes trânsito e transformação, altera a sua própria história e subverte o traçado cartográfico originário. A diáspora fundante de uma tradição já não figura mais como elemento inexorável na determinação de um tipo de música.

Por tudo isto, entre outros fatores, a música constituiu um universo sempre carente de exploração, imersão, análise e descobertas. As dúvidas subsistem. Subsistem as interrogações sobre a música produzida no Pará, fora da Academia, mas especialmente dentro dela, onde a música não erudita ainda precisa garantir espaços de legitimidade. Neste particular, a prática e o saber acadêmicos devem contribuir à grande ciência musical na medida em que viabilizam a relação entre reflexões sistematizadas, sob amparos teórico e metodológico, e contextos socioculturais nos quais expressões musicais se inserem e dos quais emergem enquanto cultura.

Do ponto de vista da cultura como algo em constante transformação, não é possível compreender a música simplesmente como produção sonora – a não ser que não se pretenda relacioná-la a seus contextos. Por esta razão, a pesquisa pretendida interpretará os significantes e significados da guitarrada, tomando como referência o saber-fazer de Félix Robatto impresso em suas narrativas e no discurso musical consignado em performances e nos processos criativos do artista.

4. Ferramentas teóricas

O referencial teórico constitui-se em dois eixos: 1) sociocultural, encampando reflexões de autores sobre memória e processos de construção de identidades; 2) antropológico, enfocando a ideia de “trajetória”, e etnomusicológico, abrangendo o modelo tripartite de Merriam (1964) e temas como o da “mudança musical”.

Em relação ao primeiro eixo, considera-se que a formação de identidades compreende processos conscientes, socialmente interativos e historicamente construídos. Segundo Stuart Hall,

O sujeito [em relação à música] assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um ‘eu’ coerente. (...) à medida em que [sic.] os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar – ao menos temporariamente (HALL, 2011: 13).

Tomando como base as observações do autor, considera-se que as “guitarradas” são culturalmente produzidas mediante uma dicotomia. De um lado abalam referências culturais vinculadas a uma dita tradição e vão ao encontro de novas identidades e de uma música moderna, fragmentada, intercultural, cosmopolita, movente no tempo-espço sociocultural/estético/histórico e portadora de múltiplos identificadores e apropriações. De outro parecem vivenciar o movimento oposto, na medida em que tanto revelam seu potencial de regionalismo quanto se fixam em territórios “originais” e em um tempo pretérito.

No particular desta investigação, a contextualização de identidades construídas no tempo-espço pode emergir, em parte, de memórias incorporadas em práticas e saberes relacionados à formação cultural e musical regional. Conforme Leal (2012), a memória pode ser entendida como resquícios do passado que afloram no pensamento de cada um, no momento presente, ou como a capacidade de armazenar informações ou dados relacionados a experiências pretéritas. Pode ser também considerada como processos histórico-sociais que legitimam, reforçam e reproduzem a identidade de um grupo (ver HALBWACHS, 2006; RODRIGUES, 2012). No comportamento da sociedade atual se encontram refletidas identidades perpetuadas pela memória. Se, por um lado, a memória evidencia importantes passagens de nossas vidas, por outro nos indica caminhos. Afinal, o comportamento consiste na relação contínua entre o mundo e a consciência. A memória é, portanto, um traço de união entre o que foi e o que será.

Em relação ao segundo eixo, Merriam (1964) depreende que música só pode ser entendida como parte da cultura. Sendo a cultura um conceito ligado ao pensamento e à atividade humana, a música só existe na medida em que é feita por homens e para homens. Se, por um lado, a música corresponde ao som propriamente dito, por outro, exatamente por ser “som humanamente organizado” (BLACKING, 1973), corresponde também a conceitos e comportamentos. Conceito, comportamento e som constituem o modelo tripartite de Merriam (1964).

Nettl (2005; 2006) considera que, historicamente, muitos estudos culturais foram calcados na premissa de que eram naturais, na música, a estabilidade, a continuidade e a ausência de mudanças, e que as modificações ocorriam somente em situações excepcionais. Contudo, ressalta também que, a partir dos anos 1950, a “mudança musical” se tornou um dos principais problemas na área da Etnomusicologia. Segundo o autor, o termo “mudança musical” significa “mudanças e continuidades de estilo, repertório, tecnologia e aspectos dos componentes sociais da música [que] são manipuladas por uma sociedade, a fim de acomodar as necessidades tanto de mudança quanto de continuidade” (Nettl 2006, p. 16). Considera ainda que as transformações sofridas pelas músicas somente podem ser observadas por meio sua existência em formas variadas. Além do que, mudanças de repertório, estilo, conceitos e funções musicais devem vincular-se à ideia de que “(...) como uma sociedade muda ou intercambia seu repertório depende de sua maneira de identificar e definir a unidade principal de seu pensamento musical” (Idem, Ibidem, p. 26).

Tanto da parte de quem investiga quanto dos que são investigados, percursos e vivências podem ser explorados dentro do que o antropólogo Gilberto Velho (1994) considera ser uma “trajetória individual”. Este conceito foi erigido a partir de duas noções complementares: a primeira, denominada “projeto”, significando um modo de agir ordenado com vistas a alcançar determinados objetivos; e a segunda, chamada de “campo de possibilidades”, representa a dimensão social e cultural na qual os projetos são concebidos e executados (Ibidem: 40). Por conseguinte, uma dada trajetória individual, de ordem pessoal, profissional, artística, religiosa etc., equivaleria a um conjunto de projetos cuja “viabilidade de suas realizações vai depender do jogo e interação com outros projetos individuais ou coletivos, da natureza e da dinâmica do campo de possibilidades” (Idem, Ibidem: 47).

A ideia de “trajetória individual” incide sobre uma questão bastante subjetiva em relação à guitarrada, que é entendê-la ou não enquanto gênero definido, considerando aspectos como forma, identificadores estritamente sonoros, influências musicais etc. Além da forma e

conteúdo há outros critérios a serem privilegiados na determinação de um gênero (discursivo, literário e poético), dentre os quais função e efeito, colocação no mundo e no cosmos, valor de verdade, tom (entonação, importância), distribuição social e contextos de uso (BAUMAN & BRIGGS, 1996). Neste sentido, um gênero possui tanto propriedades estruturantes quanto um “espectro flexível e ilimitado de possibilidades e expectativas concernentes à organização dos meios e estruturas formais dentro da prática discursiva” (Idem, Ibidem: 88).

5. Súmula do Método

Compreende duas etapas: 1) pesquisa documental e revisão bibliográfica, e 2) pesquisa de campo. A primeira busca, principalmente, referências diversas sobre gêneros musicais vinculados à formação musical e cultural regional. A segunda se presta, de um lado, à coleta e análise das narrativas de Félix Robatto, por meio de entrevistas semiestruturadas gravadas e transcritas, que lhe foram e ainda serão feitas ao longo do trabalho de campo. De outro se dedica a observar, de modo participativo, o saber-fazer do artista, tendo em vista compreender, a partir de sua trajetória, os significantes e significados incorporados nos saberes e nas práticas culturais e musicais da guitarrada.

A observação encampa a apreciação musical colaborativa da produção discográfica de Robatto, bem como registros de seus *shows* e demais atividades relacionadas à produção, à performance e à divulgação de seu trabalho musical.

6. Considerações preliminares

Ao longo da primeira etapa da pesquisa, de agosto de 2016 até meados de janeiro de 2017, foram realizadas pesquisa documental, revisão de literatura, algumas escutas musicais e as primeiras incursões em campo. Além da revisão de literatura, parte significativa do tempo foi dedicada à transcrição e decupagem da primeira entrevista realizada com Félix Robatto. No âmbito desta entrevista, as narrativas do artista trouxeram dados relevantes em termos de suas memórias individuais (HALBWACHS, 2004). A lembrança de circunstâncias e acontecimentos passados, menos ou mais recentes, coaduna-se a um dos objetivos desta pesquisa, que é o de delinear ou construir a trajetória artística deste “templário da música popular em Belém do Pará”, conforme sugere o título deste artigo. Félix Robatto narrou suas primeiras lembranças musicais, sendo a maioria remetida ao período de sua infância e parte da adolescência, durante a década de 1980. As memórias do artista evidenciam programas populares de TV como o

Cassino do Chacrinha, e também artistas e bandas referenciais, a exemplo do Ultraje a Rigor, de Michael Jackson, Baby Consuelo, Pepeu Gomes, entre outros. Eram as músicas desses artistas e grupos musicais que ele ouvia durante a infância.

Dois aspectos a destacar, e que emolduram a trajetória artística de Robatto, diz respeito à diversidade dos gêneros implicados nessas escutas, e também ao fato de que a banda e os artistas citados, sem falar nos programas de TV, construíram suas carreiras com apoio de grandes mídias difusoras de música.

As guitarradas de Félix Robatto incorporam, na produção e na performance, por exemplo, um caráter híbrido e multifacetado, de tradições e modernidades, de regionalismos e cosmopolitismos, de tempos passados e tendências contemporâneas, entre outros aspectos que podem ser comentados a partir de escutas musicais, do próprio discurso musical do artista e das suas narrativas. Ademais, talvez embalado pelas referências que teve ao longo de sua trajetória, Robatto demonstre possuir notável inserção junto a mídias difusoras, em Belém do Pará, que divulgam suas apresentações cotidianas e extraordinárias. Ainda, o músico investe em outros públicos consumidores, fora do Pará, por ocasião de apresentações eventuais em metrópoles como São Paulo.

As experiências autodidatas com instrumentos de percussão e com a guitarra elétrica, desde tenra idade, podem ter sido determinantes para a sua aproximação com as “guitarradas”, tanto a guitarrada em si (o gênero musical) quanto um modo de tocar guitarra presente em variadas expressões musicais da região. Já a sua passagem pela Academia possibilitou-lhe experiências, dentro e fora dela, com outros grupos e artistas, incluindo figuras representativas da tradição musical regionalista que não tinham espaço nas grandes mídias, como Mestre Vieira.

Foi na UEPA que, juntamente com colegas músicos graduandos de Licenciatura em Música, criou o grupo La Pupuña, já não mais existente, mas que conquistou grande popularidade regional nos anos 1990 e 2000. O grupo musical apresentou-se inclusive fora do Brasil, em países como Estados Unidos, por exemplo, e também na Europa. Seu contato definitivo com a guitarrada deu-se durante a sua atuação no La Pupuña, na primeira metade dos anos 2000, quando conheceu o produtor e guitarrista Pio Lobato, também licenciado em Música (sendo que pela Universidade Federal do Pará) e que escreveu a primeira monografia sobre a guitarrada de que se tem notícia.

Pio Lobato desenvolveu, em Belém, um projeto intitulado “Mestres da Guitarrada”, cujo objetivo foi o de renovar a tradição musical de antigos Mestres da guitarra “esquecidos”

nos interiores do Pará. Embora a guitarrada já existisse, seja como gênero e/ou como modo de tocar, foi somente nessa época que recebeu esta denominação.

Tanto o La Pupuña quanto o “Mestres da Guitarrada” exerceram fundamental papel no processo de retomada da guitarrada aos salões da cidade. A ideia de retomada explica-se porque a guitarrada já existia enquanto tradição musical regionalista, ainda que não tivesse esta denominação. Além disto, o seu ressurgimento sucede o desaparecimento de Beto Barbosa e da lambada dos anos 1980. A lambada figurou, à época, como expressão musical de guitarra elétrica muito popular, tanto no Brasil quanto no exterior. Curiosamente, a guitarrada dos anos 2000 recebeu o apelido de “lambada instrumental”.

Em 2007 Robatto deu início ao projeto “The Charque Side of the Moon”, que consistiu em uma releitura do clássico *The Dark Side of the Moon*, da banda inglesa Pink Floyd, com gêneros amazônicos. Anunciava-se, provavelmente, a partir desta experiência musical, um período de carreira desvinculada de uma formação de banca nominada, como produtor musical, cantor e guitarrista. A carreira solo de Robatto, que se estende ao momento atual de sua trajetória artística, corresponde a um período de forte divulgação da guitarrada, principalmente em Belém, como música regionalista e marco identitário da tradição musical do Pará.

A partir de 2014 o artista vem não apenas ganhando espaço midiático, mas também corroborando, com os seus *shows* ordinários, sempre às quintas-feiras, o reposicionamento da guitarrada na agenda musical da cidade. Suas apresentações semanais contam sempre com a participação de convidados, a exemplo de cantadores e grupos de carimbó, artistas da música brega, DJs, entre outros que tomam parte em um formato de evento que valoriza o som regional, mas também quaisquer músicas que oportunizem a dança e o divertimento.

Pontos de convergência nesses eventos coletivos são, provavelmente, os usos diversos da guitarra elétrica e/ou de sonoridades alusivas ao instrumento musical, o que abre campos de possibilidades para se pensar a guitarrada como não apenas um gênero musical, mas também como comportamento sonoro-musical presente em diversas expressões, identificando-as, qualificando-as e conceituando-as. Considera-se, aqui, a compreensão da música do ponto de vista de seu funcionamento – música como som, comportamento e conceito (MERRIAM, 1964).

Este traço de diversidade, considerando qualquer segmento do modelo tripartite, dá o tom ao desafio complexo desta investigação de compreender o saber-fazer musical de Félix Robatto. Daí a necessidade de considerar não apenas os elementos significantes (comportamento e som) das práticas e dos saberes do artista. Importa substancializar a

discussão, em termos conceituais sobre música, a partir de categorias analíticas emergidas das narrativas e do discurso musical de Félix Robatto. Com base nisto a pesquisa produzirá também significações e não somente significantes. Isto é, produzirá sentidos sobre esse específico saber-fazer.

Referências

BAUMAN, R. & BRIGGS, C. Género, Intertextualidad y Poder Social. Revista de Investigaciones Folklóricas. n. 11, p. 78-108, 1996.

BLACKING, J. How musical is man? 5 ed. Seattle: University of Washington Press, 1995.

CASTRO, F. F. de. As guitarradas paraenses: um olhar sobre música, musicalidade e experiência cultural. In: XXI Encontro Anual da Compós, 2012, Juiz de Fora. Anais do XXI Encontro Anual da Compós, 2012.

COSTA, A. M. D. Festa na cidade: o circuito bregueiro de Belém do Pará. 2004. 320 f. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

D' AMICO, L. La cumbia colombiana: análisis de un fenómeno musical y socio-cultural. In:

IASPM-AL IV Congreso. Ciudad de México, México, 2002.

DE CERTEAU, M. A Invenção do Cotidiano: artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 2005.

FARIAS, B. O Merengue na formação da música popular urbana de Belém do Pará: reflexão sobre as conexões Amazônia-Caribe. Revista Brasileira do Caribe. São Luis, Vol. XI, N. 22, Jan-Jun 2011, p. 227-265, 2011.

GARCÍA, L. Le Phénomène “Lambada”: Globalisation et Identité. Nuevo Mundo Mundos Nuevos, s.l., n. 6, mai. 2006. Disponível em: <<http://www.nuevomundo.revues.org/index2181.html>>. Acesso em: 18 out. 2008.

GUERREIRO DO AMARAL, P. M. O Carimbó de Belém, entre a tradição e a modernidade. 2003. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, UNESP, São Paulo.

_____. Estigma e Cosmopolitismo na constituição de uma música popular urbana de periferia: etnografia da produção do tecnobrega em Belém do Pará. 2009. 244 p. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

GUERREIRO DO AMARAL, P.M. et al. Memória e esquecimento: pressupostos para a construção da trajetória individual artística de Beto Barbosa, o “rei da lambada”. In: Anais do VII Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia. Florianópolis, 2015.

GUILBAULT, J. Zouk: World Music in the West Indies. London: The University of Chicago Press, 1993.

HALL, S. A Identidade Cultural na Pós-Modernidade. Rio de Janeiro: DP & A Editora, 2011.

HALBWACHS, M. A Memória Coletiva. SIDOU, B. (Trad.). São Paulo: Centauro, 2006.

LAMEN, D. V. Mobilizing Regionalism at Land's End: popular electric guitar music and the caribbeanization of the Brazilian Amazon. 2011. 333 p. Dissertation (Doctor of Philosophy) – University of Pennsylvania, USA.

LEAL, L. A. M. Memória, rememoração e lembrança em Maurice Halbwachs. Revista Linguagem, São Paulo, v. 18, 2012. Disponível em <http://www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/9o-encontro-2013/artigos/gt-historiada-midia-imprensa/memoria-coletiva-jornal-e-tragedia-vozes-em-confronto>. Acesso em 28 fev. 2015.

LIMA, A. F. D. “O Caribe é Aqui!”: Considerações sobre a construção de uma identidade ético-estética paraense. In: Anais da 27ª. Reunião Brasileira de Antropologia. Belém, 2010.

LOBATO, B. N. (Pio). Guitarrada – Um gênero do Pará. Trabalho de conclusão de curso de graduação em Educação Artística, Habilitação em Música. Universidade Federal do Pará, Belém, 2001.

MACIEL, A. F. A. Carimbó – um canto caboclo. 1983. 198 f. Dissertação (Mestrado em Lingüística) – Instituto de Letras, Pontifícia Universidade Católica de Campinas, Campinas.

MANUEL, P. L. Popular Musics of the Non-Western World. Oxford University Press, New York. 1988.

MERRIAM, A. P. The Anthropology of Music. United States: Northwestern University Press, 1964.

MOURA, C.B & HERNANDEZ, A. Cartografia como método de pesquisa em Arte. In: Seminário de História da Arte - Centro de Artes, UFPel, 2012.

NETTL, B. The Continuity of Change: On people changing their music. In The Study of Ethnomusicology: thirty-one issues and concepts. Urbana e Chicago: University of Illinois Press. Pp. 272-290, 2005.

_____. O estudo comparativo da mudança musical: estudos de caso de quatro culturas. Revista ANTHROPOLÓGICAS, ano 10, vol. 17(1), 2006.

PASSOS, E. & BARROS, R. A cartografia como método de pesquisa-intervenção. PASSOS, E. et al (Org.). Pistas do Método da Cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade. Porto Alegre, Sulina, 2014.

PITRE-VÁSQUEZ, E. R. O Bolero no Brasil: metáforas sociais interculturais. Revista de Divulgação Cultural , v. 03, p. 22-25, 2009.

RODRIGUES, D. Patrimônio cultural, Memória social e Identidade: uma abordagem antropológica. Revista Online do Museu de Lanifícios da Universidade da Beira Interior, n. 1, 2012.

SELLERS, J. A. Bachata and Dominican Identity / La bachata y la identidad dominicana. Darío Tejeda (Trad.). Jefferson, North Carolina, 2014.

VELHO, G. Trajetória individual e campo de possibilidades. In: _____. Projeto e metamorfose: antropologia das sociedades complexas. Rio de Janeiro: Zahar, 1994. cap. 2.

WADE, P. Música, Raça e Nação: Musica Tropical na Colômbia. Chicago, University of Chicago, 2000.

Ouvir e ver o marco da légua: um registro imagético-sonoro

Nathália Lobato

Instituto de Ciências da Arte – ICA – nathalialobato@yahoo.com.br

Liliam Barros

Instituto de Ciências da Arte – ICA – liliambarroscohen@gmail.com

Resumo: Este trabalho contém o resultado da pesquisa intitulada *Ouvir e Ver o Marco da Légua* que objetivou fazer o mapeamento imagético-sonoro do bairro do Marco em Belém, inspirado pelos estudos de Schafer a respeito de paisagem sonora. Segundo Schafer (1991) paisagem sonora é qualquer porção de som produzido ou não pelo homem e este conceito ele levou para seu projeto onde ele registrava os sons ambientes com um gravador para levar uma reflexão a respeito dos sons que existiam em determinado ambiente, quais sons estavam extintos e o que deveria ser preservado. A partir de uma relação de afetividade com o bairro do Marco por parte da equipe envolvida na pesquisa e da reflexão do processo de verticalização do bairro e como isso pode interferir na paisagem sonora local, a equipe utilizando-se de ferramentas audiovisuais, registrou dados coletados nas caminhadas realizadas no bairro como pontos de produção cultural e os sons produzidos em seu entorno.

Palavras – chave: Bairro do Marco, Mapeamento sonoro, Etnomusicologia

Listening and seeing of the “marco da légua”: a registration made by image and sound

Abstract: This work contains the results of the research entitled Listen and See Marco da Légua, which aimed to do the imagery-sonorous mapping of the Marco neighborhood in Belém, inspired by Schafer's studies of sound soundscape. According to Schafer (1991) soundscape is any portion of sound produced or not by man and this concept he took to his project where he recorded the ambient sounds with a recorder to take a reflection on the sounds that existed in a certain environment, which sounds Were extinct and what should be preserved. From a relationship of affection with the neighborhood of Marco by the team involved in the research and reflection of the verticalization process of the neighborhood and how this can interfere in the local soundscape, the team using audiovisual tools, recorded data collected In the walks held in the neighborhood as cultural production points and the sounds produced in their surroundings.

Key words: Marco neighborhood, Sound mapping, Ethnomusicology

Introdução

O SubProjeto *Ouvir e Ver o marco da Légua*, é vinculado ao Projeto de extensão *Arte em toda parte: eixos transversais como colaboradores sociais* e ao projeto de pesquisa *Práticas musicais do Pará*, ambos cadastrados no Laboratório de Etnomusicologia da UFPA⁷⁸. O projeto também está vinculado à linha de pesquisa *Experimentação poética*⁷⁹, do *Grupo de Pesquisa Música e Identidade na Amazônia - GPMIA*⁸⁰, que visa propor experiências artísticas por meio de várias linhas e iniciou com os projetos 21 – *Experimentação poética* e *Eco do Sentido*. Esta

⁷⁸ www.labetno.ufpa.br

⁷⁹ experimentacaopoetica.blogspot.com.br

⁸⁰ musicaeidentidadenaamazonia.blogspot.com.br

integração interartes permite que o projeto *Ouvir e Ver o Marco da Léguas*, mesmo sendo de uma linha de pesquisa em música, tenha a inserção da linguagem fotográfica e poética.

Os bolsistas de extensão participam das atividades relacionadas ao LabETNO (Laboratório de Etnomusicologia) como equipe de apoio nas palestras e eventos promovidos pelo mesmo, bem como atividades para manutenção do laboratório como registro e organização de acervos e catalogação e como colaborador de suas pesquisas. O *Projeto Ouvir e Ver o Marco da Léguas* é uma das pesquisas em vigência.

Há alguns anos atrás, mais precisamente na década de 60, um professor músico chamado R. Murray Schafer, iniciou uma pesquisa no Canadá chamada *World Soundscape Project*, que tinha por objetivo fazer o mapeamento sonoro a partir da análise do ambiente acústico como um todo. Inspirados por esta pesquisa, surgiram muitos trabalhos no mundo, inclusive no Brasil.

Também inspirado pelo projeto de Schafer, o *Ouvir e Ver o Marco da Léguas* tem por objetivo fazer a etnografia imagético – sonora do bairro do Marco começando como ponto de partida a Av. 25 de Setembro, hoje conhecida como Rômulo Maiorana, no trecho que compreende da Travessa Feb à Travessa Perebebuí; proporcionar uma reflexão sobre as afetividades entre os moradores para com a rua; estimular o interesse dos moradores do bairro pelas produções artísticas locais; despertar os moradores para a questão da preservação de seus canteiros e suas árvores bem como ampliar o movimento artístico no bairro do Marco.

A escolha do bairro do Marco foi estimulada pelo fato de que a maior parte da equipe de pesquisa é residente no bairro e possui certa afetividade com o local, além de ser um espaço que está em processo de “transição”, com surgimento de prédios novos e desaparecimento de casas, “mercadinhos” e pela gourmetização de estabelecimentos comerciais. A Avenida 25 de Setembro (Rômulo Maiorana), desperta interesse por ser uma avenida que ainda preserva o caráter residencial proporcionando trocas entre os moradores e transeuntes por meio de conversas, convivência na feira e nos espaços ao longo dos canteiros (quadras esportivas, academia ao ar livre, bosque e barracas de lanche).

Objetivos

- Registro e documentação dos pontos de produção artístico-musical do bairro do Marco;
- Classificação, inventário e organização do acervo no Labetno;
- Criação de um banco de dados e mapa destes pontos culturais;

- Participação no processo criativo de um documento narrativo em vídeo com as fotografias e sons e informações do projeto;
- Realizar uma intervenção artística em algum ponto do referido bairro.

Metodologia

A equipe que é composta por Breno Barros, Líliam Barros, Marcos Cohen, Rayssa Dias e Nathália Lobato realizou caminhadas pelo bairro do Marco. Foi realizada uma caminhada pela avenida 25 de Setembro, no dia 29 de dezembro de 2015, a partir das 06:30. Acompanhada de um morador antigo do bairro, a equipe que estava munida de máquina fotográfica e gravador, deu início à sua expedição partindo do início da feira até a Tv. Perebebuí. Foram levados em conta aspectos sociais e culturais sendo registrado os pontos de produção cultural que eram visíveis (com placas na fachada ou alguma indicação).

Posteriormente, foi realizada outra caminhada pelo bairro entre os perímetros da Avenida Marquês de Herval e passagem José Leal Martins e do trecho da Travessa Mêrces a Perebebuí. Em Abril deste ano houve uma outra caminhada pela Avenida João Paulo II partindo da Travessa do Chaco a Travessa Pirajá. Destas expedições, foi constituído um mapa que está em construção, constituído destes pontos de produção cultural totalizando 93 pontos. A partir

1	Instituições religiosas (Igrejas católicas, igrejas evangélicas, centros espíritas e centros de tradição de povos de matriz africana)	34
2	Pontos de ensino de música	4
3	Fotografia artística e comercial	7
4	Espaços de lazer - praças, clubes	11
5	TVs e rádios	5
6	Universidades	2
7	Teatro	1
8	Blocos carnavalescos, banda Parafolclórica e banda sinfônica	7
9	Pontos de ensino de dança	1
10	Sala de concerto e estúdio de música	1
11	Estúdio de tatuagem	1
12	Casas no estilo modernista "Raio que o Parta"	12
13	Casarões antigos	4
14	Bares	3

Tabela 1: Categorias

dos dados coletados, surgiram as seguintes categorias:



Figura 1: Mapa dos pontos de produção cultural

Fundamentação Teórica

O mapeamento sonoro nada mais é que uma forma de registrar a *paisagem sonora* de determinado ambiente com auxílio de um gravador, assim como a máquina fotográfica registra paisagens. Esta ideia surgiu a partir da pesquisa de Schafer chamada *World Soundscape Project*, que tinha como objetivo analisar o ambiente acústico e a partir disso, criar um mapa sonoro.

Segundo Schafer (1991), *Paisagem sonora ou Soundscape, é qualquer porção do ambiente que possui som, seja real ou construção abstrata, da natureza ou produzido pelo homem (1991, p.xx).*

Durante o desenvolvimento do projeto de Schafer surgiu uma preocupação com o processo de transição nos ambientes acústicos, pois estes estavam sofrendo transformações que interferiam diretamente na produção sonora devido à inserção de novos sons como por exemplo de maquinários, etc. bem como a extinção de alguns sons como por exemplo sons da natureza. Esta experiência traz para a atualidade a mesma preocupação como por exemplo no bairro do Marco e as transformações pelas quais o bairro está passando, sobre que tipo de paisagens sonora e visual os moradores possivelmente querem preservar.

Ao decorrer da expedição realizada no bairro do Marco foram observadas práticas musicais em casas de cultura de matriz afro, bares, igrejas, pontos de ensino musical, entre

outras atividades artísticas onde o comportamento humano interfere na produção sonora local. Os registros feitos do espaço urbano, sendo por meio de gravador de som ou pela fotografia, teve o intuito de trazer uma reflexão sobre este espaço e suas relações sociais.

A prática musical como um processo de significado social, capaz de gerar estruturas que vão além de seus aspectos meramente sonoros, embora estes também tenham um papel importante na sua constituição é de extrema importância neste contexto. A execução, com seus diferentes elementos (participantes, interpretações, comunicação corporal, elementos acústicos, texto e significados diversos) seria uma maneira de viver experiências no grupo. (CHADA, 2007, p.5)

Para a Etnomusicologia, a música faz parte da cultura não apenas como um elemento, mas como resultante da interação do homem. Para Blacking (2000), Toda música é fruto das relações humanas, ele define que música é o som humanamente organizado.

Segundo Chada (2014), a Etnomusicologia é a ciência que tem como objetivo o estudo da música no seu contexto cultural:

Assim, os dados são coletados, considerando-se os possíveis aspectos relacionados ao comportamento humano. Essa evidência é usada, então, para tentar explicar por que uma música é como é e de que forma é usada. A ênfase é no papel da música como comportamento social humano. 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 (2014)

Resultados

Na primeira fase do projeto que consistiu em uma caminhada imagético-sonora na 25 de Setembro, foi possível vislumbrar a relação dos moradores e transeuntes para com o espaço urbano, e o que foi mais marcante neste momento foi a falta de cuidado por parte de muitos desses personagens (alguns moradores ainda colocaram placas com avisos para não jogar lixo) em preservar os canteiros que é a principal área de convívio, onde pode-se ver bastante acúmulo de lixo, carros estacionados e até mesmo depredação. Por outro lado, também há um certo descaso dos órgãos públicos nesse sentido, pois os canteiros possuem áreas verdes que muitas vezes não foram podadas ou capinadas, além da coleta de lixo que parece não ser realizada com frequência, dando um aspecto de total abandono.

Desta caminhada surgiram diálogos da equipe com moradores e feirantes, permitindo um melhor entendimento a respeito do dia – a – dia dos mesmos e os canteiros da avenida o que revela que apesar do aparente descaso dos moradores com este espaço, há um interesse político em mantê-lo abandonado, pois desta forma além do aspecto desagradável, atrai assaltantes em

momentos mais oportunos o que justificaria um possível projeto de alargamento da avenida entrasse em vigência e desta maneira os canteiros, as áreas verdes e espaços de convívio acabariam.

A expedição partiu do início da feira da 25 de Setembro até a Tv. Perebebuí. Na feira, a equipe registrou imagens e os sons do ambiente como conversas, ruídos de carros, sons dos passarinhos, galinhas, cachorros, sons de caixas sendo arrastadas, músicas tocadas na rádio. A medida que se caminhava na feira, novos sons surgiam assim como modificou também quando a caminhada prosseguiu depois da feira.

No dia 05 de Janeiro de 2016 foi realizada uma exposição das imagens registradas através de um varal fotográfico fixado nas árvores em que está a esquina da rua Curuzú e avenida 25 de Setembro. A exposição denominada 25 Viva, teve como objetivo realizar uma intervenção artística em um espaço habitualmente utilizado como passagem pelos pedestres. Esta ação despertou olhares curiosos sobre as interações entre os moradores em si e para com os espaços ao longo da 25.

Houve também foi uma exposição fotográfica realizada no auditório do PPGARTES da UFPA, no dia 22 a 24 de Junho de 2016 no II ABET Regional Norte com as fotos registradas nesta expedição e outras fotos do bairro do Marco.

Todo material audiovisual coletado se juntou a uma música composta por Marcos Cohen que foi inspirada nesta expedição, contendo além da composição em si, a inserção de sons da feira como sons de pintinhos e galinhas que estavam à venda, sons de diálogos, sons de carros passando, etc. resultando em um foto-vídeo contendo também fotos com temáticas que sobressaltaram aos olhos da equipe como o verde das árvores, a feira da 25 e o abandono dos canteiros da 25. O foto-vídeo foi exibido na III Mostra de Projeções Fotoativa: Cidades Imaginárias no dia 20 de Agosto de 2016. O projeto foi aprovado e apresentado no XIV Congresso SIBE que aconteceu em Madri, Espanha no dia 21 de Outubro de 2016 e também no II eavaam no dia 25 de Outubro de 2016.

Além da linha fotográfica, a poesia também foi uma linguagem que surgiu no decorrer da pesquisa:

Paisagem Sonora

O mundo e seus sons
Os objetos e seus sons
As pessoas e seus sons
De olhos fechados enxergo
De olhos abertos escuto
Subjetividade e realidade
Sentidos que se completam

Ouvir
Olhar
As paisagens sem o som, um vazio
Os sons sem as imagens, metade
Ando na rua, fotografo através do olhar
E a trilha sonora completa o que vejo
Uma buzina, um aviso
Um freio brusco, sinal vermelho
Risos fartos dos vizinhos à porta
Som raro
Sirene da polícia
Som farto
Escolho o que quero multiplicar
Descarto o que incomoda
Paisagem sonora ou visual?
Paisagem que percebo quando estou de passagem
O mundo e seus sons
Os objetos e seus sons
As pessoas e seus sons

Nathália Lobato

Conclusão

O projeto se desenvolveu no decorrer de um ano e seus objetivos foram alcançados como por exemplo uma produção interartes, o mapeamento dos pontos de produção cultural, intervenção artística, produção de documento audiovisual, entre outras conquistas. Em uma reflexão etnomusicológica, o projeto aborda a importância da imagem na compreensão do som. Espera-se ter trazido um impacto para a comunidade local por meio do fotovaral, que abordava o dia-a-dia e de certa forma entende-se que o projeto provocou uma maior reflexão a respeito da melhor utilização do espaço urbano do bairro como todo. Pretende-se utilizar o produto final, um foto-video com todos os registros fotográficos e sonoros e mapa de produção cultural do bairro, como um material de divulgação científica e para futuras pesquisas.

Referências

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

CHADA, Sonia. “A Prática Musical no Culto ao Caboclo nos Candomblés Baianos”. In: III *SIMPÓSIO DE COGNIÇÃO E ARTES MUSICAIS*, 2007, Salvador. Anais... Salvador: EDUFBA, 2007. Pp. 137-144.

SCHAFER, R. M. *A Afinação do Mundo*. São Paulo: Unesp, 1977.

SCHAFER, R. M. *O Ouvido Pensante*. São Paulo: Unesp, 1991.

Projeto Memórias do Instituto Estadual Carlos Gomes: um relato de experiência

Tainá Maria Magalhães Façanha
PPGArtes UFPA – tainafacanha@ufpa.br
Bolsista CAPES

Resumo: Este artigo trata de um relato de experiência sobre participação da autora como pesquisadora no projeto “Memórias do Instituto Estadual Carlos Gomes”, tendo objetivo de apresentar o desenvolvimento do projeto e construção do livro elaborado em comemoração aos 120 anos de fundação deste instituto. Para tanto apresenta-se uma breve trajetória histórica do IECG, como foi desenvolvido o projeto que deu origem ao livro, apresentando seu objetivo, fundamentação teórica e caminho percorrido, além disso apresenta-se a estrutura do livro. Por fim, traz breves impressões da autora acerca de sua participação do projeto e coautoria do livro.

Palavras-chave: Memórias do IECG. Conservatório Carlos Gomes. Memórias de Professores de Música.

Memories of the Carlos Gomes State Institute: an account of experience

Abstract: This article is about an experience report about the author 's participation as researcher in the project "Memories of the State Institute Carlos Gomes", aiming to present the development of the project and construction of the book elaborated in commemoration of the 120 years of foundation of this institute. In order to do so, it presents a brief historical trajectory of the IECG, as the project that gave rise to the book was developed, presenting its objective, theoretical foundation and the way covered, and the structure of the book is presented. Finally, it brings brief impressions of the author about its participation of the project and coautoria of the book.

Keywords: Memories of the IECG. Carlos Gomes Conservatory. Memories of Teacher Music.

Introdução

De sua inauguração, no final do século XIX à sua atual configuração, o Instituto Estadual Carlos Gomes (IECG) – chamado, por muitos de seus alunos e professores, de conservatório – é a instituição de ensino especializado em música que forma músicos e professores de música há 120 anos no estado do Pará, em Belém. Neste estado que viveu o tempo áureo da borracha, período este em que foi inaugurada a Sociedade Propagadora das Belas Artes e como um de seus departamentos o Conservatório de Música. (VIEIRA, 2000)

Foto 01 – Fachada do IECG



Fonte: <http://www.fcg.pa.gov.br/noticias/livro-sobre-hist%C3%B3ria-do-instituto-estadual-carlos-gomes-ser%C3%A1-lan%C3%A7ado-nesta-quinta>

A história desta instituição é demarcada por três períodos, a primeira fase corresponde ao ano de sua inauguração, 1895 tendo, o Conservatório de Música, como seu primeiro diretor o maestro e compositor Carlos Gomes, que por motivos de doença veio a falecer 4 meses depois de sua nomeação, em 1896. Desta forma, Vieira destaca que para homenageá-lo o Governo do Estado transformou “o departamento de música da Academia das Belas Artes em instituição pública estadual de ensino, denominando-o Instituto Carlos Gomes” (2000, p. 69)

Sediado, nesta primeira fase, onde hoje é o prédio da Academia Paraense de Letras o Instituto Carlos Gomes, foi fechado durante o governo de Augusto Montenegro alegando corte de despesas, mas o “IECG foi o único estabelecimento ligado à instrução pública a ser desativado por falta de recursos financeiros” (BARROS e VIEIRA, 2015, p. 47)

Foto 02 – Academia Paraense de Letras, primeira sede do IECG



Fonte: <http://mw2.google.com/mw-panoramio/photos/medium/17634177.jpg>

A segunda fase do IECG, corresponde aos anos de 1928, passando 20 anos fechado e sendo reinaugurado por iniciativa privada de alguns professores de música da cidade, que com o fechamento do instituto passaram a ministrar aulas de música particulares, quando esses

[...] professores que desenvolviam cursos particulares de música reuniram-se com seus alunos, para reivindicar auxílio dos órgãos estatais, a fim de reinstalar o Instituto Carlos Gomes, compondo-lhe os corpos administrativos docente e discente. (VIEIRA, 2001, p. 72)

Com fraco investimento financeiro do governo o instituto volta a funcionar, passando por mudanças na sua estrutura pedagógica, na década de 70, com a Lei nº 5.692/71 adequando o currículo aos níveis de segundo grau. No ano de 1986 a criação da Fundação Carlos Gomes marca a terceira fase da instituição, foram possíveis a captação de recursos de outras fontes, contratação de professores de outras regiões do Brasil e “do interior para a reinstalação das classes de sopros, de mais instrumentos de cordas friccionadas e percussão [...]” (BARROS e ADADE, 2012, p. 138)

Na sua atual sede (localizada na Avenida Gentil Bittencourt), no ano de 2015 o IECG completou 120 anos desde sua inauguração e em comemoração foram realizadas várias iniciativas para registrar e marcar a data. Da confecção de uma medalha comemorativa, diversos concertos e a elaboração de um segundo livro⁸¹ sobre a instituição, sendo o mesmo resultado do Projeto Memórias do Instituto Estadual Carlos Gomes.

Foto 03 – Fachada atual da sede do IECG



Fonte: <http://www.fcg.pa.gov.br/noticias/maestro-carlos-gomes-completaria-180-anos-nesta-segunda-feira>

O projeto

Nascido do projeto “Memória Histórica do Instituto Estadual Carlos Gomes”, desenvolvido Prof.ª Dr.ª Líliam Barros, e do projeto “Narrativas de Práticas Musicais e suas relações com a Educação Musical”, do Laboratório de História Oral em Educação Musical

⁸¹ Houve publicação de um primeiro livro que trata da história do Instituto d

(LHOEM), coordenado pela Prof. ^a Dr. ^a Lia Braga Vieira. O subprojeto “Memória do Instituto Estadual Carlos Gomes” foi realizado no Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade Federal do Pará (UFPA), em parceria com o GPMIA (Grupo de Pesquisa Música e Identidade na Amazônia), LabEtno (Laboratório de Etnomusicologia da UFPA) e LHOEM. Ainda, nesse sentido, o livro resulta da parceria entre o grupo de pesquisa e os laboratórios acima mencionados, da Coordenação de Pesquisa e Extensão da FCG e a Imprensa Oficial do Estado.

O principal objetivo deste subprojeto foi “compreender a histórias do IECG como um conjunto de histórias de professores que ali se formaram e/ou atuaram até o ano de 2014” (BARROS e VIEIRA, 2015, p. 14), sendo ao todo entrevistados 60 professores da instituição ou que já atuaram na instituição.

Para realização, o projeto teve base teórico-metodológico na História Oral (FREITAS, 2002; MEIHY e RIEBEIRO, 2011; MEIHY E HOLANDA, 2011; ALBERTI, 2004), pois através das memórias dos professores buscou-se evidenciar “aproximações e distanciamentos, semelhanças e contrastes, harmonia e tensões entre os períodos de funcionamento do IECG, quanto ao ensino e demais atividades desenvolvidas. (BARROS e VIEIRA, 2015, p. 14)

Entendendo a memória como fato, que incide sobre a realidade e, assim causa mudanças (ALBERTI, 2013, p. 11), a história oral de vida – evidenciando a formação musical dos professores do instituto, desde suas primeiras experiências musicais – foi fundamental para construção das lembranças do cotidiano do IECG. Assim, para realização de entrevistas em história oral “[...] requer uma preparação criteriosa, que nos transforme em interlocutores à altura de nossos entrevistados, capazes de entender suas expressões de vida e de acompanhar seus relatos. (ALBERTI, 2013, p. 19)

Os primeiros passos, durante o mês de janeiro e início de fevereiro de 2015, foram a leitura bibliográfica sobre o IECG e de autores sobre História oral, a leitura das entrevistas já realizadas entre 2005 e 2012 (para o primeiro livro publicado), reunião com os professores do instituto apresentando o projeto e elaboração de roteiro de entrevista, carta convite e termo de concessão de direitos de divulgação de informações (imagens, áudios e vídeos)

Para tanto, foram realizadas reuniões dos membros do LOHEM e do GPMIA para definições de como seriam realizadas as entrevistas para o livro e quais professores seriam entrevistados, tendo em vista para publicação existia um limite de páginas e que o número atual de professores excede muito do número de entrevistas que consta no livro. Dessa forma, os critérios foram estabelecidos que, prioritariamente, seriam entrevistados os professores que foram alunos do instituto e atualmente estavam ministrando aula no mesmo, sendo algumas

exceções como professores que foram mencionados muitas vezes pelos entrevistados e professores que iniciaram metodologia e/ou curso no instituto.

As entrevistas, realizadas entre os meses de fevereiro, março, abril e maio, dos professores foram organizadas em “naipes” Canto, Cordas (friccionadas e dedilhadas), Percussão, Piano, Sopros (madeiras e metais) e Teoria, sendo distribuídos entre os membros da equipe. (Ver imagens das entrevistas)

Cordas dedilhadas	Antônio Cano e Dayse Puget
Teoria musical e cordas friccionadas	Nayane Macedo e Letícia Silva
Sopros – metais	Tainá Façanha, Thaynah Borges e Letícia Silva
Sopros - madeiras e flauta doce	Jurema Viegas e Thiago Lopes
Percussão	Tainá Façanha e Lia Braga
Canto e canto coral	Danihellen Prince, Priscila Cunha e Joelma Bezerra
Piano	Líliam Barros e Lia Braga

Posteriormente, foi realizado um novo quadro que distribuía a função de quem realizaria as transcrições e textualização e, posteriormente a transcrição (ver MEIHY e HOLANDA, 2014, p. 142-143). Como destaca Barros e Viera (2015, p. 16):

Após a realização das entrevistas, as mesmas foram transcritas e, por fim, transcriadas, transformadas em pequenas narrativas [...]. A ideia em apresentar as narrativas individuais está ligada à necessidade de conhecer melhor o olhar sobre a instituição dos sujeitos que ali estão no dia a dia, que são atuantes na sua história e que carregam consigo suas memórias.

Após cuidadosa revisão das professoras coordenadoras, no dia 10 de dezembro de 2015, em cerimônia na Sala Ettore Bósio foi lançando o livro intitulado “Instituto Estadual Carlos Gomes: 120 anos de História” e, também, um vídeo que mostra uma breve trajetória do instituto contendo entrevistas de alunos e professores da instituição.

Entrevista com Prof^o Marcus Guedes



Entrevista com Prof^o Acácio Sobrinho



Entrevista com Prof^o Manassés Malcher



Entrevista com Prof^a M^a Antonia Jimenez



Todo material do projeto está em fase de organização no LabEtno da UFPA e ficará disponibilizado ao público para realização de pesquisas.

O livro

Foto 04 – Livro do IECG: 120anos de História



Fonte: <http://www.fcg.pa.gov.br/noticias/funda%C3%A7%C3%A3o-carlos-gomes-lan%C3%A7a-livro-sobre-hist%C3%B3ria-do-iec>

O livro está organizado da seguinte forma:

Sumário

**À GUIA DE INTRODUÇÃO: A TRAJETÓRIA DO PROJETO
“MEMÓRIAS DO INSTITUTO ESTADUAL CARLOS GOMES”**

CAPÍTULO I: UM MONUMENTO E UM POUCO DE HISTÓRIA

A Medalha Comemorativa dos 120 Anos do Instituto Estadual Carlos Gomes e algumas das muitas histórias que nos quer contar

Panorama da história do Instituto Estadual Carlos Gomes

Apêndice: Uma breve história do ensino de violão no Instituto Estadual Carlos Gomes

**CAPÍTULO II: LEMBRANÇAS DO COTIDIANO NO INSTITUTO
ESTADUAL CARLOS GOMES**

Canto

Cordas

Percussão

Piano

Sopros

Teoria

Sendo sua composição final, a “À GUIA DE INTRODUÇÃO: A TRAJETÓRIA DO PROJETO ‘MEMÓRIAS DO INSTITUTO ESTADUAL CARLOS GOMES’”. De autoria das coordenadoras do projeto, Liliam Barros e Lia Braga Vieira. O capítulo I “UM MONUMENTO E UM POUCO DE HISTÓRIA”, de autoria múltipla, respectivamente “A Medalha Comemorativa dos 120 Anos do Instituto Estadual Carlos Gomes e algumas das muitas histórias que nos quer contar” de autoria do pesquisador Habib Fraiha Neto, “Panorama da história do Instituto Estadual Carlos Gomes” de autoria de Liliam Barros, Nayane de Nazaré Silva de Macedo e José Renato Medeiros Furtado e o “Apêndice: Uma breve história do ensino de violão no Instituto Estadual Carlos Gomes” de autoria de José Antonio Salazar Cano.

E, por fim o capítulo II “LEMBRANÇAS DO COTIDIANO NO INSTITUTO ESTADUAL CARLOS GOMES” escrito a várias mãos por Liliam Barros, Lia Braga Vieira, Letícia Silva, Nayane de Nazaré Silva Macedo, José Antonio Salazar Cano, Danihellen Prince, Thiago Lopes, Joelma Bezerra Silva, Dayse Maria Puget, Tainá Maria Magalhães Façanha,

Priscila Cunha, Thaynah Pinheiro e Adejana Meirelles. Ressaltando, ainda, a importância dos colaboradores pesquisadores Eliane Fonseca, Millena Araújo, Raquel Veiga, Leandro Machado, João Paulo Fonseca, Jurema Viegas e Leonice Nina.

O “eu” na pesquisa

Durante os meses de preparação, reuniões, realização de entrevistas, trabalhos de transcrição e textualização e, por fim de transcrição foi possível vivenciar além de um trabalho coordenados sobre mãos instruídas, determinadas e generosas o revisitar e conhecer de histórias que juntas formam a memória o “conservatório” Carlos Gomes, instituição da qual também fui aluna, onde nasceram meus primeiros passos musicais. Local onde aprendi desde o que era a clave de sol a primeira tentativa fazer soar o clarinete.

Percebendo o espaço que aliado a outros, mas que durante muito tempo sozinho, forma músicos e encaminhas muitos para a formação de professor. Nesses meses ao ouvir histórias de professores com origens distintas, por vezes de oriundos de igrejas, de interiores e, também influenciados pelas famílias. Parafraseando umas das autoras este livro/projeto foi “revelador do ‘coração’ do instituto. Os textos [me] revelaram os ‘batimentos’ que marcam o cotidiano e que fazem pulsar a vida desse estabelecimento nas classes de canto, cordas, percussão, piano e teoria.” (BARROS e VIEIRA, 2015, P. 16)

Concluindo com olhar de hoje o que vivencie e revivi durante os anos de estudos na instituição com um trecho de uma das narrativas do livro, a qual me fez evocar o sentimento que tinha aos 11 anos de idade quando fui assistir minha primeira aula de música:

“Haveriam muitas coisas a lembrar sobre esses anos de estudos e de atuação como professor, mas opto por destacar minha visão de aluno, da época que ingressei e que até hoje cultivo acerca da importância da instituição, principalmente por carregar o nome de um e o compositor reconhecido e renomado como Carlos Gomes e pelo belo prédio em que o Instituto se instala há tantos anos, com uma arquitetura antiga. Quando aluno, sentado nas escadarias, eu observava todos aqueles móveis, tinha muito cuidado ao entrar na sala de musicalização com todas aquelas estatuetas. Eu não passava nem perto com receio de quebrar. Um carinho muito grande por aquilo que eu estava tendo a possibilidade vivenciar, aquilo era marcante para mim como para muitos alunos que estudaram nesta instituição.”

Com o mesmo encantamento descrito por este professor, lembrando suas impressões como aluno, mas com a perspectiva atualmente de professora e pesquisadora é inegável notar a contribuição deste instituto na construção da memória musical de muitos músicos e locais da cidade de Belém, além de formar músicos que atuam em espaços diversos, como músicos de orquestra, músicos de bandas sinfônicas, de fanfarras e militares, como pesquisadores no

âmbito das diversas áreas da música e, principalmente, como professores em diversos espaços da educação musical. 120 anos de história e memória, onde muito ainda se tem para contar!

Referências

ALBERTI, Verena. **Manual de História Oral**. 3. Ed. Rio de Janeiro, Editora FGV, 2005.

ALBERTI, Verena. **Ouvir Contar: textos em história oral**. 3. Ed. Rio de Janeiro, Editora FGV, 2013.

BARROS, Líliam e VIEIRA, Lia Braga. **Instituto Estadual Carlos Gomes: 120 anos de história**. Belém, Imprensa Oficial PA, 2015

FREITAS, Sônia Maria de. **História Oral: possibilidades e procedimentos**. São Paulo: Imprensa Oficial SP, 2002.

MEIHY, José Carlos Sebe B. e HOLANDA, Fabíola. **História oral: como fazer como pensar**. 2 ed. São Paulo. Contexto, 2014

MEIHY, José Carlos Sebe B. e RIBEIRO, Suzana L. Salgado. **Guia Prático de História Oral: para empresas, universidades, comunidades, famílias**. São Paulo: Contexto, 2011.

VIEIRA, Lia Braga. **A construção do professor de música**. Belém, Cejup, 2001

Rock em Belém do Pará: a produção musical independente

Bárbara Lobato Batista
UFPA – barbaralobato9@gmail.com

Sonia Chada
UFPA – sonchada@gmail.com

Resumo: A produção musical independente do *rock* em Belém do Pará é um subprojeto de Práticas Musicais no Pará, executado através do PIBIC/UFPA. Está vinculado ao Grupo de Estudos sobre a Música no Pará e ao Laboratório de Etnomusicologia da UFPA. Investigar as bandas de *rock* participantes dos festivais ocorridos entre agosto de 2016 a julho de 2017, na cidade de Belém do Pará, considerando a produção musical independente nesse contexto, é o principal objetivo desta pesquisa, em andamento. Está sendo realizada a seleção e coleta dos dados para análise, classificação, interpretação e organização. Espera-se com essa pesquisa fornecer informações sobre essa prática musical, as bandas e artistas atuantes neste cenário, os subgêneros do *rock* em Belém, os músicos, considerando o contexto onde esses se inserem e a importância desta prática musical na movimentação cultural da cidade.

Palavras-chave: Bandas de *Rock* em Belém-Pará. Produção Musical Independente. Prática Musical no Pará.

Title of the Paper in English: Rock in Belém-Pará: the independent music production

Abstract: The independent musical production of rock in Belém-Pará is a subproject of Musical Practices in Pará, executed through PIBIC/UFPA. It is linked to the Group of Studies on Music in Pará and to the Laboratory of Ethnomusicology of UFPA. Investigate the rock bands participating in the festivals that occurred between August 2016 and July 2017, in the city of Belém do Pará, considering the independent musical production in this context, is the main objective of this research, in progress. The selection and collection of data is being performed for analysis, classification, interpretation and organization. It is hoped that this research will provide information about this musical practice, the bands and performers in this scenario, the subgenres of rock in Belém, musicians, considering the context in which they are inserted and the importance of this musical practice in the cultural movement of the city.

Keywords: Rock Bands in Belem-Para. Independent Musical Production. Musical Practice in Pará.

1. O Rock

O *rock*, como gênero musical⁸², surge nos Estados Unidos da América, no final da década de 1950, a partir da mistura do *jazz*, do *blues* e do *country*. Nos seus primórdios os instrumentos mais utilizados eram a guitarra, o contrabaixo, o teclado e a bateria, mas, atualmente, vários outros instrumentos são incorporados às bandas desse gênero. Essa é a definição mais encontrada em vários *sites* e dicionários disponíveis que tratam sobre o tema. Mas, definir o que é *rock* não é uma tarefa fácil, pois ele vai muito além de padrões sonoros:

[...] ele se tornou uma maneira de ser, uma ótica da realidade, uma forma de comportamento. O *rock* é e se define pelo seu público. Que, por não ser uniforme, por

⁸² Segundo a Enciclopédia Larousse Cultural, gênero musical é o conjunto de formas de mesmo caráter, reunidas por sua finalidade ou por sua função [...]. (SILVA, [s/d]).

variar individual e coletivamente, exige do *rock* a mesma polimorfia, para que se adapte no tempo e no espaço em função do processo de fusão (ou choque) com a cultura local e com as mudanças que provocam de geração em geração. [...] (CHACON, 1989, p. 11-12).

Há um consenso que o *rock* surgiu nos EUA e que esse país é um polo de formação de bandas precursoras deste gênero até hoje, mas o *rock* não é genuinamente americano. Ele ultrapassa fronteiras e se estabelece em várias culturas à medida que a população o aceita e o molda de acordo com os seus costumes.

Segundo Chacon, o *rock* sofreu influência da música americana, como o *country* e a *pop music* e essas duas vertentes musicais “forneceram elementos que impediram que o *rock* se transformasse apenas na ‘versão branca do *rhythm and blues*’ e criasse sua própria proposta” (1989, p. 15-16). Apesar disso foi da música negra que o *rock* herdou seu âmago, o caráter explosivo, tanto sonoro quanto físico, e tem suas origens na forma que os africanos se expressavam:

Reprimidos pela sociedade *wasp* (*white, anglo-saxon and protestant*), a mão-de-obra negra, desde os tempos da escravidão, se refugiava na música (os *blues*) e na dança para dar vazão, pelo corpo, ao protesto que as vias convencionais não permitiam (idem, p. 14).

O *rock* foi se consolidando como gênero musical a partir da década de 50. Foi se desenvolvendo e transformando, de forma que cada década tem suas tendências musicais e comportamentais. Nos anos 60, o mundo conheceu os The Beatles, e o *rock* foi se tornando progressivo, com músicas longas, psicodélicas, cheias de efeitos e distorção (Ver, entre outros, Yes, Pink Floyd, e Jimmy Hendrix). Nos anos 70 surgiram as bandas de *hard rock* (Deep Purple, Led Zepellin e outras). No Brasil houve bandas representantes dessa vertente como os Mutantes, Secos e Molhados e O Terço. Nos anos 80 surgem várias correntes como a *new wave* (The Police e outras) e a *hair metal* (Guns ‘in’ Roses e outras). E no Brasil, bandas como Legião Urbana, Ultraje a Rigor e Titãs. Atualmente existe uma infinidade de vertentes musicais do *rock*. Ele sempre está se reciclando e sofrendo mudanças, culminando com o nascimento de novos subgêneros.

2. O Rock em Belém.

Belém, com a chegada de alguns recursos tecnológicos como o rádio, a televisão, o cinema e, em se falando de fatos mais recentes, com o advento da internet, entre outros, passou a experimentar novas influências, novas informações, numa velocidade ainda maior do que

antes. A maioria dessas influências trouxe experiências e vivências distintas e, a cidade, por sua vez, passou a desenvolver novas práticas culturais ligadas a esses aspectos. Com novas concepções, novas práticas musicais acabam por achar terreno e é justamente nesse fervilhar de novas informações, nesse desenvolvimento de novas compreensões culturais e, por conseguinte, musicais, que surge o rock na cidade belenense. Rock, então, passa a ser um discurso musical presente na cidade, professado por belenenses. Apesar de ter sido hostilizado a princípio, aos poucos foi conquistando seu espaço, fazendo parte do escopo musical/cultural da cidade. Mas ele não surgiu do nada. Rock em Belém é fruto de processos que se deram em todo o mundo. O rock, como gênero musical, portanto, acaba se mostrando detentor de uma série de discursos musicais que se agregam enquanto rock, mas são bastante diferentes entre si, um gênero musical dotado de códigos e elementos distintos.

As primeiras notícias que encontramos sobre o *rock* em Belém são referentes à década de 1960, quando na capital paraense existia um número reduzido de bandas, as quais eram “cópias” das bandas do Rio de Janeiro e de São Paulo. Essas reproduziam o formato das bandas norte-americanas.

No final de 1974 surge a banda Sol do Meio Dia, influência do *rock progressivo*, uma combinação de *rock*, *jazz*, *blues* e da música erudita.

No início de 1980 o *heavy metal* e o *punk* se tornam as vertentes dominantes no cenário do *rock* em Belém. Festivais como o 1º Rock in Rio (1985) e Hollywood Rock (1988) divulgaram o *rock*, principalmente o *heavy metal*, no Brasil e, segundo Monteiro (2013), esses festivais contribuíram, de alguma forma, como incentivo para o movimento *rock* em Belém.

A partir dos anos 90 o movimento começou a ganhar força na capital do Estado paraense e surgiram vários eventos e festivais como o Rock in Rio Guamá, Projeto Variasons, Fest Rock e o Baíto in Rock. Ainda nesse período foram criados programas de rádio voltados para o *rock* nas rádios Cidade FM, Belém FM e Cultura FM, que abriam espaço para a divulgação da produção autoral do *rock* de Belém. Até hoje a rádio Cultura mantém o programa “Balanço do Rock” (Cf. MONTEIRO, 2013).

Um evento que merece destaque foi o “Rock 24 horas no Ar”, que contou com três edições, a 1ª e a 2ª em 1992, e a 3ª em 1993. Esta última terminou com atos de violência por parte de “gangs” infiltradas na plateia, culminando com o enfraquecimento dos festivais e fechando várias portas para as bandas de *rock* na capital. Após esse episódio várias bandas não conseguiram continuar com a sua produção. Atualmente a maioria das bandas prega a não violência e o não uso de drogas (idem).

É importante frisar que apesar do *heavy metal* e o *punk* dominarem o cenário do *rock* em Belém durante os anos 80, na passagem para os anos 90 algumas bandas já faziam experimentações, mesclando o *rock* com a música paraense e outros estilos. Atualmente, na cidade belenense, existem bandas precursoras dos mais variados tipos de *rock*. Festivais como o Se Rasgum, CCAA Fest, Woodstock, Mongoloid, entre outros, mobilizam a cena do *rock* na capital.

Neste cenário, as iconografias, a linguagem, bem como os códigos de valoração inerentes ao *rock* passaram a permear a vivência cultural e musical de uma parcela da população belenense. A prática musical, assim, diretamente ligada a uma experiência mais ampla do que a mera execução de sons musicais.

A utilização de *Homestudios*, também conhecidos como estúdios caseiros, como forma de produção musical independente, inclusive nessa prática musical, tem crescido bastante nos últimos anos no Brasil, e não é diferente em Belém do Pará. A divulgação de artistas e suas músicas por meio da internet também tem se tornado algo bastante comum. Esses fenômenos têm ocorrido no atual cenário mundial devido o acesso facilitado às tecnologias e às informações. O barateamento de equipamentos tecnológicos, as redes sociais como o principal meio de comunicação da atualidade, artistas independentes que veem nas redes sociais uma grande oportunidade para compartilhar suas produções, são comuns nos dias atuais. Esses e vários outros fatores têm contribuído para mudanças ocorridas no panorama artístico e independente da cidade (Cf. SILVA, 2015).

Redes sociais, como *Facebook*, *Soundcloud* e *Youtube*, cada vez mais utilizadas, surgiram como ferramentas que possibilitam a aproximação entre diversas pessoas no mundo todo e, neste contexto, passaram a ser também utilizadas por artistas independentes, pois permitem que os usuários possam compartilhar opiniões, ideias e gostos, sendo uma ferramenta que permite ao público produzir e colaborar com as informações disponibilizadas. Com isso, bandas e artistas independentes viram nessas ferramentas uma possibilidade de visibilidade do seu produto e uma proximidade com o público através das interações nessas redes sociais.

Vale mencionar, contudo, que música independente não significa “liberdade” total de alguma coisa, ou do que quer que seja. Significa estar atrelado a meios específicos de produção musical e dependência de seus processos para o alcance do mercado, mesmo que numa proposta diferenciada. Sendo assim, a lógica do que seja música independente se aplica muito mais a uma suposta liberdade estética, geralmente livre para criar fora das amarras do que seria o pop, considerado como receitas de produção musical que dão certo, que são vendáveis e que melhor

se enquadram para o consumo. A acentuação desta forma de produção na cidade de Belém do Pará começou nas duas últimas décadas do século XX, principalmente, nos anos 90 (Cf. SILVA, 2015).

3. A pesquisa

No primeiro semestre de 2016, eu e mais três amigos formamos uma banda de *rock*. Porém, como os quatro integrantes haviam se transferido recentemente para Belém, nenhum ainda tinha experiência com a prática musical na capital. Não sabíamos exatamente qual era o cenário atual do *rock* em Belém, quais são as bandas que se destacam nesse cenário e por que se destacam, quais os festivais existentes na capital e como se dá a produção musical nesse contexto. Assim, nos propusemos a investigar essas questões para adentrar nesse cenário. Pensamos, “Por que não reunir as informações adquiridas nessa busca e sistematizá-las de forma que gerassem dados para uma pesquisa científica?”. Então o plano de trabalho foi submetido ao Programa Integrado de Bolsas de Iniciação Científica da UFPA – PIBIC, e aceito.

“A produção musical independente do *rock* em Belém do Pará” é um subprojeto do Projeto Práticas Musicais no Pará, projeto principal do Grupo de Estudos sobre a Música no Pará – GEMPA, vinculado ao Laboratório de Etnomusicologia da UFPA – LabEtno. O projeto principal é uma proposta contínua que abriga vários subprojetos e ações, realizados no âmbito da Licenciatura em Música e do Programa de Pós-Graduação em Artes.

Lançando mão do instrumental teórico oferecido pela etnomusicologia, seguindo, especialmente, os caminhos propostos por Blacking (2000), Nettl (2005 e 2006) e Seeger (2004) para o estudo de música, e pelos estudos culturais, são investigadas as diversas práticas musicais existentes no Estado do Pará. Com o avanço das pesquisas dos subprojetos que compõem essa proposta o grupo tem contribuído para o estudo sobre a música no Pará, ampliando e produzindo conhecimento sobre música, considerando as relações existentes entre as diversas práticas musicais e sobre aspectos importantes da cultura paraense. Tem realizado, também, levantamento documental e bibliográfico sobre essas práticas musicais, contribuindo para uma cartografia musical paraense que contempla práticas, grupos e mestres atuantes no Estado.

Na proposta do projeto, prática musical é definida como:

um processo de significado social, capaz de gerar estruturas que vão além de seus aspectos meramente sonoros, embora estes também tenham um papel importante na sua constituição (...). A execução, com seus diferentes elementos (participantes, interpretação, comunicação corporal, elementos acústicos, texto e significados diversos) seria uma maneira de viver experiências no grupo. Assim, suas origens principais têm uma raiz social dada dentro das forças em ação dentro do grupo, mais

do que criadas no próprio âmago da atividade musical. Isto é, a sociedade como um todo é que definirá o que é música. A definição do que é música toma um caráter especialmente ideológico. A música será então um equilíbrio entre um "campo" de possibilidades dadas socialmente e uma ação individual, ou subjetiva (CHADA, 2007, p. 13).

Investigar as bandas de *rock* participantes dos festivais ocorridos entre agosto de 2016 a julho de 2017, na cidade de Belém do Pará, considerando a produção musical independente nesse contexto, é o objetivo geral do subprojeto em tela, em andamento. Os específicos são: Fornecer informações contextualizadas sobre o *Rock* em Belém do Pará; Relacionar músicos e bandas atuantes neste contexto, considerando as características específicas de suas práticas; Captar e registrar aspectos do saber musical contido nessas práticas musicais; Cadastrar as informações coletadas contribuindo com o banco de dados sobre Práticas Musicais no Pará do LabEtno; Contribuir para o desenvolvimento de estudos sobre a cultura musical paraense.

A coleta de dados inicial, nesta proposta, acontece principalmente a partir de pesquisa na internet, com o intuito de relacionar bandas e artistas atuantes em Belém. Assim, formulários estão sendo enviados através de redes sociais, aplicativos de comunicação ou *e-mail* aos integrantes das bandas relacionadas, para primeiros contatos, considerando que, atualmente, muitas bandas e artistas usam a internet como meio de divulgação dos seus trabalhos musicais. Deduz-se que na cidade de Belém isto também aconteça.

A partir dos dados coletados, serão fornecidas informações sobre os integrantes dessas bandas, como se autodenominam, como participam da cultura local e como se articulam para garantir seu espaço em uma cidade onde as festas de aparelhagens são os movimentos musicais dominantes e polos de público.

Até o momento, estamos analisando dados obtidos sobre os seguintes festivais e bandas atuantes no cenário belenense:

I Campeonato Mongoloid de Bandas. Como o próprio nome sugere, este festival ocorre em formato de campeonato. Durante as fases as bandas disputam entre si, e o número de bandas diminui durante as fases. As fases do campeonato de 2016 ocorreram nos meses de Agosto e Setembro e o Festival dia 17 de setembro, onde várias bandas e artistas locais e de outros estados se apresentaram e foram anunciadas as três bandas vencedoras do campeonato. As bandas participantes nas oitavas de final, fase inicial, que ocorreram nos dias 10 e 17 de agosto de 2016, foram: *Navalha*, *TQSS Crew*, *A Red Nightmare*, *Dois na Janela*, *Netos do Velho*, *Enfim Nós*, *The Last Machine*, *Loc Di Plastic*, *Dead Level*, *Lobonato*, *Sokera*, *Dislexia*, *100 Dias de Agonia*, *The Lay*, *Blind For Gian* e *Morse Duo*. As três bandas vencedoras foram: *TQSS*, *Lobonato* e *Dois na Janela*.

I Woodstock Jungle Festival. A primeira edição deste festival ocorreu em 22 de Outubro de 2016, tendo a proposta de promover uma pluralidade de atividades culturais durante o evento. Enquanto bandas autorais e covers, locais e nacionais se apresentavam nos palcos, ocorriam simultaneamente atividades relacionadas à gastronomia, esportes e estúdios de tatuagem. As bandas locais autorais participantes foram: *Bandoleiros e a Cigana, Zeit, Gramofolk, Alibi de Orfeu, Sokera, Vinyl, Mitra, DNA e Stress.*

CCAA Fest 2016. Este festival ocorre desde 2006 e tem como objetivo incentivar a cultura local, abrindo espaço para bandas autorais da região. Seu formato é o de competição, prevendo premiações para as bandas vencedoras. A sua nona edição aconteceu no ano de 2016. Nesta edição, para a primeira fase, uma curadoria formada por produtores musicais selecionou 16 bandas através de vídeos enviados pela internet. As bandas selecionadas na primeira fase foram: *3*17, Caminho Estreito, CanaRoots, Chuvas e Cata-ventos, Dead Level, Divine Sign, Dois na Janela, Feira Equatorial, Fusão a Frio, Junior Saldanha Project, Leone, Paula Melo & Banda, Scândio, The Steamy Frogs, Yarla e seus Homens e Zeit.* Posteriormente foram selecionadas 10 bandas para a final, ocorrida dia 26 de Outubro de 2016. Essas foram selecionadas através de votos de internautas. As bandas finalistas foram: *3*17, Caminho Estreito, Chuvas e Cata-ventos, Dead Level, Divine Sign, Dois na Janela, Feira Equatorial, Junior Saldanha Project, The Steamy Frogs e Yarla e seus Homens.* Duas bandas foram convidadas para tocar na noite da final, foram elas: *Nicobates e os Amadores e Cais Virado.* As quatro bandas vencedoras foram, em ordem de classificação: *Junior Saldanha Project, Caminho Estreito, Feira Equatorial e Yarla e seus Homens.*

11º Se Rasgum. O Festival Se Rasgum é um festival independente que promove shows de bandas locais, nacionais e internacionais em Belém desde 2006. É considerado o maior festival de música da região norte e está entre os cinco melhores festivais do Brasil, segundo a Revista Bravo. A sua 11ª edição acontecendo nos dias 01 a 05 de Novembro de 2016, e neste ano não houve seleção de bandas para competição, como ocorre normalmente. Todavia, bandas atuantes em Belém participaram do festival, foram elas: *Zeromou, Semente de Maça, Blocked Bones e Céus de Abril,* entre várias outras bandas do cenário nacional e internacional.

Circuito Rock in Rio Guamá. Este festival surgiu na década de 80, e a partir do ano de 2010 é realizado anualmente pelo Coletivo Sala Livre, na Universidade Federal do Pará. O Coletivo Sala Livre é composto por alunos da UFPA que buscam incentivar o intercâmbio e o profissionalismo de novos e antigos artistas através de oficinas e palestras. Além disso, o Coletivo busca, por meio da integração de discentes e artistas locais, produzir na UFPA uma

programação musical diversificada e alternativa, principalmente baseada no trabalho dos novos e antigos grupos culturais da cidade de Belém, que vão do Carimbó ao Rock. Este ano a organização do evento promoveu o festival em três cidades, Bragança (29/10/16), Capanema (11/11/16) e em Belém, nos dias 17 e 18 de novembro. As bandas selecionadas para participarem do evento em Belém foram: *Dois na Janela*, *Feira Equatorial Prtagy*, *Semente de Maça*, *Vinyl Laranja*, *Antes do Erro*, *Turbo*, *Dislexia* e *Netos do Velho*. Bandas Convidadas: *Redima*, *Projeto Mastodontes* e *Baby Loyds*.

No momento, estão sendo realizadas entrevistas com as bandas relacionadas. O primeiro aspecto que vem sendo considerado tem a ver com a descrição da banda. Fatos que marcam o seu surgimento, desenvolvimento e trajetória ao longo do tempo. Não apenas isso, mas nessa trajetória estão sendo registradas as mudanças de concepção musical e cultural que se estabeleceram. O segundo aspecto visa entender como a banda concebe música, numa perspectiva cultural. O terceiro aspecto compreende as relações contextuais. Suas práticas musicais serão verificadas considerando o conceito de Chada (2007, p. 139), já mencionado.

4. Resultados esperados

Com essa pesquisa pretende-se relacionar um número considerável de bandas representantes de vários subgêneros do *rock* atuantes em Belém, apontando quanto o cenário do *rock* é importante para a movimentação cultural da cidade.

Através de uma perspectiva etnomusicológica, espera-se fornecer interpretações, explicações e problematizar questões sobre o estudo da música e do homem em uma prática musical específica, sobre as idéias que os músicos têm sobre o fazer musical, sobre criação musical e a música propriamente dita, contribuindo para o projeto Práticas Musicais no Pará e para a historiografia da música no Pará, através da investigação pontual sobre uma prática musical urbana existente no Estado.

Referências

CHACON, P. *O que é rock*. Coleção Primeiros Passos. São Paulo: Nova Cultural/Brasiliense, 1985.

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.

BLACKING, J. *How musical is man?* 6a ed. Seattle: University of Washington, 2000.

MONTEIRO, K. M. S. O rock na Amazônia: peculiaridades desse gênero na história da música urbana em Belém do Pará. In I CONGRESSO INTERNACIONAL DE ESTUDOS DO ROCK, 2013, Cascavel. *Anais...* Curitiba, 2013.

NETTL, B. *The Study of Ethnomusicology: thirty-one issues and concepts*. Urbana e Chicago: University of Illinois Press, 2005.

_____. O estudo comparativo da mudança musical: estudos de caso de quatro culturas. In: Revista ANTHROPOLÓGICAS, ano 10, vol. 17 (1), 2006.

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, 2004.

SILVA, L. C. *A História do Rock in Roll*. Disponível em:< <http://www.realidadealternativa.com/historia-do-rock-and-roll.html>>. Acesso em: 17 de Set. 2016.

SILVA, Victor Hugo Nunes da. *Homestudio: A produção e difusão da música independente em Belém do Pará por meio das redes sociais*. Belém (PA), 2015. 60 fls. Trabalho de Conclusão do Curso de Licenciatura Plena em Música – Universidade Federal do Pará, Belém, 2015.

Tenda Miry Santo Expedito: uma prática musical umbandista no Pará.

Laura Vicunha Paraense Guimarães
Labetno-UFPA
lparaense@hotmail.com

Sonia Chada
Labetno-UFPA
sonchada@gmail.com

Resumo: A prática musical da Tenda Miry Santo Expedito reúne um conjunto de saberes pautado em questões religiosas e sociais de um contexto cultural específico. Investigar a prática musical da Tenda Miry Santo Expedito, em Belém, Pará é o objetivo principal desta pesquisa em andamento. Para tal, lançamos mão da investigação bibliográfica e da observação direta da realidade, assim como estão sendo realizadas entrevistas semiestruturadas com agentes que perfazem esse contexto. Os dados coletados até o momento apontam que essa prática musical apresenta características próprias, relacionadas ao contexto onde se insere, transmitindo valores morais, religiosos e sociais, refletidos no modo de vida de seus praticantes.

Palavras-chave: Prática musical umbandista; Tenda Miry Santo Expedito; Música e religião.

Tent Miry Santo Expedito: A Musical Practice of Umbanda in Pará

Abstract: The musical practice of Tent Miry Santo Expedito brings together a set of knowledge based on religious and social issues of specific cultural context. The main goal of this secearch in progress is to investigate the musical practice of Tent Miry Santo Expedito, in Belém, Pará. In order to do so, it was used bibliographical research and direct observation of reality, as wellas semi-structured interviews with agents who pass on moral, religious, and social values which are all reflected in theliufestyle of practitioners of Tent Miry Santo Expedito umbandista cult.

Keywords: Umbandista musical practice; Tent Miry Santo Expedito; Music and religion.

1. Principiando

O interesse pelo tema surge durante um despertar sensitivo, que por muito tempo foi negado, não sendo assumido devido ao receio de sofrer discriminação, apesar de sempre ter sido incentivado por minha mãe, que foi, em vida, uma “benzedeira”, “erveira” e “senhora das rezas”. Posteriormente, passando a frequentar a Tenda Miry Santo Expedito, um centro umbandista da cidade de Belém - Pará foi possível reconhecer uma mediunidade, que busco desenvolver a partir de então.

Minha experiência artística é pautada na música dita “erudita”. Sou cantora lírica, com formação técnica e superior. Quando comecei a frequentar a Tenda Miry Santo Expedito me chamou a atenção a prática musical que emergia desse lugar, principalmente, porque o ritual é realizado apenas com o uso do canto, sem a utilização de instrumentos musicais.

A Umbanda, surgida no Rio de Janeiro, na década de 1920, é considerada a primeira religião genuinamente brasileira. Surge como uma religião dirigida a todos, apresentando características próprias, canções, danças, panteão, oferendas e trabalhos, representando um papel importante na vida religiosa das pessoas que a praticam. Para Durkheim, religião é um meio onde as relações são produzidas e reproduzidas por meio de rituais, música e símbolos:

é uma coisa eminentemente social. As representações religiosas são representações coletivas que exprimem realidades coletivas; os ritos são maneiras de agir que só surgem no interior de grupos coordenados e se destinam a suscitar, manter ou refazer alguns estados mentais desses grupos (2003, p. XVI).

Atualmente a Umbanda encontra-se espalhada por todo o território brasileiro, geralmente nos grandes centros urbanos, permeada por um forte sincretismo presente tanto na sua formação quanto no seu culto. Há na sua formação uma fusão de elementos de várias procedências e naturezas diversas, entre eles, influências das culturas indígena, europeia e negra que se fundem dando-lhe um caráter nacional e, mantendo-a viva. Arthur Ramos (1988, p. 168), que presenciou o nascimento da Umbanda, resumiu o culto da seguinte forma: religião “afro-indo-católica-espírito-ocultista” simbolizando a origem sincrética da religião.

A Tenda Miry Santo Expedito é um centro umbandista que apresenta características particulares, voltado para o desenvolvimento dos médiuns e do público em geral e para a prática da caridade, que acontece em rituais semanais próprios, onde os fundamentos religiosos são transmitidos. Aqui são cultuadas diversas entidades que possuem histórias, características e personalidades próprias, que se destacam no espaço físico do centro e na condução dos rituais, demandando um repertório musical específico, que atenda a finalidades diversas. Não há dúvida quanto à importância da música neste contexto, na sua negociação e transformação da realidade, principalmente porque neste centro o ritual não acontece sem a prática musical.

Para Béhague (2006, p.101) a música, como uma forma de comunicação não verbal, é, talvez, a mais alta expressão estruturada do comportamento humano e uma das mais poderosas ferramentas de autodeclaração e autoconsciência na relação da visão de mundo de um dado grupo social. Prática musical será entendida aqui 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, sendo de extrema importância neste contexto. (...) A execução, com seus diferentes elementos (participantes, interpretação, comunicação corporal, elementos acústicos, texto e significados diversos) seria uma maneira de viver experiências no grupo (CHADA, 2007, p.139).

Considerando a importante relação da prática musical com o contexto,

Nós devemos procurar saber não apenas o que é uma coisa, mas, principalmente, o que ela faz para as pessoas e como ela o faz. (...). Não há dúvida de que a música funciona em todas as sociedades como símbolo de representação de outras coisas, ideias e comportamentos sempre presentes na música. Ela pode cumprir essa função por suas letras, por emoções que sugere ou ainda pela fusão dos vários elementos que a compõem (MERRIAM, 1964, p. 223).

Aqui música é um comportamento social, um meio de interação social. E, o fazer musical, um comportamento culturalmente aprendido. Assim, propomos o estudo da música como muito mais do que o estudo puramente do som musical, embora este seja de grande importância. São de fundamental importância para esse estudo as relações dos elementos cognitivos e socioculturais que determinam a relação da música com o seu contexto, a inserção da música nas diferentes atividades religiosas e os múltiplos significados decorrentes dessa interação.

2. Norteando a pesquisa

Investigar a prática musical umbandista da Tenda Miry Santo Expedito é o objetivo principal desta proposta. Os específicos são: 1) Fornecer informações contextualizadas sobre a Tenda Miry Santo Expedito; 2) Registrar, analisar e classificar o repertório musical entoado nos rituais da Tenda Miry Santo Expedito e, 3) Descrever a prática musical umbandista da Tenda Miry Santo Expedito, destacando os processos de criação musical e a função da música nos diversos momentos do ritual.

Considerando a análise cultural da prática musical proposta por Blacking (2000) e a etnográfica apontada por Seeger (2008) os aspectos musicais serão apreciados a partir de uma perspectiva etnomusicológica onde a música é concebida como produto de relações sociais e culturais, não podendo ser enfocada de maneira isolada do contexto em que está inserida. De acordo com Mukuna (1999, p. 184), “a meta final do campo da etnomusicologia, como disciplina sócio humana, é contribuir para a compreensão dos humanos no tempo e no espaço por meio de suas expressões musicais”.

3. Caminho a ser traçado

A investigação proposta será constituída de duas fases paralelas. A primeira compreenderá o levantamento de fontes bibliográficas que versem sobre a Umbanda, sobre a

Umbanda no Pará e sobre a Tenda Miry Santo Expedito, assim como fontes etnomusicológicas que servirão de fundamentação teórica para a pesquisa.

A abordagem se configura, principalmente, na proposta de etnografia musical, expressa no discurso de Anthony Seeger (2008), que se relaciona à transcrição analítica dos eventos, mais do que simplesmente à transcrição dos sons. A inclusão tanto de descrições detalhadas quanto de declarações gerais sobre a música. Segundo Freire (2010, p. 37):

[...] os estudos etnográficos pressupõem a total imersão do pesquisador no fenômeno, diluindo a separação sujeito-objeto. Os diferentes sujeitos envolvidos no processo são também sujeitos da pesquisa, uma vez que são usadas técnicas de tradicional uso da etnografia, tal os autores do processo de desenvolvimento da pesquisa.

A etnografia pretende descrever significados e/ou saberes, interpretando sentimentos e compreendendo percepções em que o sujeito é o foco principal da pesquisa, levando em consideração o proposto por Geertz:

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 com os sinais convencionais do som, mas com exemplo transitório de comportamento modelado (1989, p. 13).

A coleta de dados compreende a segunda fase da pesquisa. A observação no campo é a primeira etapa de desenvolvimento da etnografia que está ocorrendo na Tenda Miry Santo Expedito. Estão sendo realizadas observações da manifestação e entrevistas semiestruturadas com os praticantes e a comunidade que frequenta esse contexto, assim como registros audiovisuais. A observação “é considerada participante na medida em que se estabelece um grau intenso de interação do pesquisador com a situação em estudo, fazendo que ele seja afetado por ela, e vice-versa.” (FREIRE, 2010, p. 37). A escolha do local para o desenvolvimento da pesquisa leva em conta a inserção da pesquisadora no centro umbandista, o que tem colaborado sensivelmente para a coleta de dados.

As entrevistas tem como principal objetivo contribuir com os dados que não foram suficientemente alcançados com a observação. Freire (2010, p. 35) observa que:

Nas pesquisas de caráter subjetivista, os questionários costumam ser abertos ou semiabertos, ou seja, não há interesse em pré-direcionar as respostas, mas em garantir ao depoente espaço para respostas não previstas, o que contribui para enriquecer ou aprofundar o conhecimento sobre o fenômeno estudado, possibilitando novas interpretações. Como exemplo de pergunta não pré-direcionada, podemos no estudo de uma determinada prática musical, indagar de cada um dos intérpretes quais aspectos dessa prática ele considera mais relevante, em vez de perguntar, por exemplo, qual a importância da condução harmônica no processo.

Ainda na observação do campo serão realizados registros e transcrições do repertório musical. O modo no qual o material será transcrito ainda será definido, considerando os objetivos da pesquisa e, principalmente, tendo em vista que a mesma deverá refletir a prática musical.

Por fim, os dados obtidos na observação e entrevistas serão analisados e interpretados, de modo a alcançar os objetivos propostos. Para a interpretação dos dados consideraremos as narrativas dos entrevistados e o proposto por Béhague (1992, 1999); Blacking (2000); Nettl (2005); Seeger (2004) e Coelho (2007) sobre etnografia e prática musical.

4. Do por que compreender

Um dos pressupostos da etnomusicologia é o de que a música deve ser entendida em relação ao seu contexto, levando em consideração aspectos variados, relacionados, inclusive, a sua organização e funcionalidade na sociedade na qual a música está inserida. Partindo deste entendimento, buscamos compreender, além do som propriamente dito, os aspectos que norteiam a prática musical no seu contexto cultural. Acreditamos que o contexto, de fundamental importância, modela a prática musical, ao mesmo tempo em que é modelado por ela.

Os rituais que acontecem na Tenda Miry Santo Expedito, da qual a música é parte fundamental, devem ser entendidos como uma expressão formal que se relacionam com um conteúdo e um significado simbólico remetendo a referentes exteriores, tais como a organização social, mitos e rituais. As idéias e conceitos expressos musicalmente só podem ser interpretados de acordo com o sistema cultural no qual se inserem. A prática musical fornecendo explicações sobre como o grupo pensa a si próprio e o mundo que o rodeia. Através da prática musical o grupo compartilha vivências e experiências que se multiplicam e se imprimem no modo de ser do grupo.

Acreditamos que os resultados obtidos podem gerar contribuições significativas para futuros trabalhos sobre música, sobre outras expressões culturais, musicais e religiosas da região amazônica com as quais apresente semelhança, para a etnomusicologia e áreas afins, assim como poderá contribuir, de forma imediata, para a historiografia da música paraense.

Referências

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

CHADA, Sonia. A prática musical no culto ao caboclo nos candomblés baianos. In III Simpósio Internacional de Cognição e Artes Musicais, 2007, Salvador. **Anais...** Salvador: EDUFBA, 2007, p. 137-144.

DURKHEIM, Émile. **As Formas Elementares de Vida Religiosa: O Sistema Totêmico na Austrália.** Tradução de Joaquim Pereira Neto. Revisão de José Joaquim Sobral. São Paulo: Paulinas, 1989.

FREIRE, Vanda Bellar. **Horizontes da Pesquisa em Música.** Rio de Janeiro: 7letras, 2010.

GEERTZ, Clifford. **A Interpretação das Culturas.** Tradução de Fanny Wrobel. Revisão técnica de Gilberto Velho. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1989.

NETTL, Bruno. **The Study of Ethnomusicology: Thirty-one Issues and Concepts.** Urbana, Illinois: University of Illinois Press, 2005.

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

RAMOS, Artur de Araújo Pereira. **O Negro Brasileiro.** 2ª ed. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, 1988.

SEEGER, Anthony. **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, 2004.

Uma cena musical nas noites da capital paraense: traços multifacetados do mercado artístico

Frank Sagica
PPGARTES/UFPA
franksagica@hotmail.com

Sonia Chada
PPGARTES/UFPA
sonchada@gmail.com

Resumo: O artigo pretende lançar, de maneira introdutória, um breve olhar em torno da cena musical em Belém/PA, abordando o cruzamento de uma prática teorizada sob o viés mercadológico com a produção no campo musical, cena esta constituída de uma superposição de vários gêneros musicais, como *pop*, *rock*, *reggae*, *guitarrada*, entre outros, que abarca múltiplos espaços de interação e experiência coletiva, onde grupos experimentam diferentes tipos e formas de sociabilidade e peculiaridades intersubjetivas em um determinado contexto cultural. Investigar como se articula o fazer artístico musical com as dinâmicas de mercado noturno na capital paraense, sob uma perspectiva etnomusicológica, é o objetivo principal desta proposta. A pesquisa tangencia pontos de confluência entre os processos de produção, circulação e consumo de música, orientados pela análise dos aspectos da vida social, proposto por Maffesoli (1996 e 1998), e pela análise cultural da música apontada por Blacking (1995 e 2000).

Palavras-chave: Cena Musical Paraense. Música e Mercado. Sociabilidade. Identidade e Identificações. Neotribalismo.

A musical scene on the nights of the brazilian state of Pará: multi-faceted traits of the artistic market

Abstract: The article intends to launch, in an introductory way, a brief look around the music scene in Belém / PA, approaching the crossing of a practice theorized under the marketing bias with production in the field of music scene is made up of a superposition of several musical genres such as *pop*, *rock*, *reggae*, *guitarrada*, among others, which includes multiple spaces for interaction and collective experience, where groups experience different types and forms of sociability and intersubjective peculiarities in a particular cultural context. Investigate how articulates the musical art making with the dynamics of night market in the state capital, under an ethnomusicological perspective, it is the main objective of this proposal. The research touches confluence points between the processes of production, circulation and consumption of music, guided by the analysis of the aspects of social life, proposed by Maffesoli (1996 and 1998), and cultural analysis of music appointed by Blacking (1995 and 2000) .

Keywords: Musical Scene Brazilian State of Pará. Music and Market. Sociability. Identity and Identifications. Neotribalism.

1. Introdução

As programações noturnas de música, na cidade de Belém do Pará, traduzem-se por uma intensa diversidade de manifestações culturais, incluindo as sonoridades típicas da terra, como, entre outras, o *carimbó*, a *lambada*, a *guitarrada* e o *brega* e suas ramificações (*tecno*, *pop*, *melody*).

O circuito de produção independente - que atua em múltiplos segmentos do mercado musical informal na cidade, a exemplos de bares e casas noturnas - estabeleceu um crescente segmento com propostas em alcançar um público cada vez mais diversificado no cenário musical paraense, reproduzindo variados gêneros musicais, além dos já citados, também, de nível global, a exemplo do *pop*, *rock*, *reggae*, *blues*, *jazz*, *black soul music*, entre outros. Os segmentos de produção independente são, em sua maioria, marcados pela informalidade de divulgação, a exemplo dos ambientes virtuais por meio de páginas em redes sociais, canais de vídeos, blogs, etc., nos quais são disponibilizados materiais destes artistas.

Há também circuitos autônomos onde acontecem suas performances, locais onde gêneros, estilos, preferências, gostos, estéticas distintas se misturam, convergem, divergem e ao mesmo tempo se entrelaçam em uma trama de fios que permitem a reconfiguração de espaços determinados para o consumo da música, articulando nichos para diversas formas de interação e convívio social, formando um tipo de programação que é comumente conhecido como “música ao vivo”. Para Herschmann, o mercado da música ao vivo, materializada através de shows, festivais, eventos musicais, entre outros, reforça-se como ponto essencial para a manutenção de uma carreira artística baseada *a priori* como independente:

O dado novo dentro desse contexto de crise e reestruturação do mercado é que está crescendo a consciência dos profissionais de que a produção de música ao vivo continua valorizada e muito demandada pelo público. Os músicos, produtores e gestores de *indies*⁸³ que concentram seu poder nos eventos musicais têm tido não só um retorno interessante, mas também a possibilidade de perceber que a “questão da pirataria” passa a ser incorporada não mais como um problema, mas uma oportunidade para divulgação da obra (como uma estratégia para se angariar reconhecimento junto ao público) (2010, p. 118).

Devido a esta maior segmentação de mercado e de sua autonomização em que determinadas práticas musicais são projetadas e desenvolvidas, a viabilidade comercial do trabalho deste artista, sua criação, o seu produto, a sua música, acaba sofrendo grande influência do que se é esperado pelo público, consequentemente complexificando o processo de produção musical. Visando à aceitação de um número expressivo e diversificado de público, o ato relativo ao fazer musical perpassa por uma série de fatores que em alguns pontos comprometem as idiossincrasias no que concernem às subjetividades, preferências, significações do artista.

⁸³ Indies é uma abreviação do termo em inglês *independent*, “*independente*”, em português, e remete ao produto ou estilo cultural que foge às grandes massas, produções, empresas ou distribuições.

Quanto à representação do fazer artístico musical neste contexto acredito que esta se orienta por meio de três categorias: artista, público e local, categorias estas que irão funcionar como norteadoras nesta pesquisa.

Sobretudo o artista, imerso em uma ação performática, projeta-se na liminaridade entre o plano artístico/imaginário e profissional/real, na qual essa dualidade reflete diretamente a maneira de apropriação de determinadas características que o moldam, englobando desde particularidades como, a escolha minuciosa de uma indumentária, até o ecletismo musical incorporado em seu repertório com finalidade de afagar opiniões e formar conceitos junto ao público e proprietário local.

A ideia de *persona*⁸⁴, da máscara mutável de Maffesoli (1996), é totalmente aplicável à categorização de público, em que o indivíduo assume múltiplas facetas, integrando-se a um valor tribal correspondente a um grupo específico, sobretudo, dentro de uma variedade de cenas, vinculada às interações e relações de consumo dos agentes envolvidos, em torno de gêneros e/ou rótulos musicais. Daí, a essa substituição do sentido de identidade para a lógica da identificação coletiva, que é promovida pelas experiências animadas por e a partir do que é intrínseco com o outro do mesmo grupo, a vivência partilhada no desejo obsedante do estar junto, dão origem ao que chamamos de cena musical, que nos remete, consequentemente, para a última categoria chamada de “local”.

A partir destes conceitos, permito-me explorar a cena musical existente em Belém, dos seus nichos formados nos espaços urbanos onde acontecem distintas práticas musicais. A cena musical - que designa um modo diferencial de circulação de música nos tecidos urbanos, termo este defendido por Straw (1991, p. 494) como “um espaço cultural em que várias práticas musicais coexistem interagindo entre si com uma variedade de processos de diferenciação” - pode ser compreendida dentro desta pesquisa como uma miscelânea cultural, que abarca não somente as especificidades dos seus participantes, mas a paisagem arquitetônica que constituem o ambiente, como a de trapiches localizados às margens da Baía do Guajará, no bairro da Cidade Velha, em Belém do Pará, de sua riqueza associada a um universo simbólico, enraizadas nos seios de nossas tradições que nos remontam ao clima ribeirinho, do rio e palafita, este que vem associado inevitavelmente a gêneros musicais como a *guitarrada* e o *carimbó*, que se emaranham com outros tipos de gêneros a nível global, como *pop*, *rock*, *reggae*, entre outros. Toda esta carga de experiência cultural que caracteriza tais locais acaba se tornando componente essencial para cativar segmentos de público.

⁸⁴ *Persona* faz referência etimológica à pessoa que desempenha diversos papéis no seio das tribos a que adere.

É importante frisar essa pluralidade de gêneros que caracterizam essas cenas, seus pontos de convergências e tensionamentos.

Baseado nos dados prévios aqui expostos, alguns indícios e observações, propõem-se investigar de forma mais precisa e efetiva o potencial e importância na qual este tipo de modalidade musical contribui para o mosaico cultural existente nos principais locais dos centros urbanos de Belém, seus trâmites e fruição.

Este estudo contemplará várias questões paralelas como: significação da música, no caso, sua funcionalidade como agente estimulador de significações para o indivíduo na qual ela pode produzir inúmeras sensações, sentimentos e diferentes estados emocionais; formas de aquisição de conhecimentos e apropriações da música pelo artista, autodidatismo e o saber musical acumulado; construção do artista, valores que orientam suas ações e representações; o processo criativo, criação dos repertórios musicais, como são idealizados e definidos para cada ocasião; preferência e gosto musical, associados a elementos de identificação coletiva.

É pertinente mencionar a conceituação defendida por Blacking (2000, p. 10), em que ele pressupõe que “A música é fruto do comportamento de grupos humanos, seja ele formal ou informal: é som humanamente organizado”. Neste caso, passamos a conceber como proposição básica de investigação da música, não apenas o concernente aos seus aspectos da estrutura formal, mas, também, a prática musical inserida em um contexto/organização sociocultural.

As questões que fazem parte do cenário musical independente na capital paraense advogam a importância desta investigação. Herschmann (2010, p. 54) reforça essa importância:

Torna-se cada vez mais evidente que em diferentes localidades do Brasil vêm emergindo novos circuitos (e cenas) musicais independentes que estão alcançando expressivo êxito, mas infelizmente ainda são casos pouco estudados. (...) há evidências de que os sinais de recuperação da indústria da música estão relacionados à experiência sonora presencial e merecem uma atenção especial do meio acadêmico, das lideranças, autoridades e poder público.

Vale ressaltar que mediante a prerrogativa de que estes espaços supostamente prezam por mesclar a diversidade de rótulos e gêneros musicais em suas programações, esta, por sua vez, constitui um complexo processo interessante à pesquisa, em que a partir das tensões entre distintos gêneros musicais, subentenderá segmentos de mercados e modelos de consumo diferenciados. Poder-se-ia utilizar como linha de raciocínio a pluralidade, já aqui mencionada, com que estes artistas conferem ao seu repertório, em muitas vezes, não se limitarem a um gênero musical específico, mas, como se dará estes conflitos entre público e artistas envolvidos em diferentes contextos?

Tais proposições aqui expostas atestam a importância e relevância desta pesquisa e poderão trazer contribuições não somente para o meio acadêmico, como também para o meio artístico.

Investigar como se articula o fazer artístico musical com as dinâmicas de mercado noturno na capital paraense, sob uma perspectiva etnomusicológica é o objetivo principal desta proposta. Os específicos são: Identificar os principais espaços e múltiplos locais que ocorrem as performances musicais, aferindo as relações de valores socioculturais presentes, que se configuram dentro destes locais; Apontar os diferentes grupos formados nestes estabelecimentos, com base em suas interações, individualidades, hábitos, gostos, entre outros; Descrever e analisar as experiências e vivências musicais das bandas e grupos que constituem a cena musical belenense, levando em consideração suas concepções a respeito de carreira, formação e produção musical.

Problemática de Investigação

Minhas inquietações sobre a problemática em abordar o cruzamento de uma prática teorizada e a produção no campo artístico levaram-me a perscrutar as complexidades do fenômeno artístico na contemporaneidade, das formas de aquisição e apropriações de cultura, dos processos de confluência entre formas de sociabilidade, consumo e o fazer musical.

Este conceito de elevar a arte não apenas aos limites das avaliações estéticas, mas como fenômeno social e parte da cultura, trouxe-me ao seguinte questionamento: Como se desenvolve a dicotomia entre o fazer artístico e o mercado musical paraense?

Considerando que a preferência e gosto musical na maioria das vezes estão diretamente ligados ao nível cultural/social do indivíduo, a formação de grupos dentro destes contextos é orientada pelo meio onde ele está inserido e a música que irá consumir. A partir desta linha de raciocínio, quais valores são evocados para a inserção deste artista neste mercado, seus critérios e orientações?

Estado da Arte

Creio ser esta proposta relevante para o reconhecimento e a valorização dos artistas locais que fomenta há tanto tempo o mercado, entretém um público fiel semanalmente e exerce uma forte influência na multiplicação e crescimento de pensamentos, ideologias, signos e outras

inúmeras representações de linguagem decodificada e reproduzida de diferentes formas por cada sujeito.

Entendo que as raras pesquisas sobre a cena musical noturna em Belém, aliada à escassez de fontes que forneçam informações precisas e elucidativas sobre o tema, evidencia a importância de se buscar um maior aprofundamento investigativo no sentido de agregar elementos que possam subsidiar o reconhecimento das práticas musicais nestes circuitos, das dinâmicas locais de sociabilidade em torno da cultura, das suas estruturas e interconexões em diferentes segmentos e espaços.

Para os estudos etnomusicológicos, é imprescindível compreender a imbricação entre música, cultura e sociedade que circunscreve os aspectos musicais e valores sociais subjacentes de cada indivíduo presente nas diversas manifestações culturais, como proposto nesta investigação. Chada (2011, p. 6), comentando sobre os estudos nessa área, afirma que

A ênfase é no papel da música como comportamento social humano. 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.

De certo que a música independente, considerando todos os seus movimentos - produção, circulação e consumo - constitui-se como um corpo de estudo riquíssimo para reflexões, que no tocante à etnomusicologia, engloba: cultura midiática, difusão tecnológica e seus fluxos; identidades e identificações; formas de experiência coletivas estéticas, sensíveis e intersubjetivas, entre outras. Portanto, propõe-se retratar ao término de todo este processo, a diversidade dos aspectos que envolvem o fenômeno musical, em suas distintas expressões em um determinado contexto, conferindo a ela um valor referencial para futuras pesquisas.

Referencial Teórico

A fundamentação teórica será orientada por meio das seguintes linhas de pesquisa bibliográficas:

Etnomusicológica: figura-se como núcleo da pesquisa, servirá para compreender aspectos ligados ao contexto cultural pelo qual a música está inserida em determinado grupo; decifrar processos de confluência entre formas de sociabilidade, consumo e o fazer musical que ora se delineiam; entender como se dão as formas de percepção e incorporação dos sentidos na construção de estados emocionais, significados, ideologia, gostos, advindo da interação do convívio social e experiência vivida.

Etnográfica: colaborará para reunir um conjunto de técnicas necessárias para a coleta de dados no trabalho em campo e conceitos de organização e planejamento.

Procedimentos Metodológicos

Para a elaboração e desenvolvimento deste projeto, de abordagem qualitativa, foi estabelecido como procedimento metodológico a etnografia musical, privilegiando a visão êmica, rica em dados descritivos, baseada nas raízes fenomenológicas que dão ênfase à subjetividade do comportamento humano.

A vertente etnográfica que tem origem na Antropologia Social, um dos quatro campos da Antropologia, propõe uma variedade de mecanismos e procedimentos de coleta de dados: observações diretas dos grupos; entrevistas com os seus informantes; aproximação sistemática e possibilidade de transitar entre apreciação e análise, e outras. Seeger define-a da seguinte maneira:

A etnografia da música é a escrita sobre as maneiras que as pessoas fazem música. Ela deve estar ligada à transcrição analítica dos eventos, mais do que simplesmente à transcrição dos sons. Geralmente inclui tanto descrições detalhadas quanto declarações gerais sobre a música, baseada em uma experiência pessoal ou em um trabalho de campo (2008, p. 239).

Inicialmente, a fonte de pesquisa se valerá de todo o acervo presente em bibliotecas públicas de Belém, principalmente as disponíveis no PPGARTES, UFPA e UEPA, ambientes virtuais - bibliotecas digitais, sites especializados e acervo pessoal. Outrossim, com relação a pesquisa documental, para levantamento de dados sobre um determinado evento relacionado a um artista, público e local, serão buscadas informações por intermédio de fotos, revistas, jornais e materiais encontrados na internet em redes sociais e blogs.

Para a etapa de pesquisa em campo será necessário o uso das seguintes técnicas de coletas de dados: observação participante, que possibilitará conhecer, registrar e compreender as atividades musicais em diferentes ambientes; entrevista semiestruturada, constituída de questionamentos básicos para recolher dados sobre o perfil sociocultural do entrevistado, bem como os aspectos mais específicos sobre suas vivências e experiências musicais, utilizando para registros o diário de campo e a gravação em áudio e vídeo.

Os locais escolhidos para esta etapa, todos em Belém/PA, foram:



Exemplo 1: *Old School Rock Bar*: como o próprio nome sugere, é um bar rock, seu ambiente tem característica de um Pub Londrino, com uma atmosfera setentista.



Exemplo 2: *Mormaço Bar e Arte*: local onde se encontram diferentes tipos de públicos. Suas programações mesclam diversos gêneros musicais. Tem como peculiaridade sua ornamentação, sendo um trapiche às margem da baía do Guajará.



Exemplo 3: *Templários Bar e Restaurante*: casa de show voltada para um público mais reservado. Com comida, bebida e a fineza em sua decoração.

A designação destes locais está expressamente ligada à diversidade de gêneros característicos e peculiaridades específicas de suas estruturas física, público e programações.

Os artistas selecionados para a colaboração da pesquisa serão:



Exemplo 4: Roosevelt Bala, vocalista da banda Zona Rural e Stress, sendo considerado o maior expoente do Heavy Metal nacional.



Exemplo 5: Marquinho Duran: referência no gênero Pop do estado. Ao longo de sua carreira, passou por bandas como: Violeta púrpura e Banda Alternativa.



Exemplo 6: vocalista da banda Reggaetown, representantes do Reggae nas principais festividades da cidade.

A escolha destes artistas foi definida por conta de suas identidades com gêneros que são preponderantes nas festividades da cidade, sendo: Rock, Pop e Reggae respectivamente.

Referências

- BLACKING, John. **Music, culture, and experience**. In: *Music, culture & experience* – selected papers of John Blacking. Edited and with an introduction by Reginald Byron; with a foreword by Bruno Nettl. Chicago and London: University of Chicago Press, 1995. Pp. 223-242.
- BLACKING, John. **How musical is man?** Seattle: University of Washington, 2000.
- CHADA, Sonia. Caminhos e fronteiras da etnomusicologia. In: **Cadernos do Grupo de Pesquisa Música e Identidade na Amazônia**. Belém: Pakatu, 2011.
- ECO, Umberto. **Apocalípticos e Integrados**. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- HERSCHMANN, Micael. **Indústria da música em transição**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2010.
- MAFFESOLI, Michel. **No fundo das aparências**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1996.
- MAFFESOLI, Michel. **O tempo das tribos: o declínio do individualismo nas sociedades de massa**. 2a ed.. Rio de Janeiro: Forense, 1998.
- SEEGER, Anthony. Etnografia da música. **Cadernos de Campo**, São Paulo, n.17, 2008, pp. 237-259.
- STRAW, Will. Systems of Articulation, Logics of Change: Scenes and Communication in Popular Music. **Cultural Studies**, v. 5, n. 3, oct. 1991, pp. 368-388.



III Jornada de Etnomusicologia

Realização



GEMPA GPMIA

Apoio Institucional

