

IV JORNADA DE ETNOMUSICOLOGIA

REDES COLABORATIVAS DE SABERES

5, 6 E 7 DE DEZEMBRO DE 2017
LABORATÓRIO DE ETNOMUSICOLOGIA DA UFPA

IV Jornada de Etnomusicologia

5, 6 e 7 de dezembro de 2017
Laboratório de Etnomusicologia da UFPA

ANAIS

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

ISBN
978-85-67528-04-5



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



IV JORNADA DE ETNOMUSICOLOGIA

Coordenação Geral

Prof.ª Dr.ª Sonia Maria Moraes Chada (UFPA)

Coordenação do Comitê Científico

Profa. Dra. Líliam Cristina Barros Cohen

(UFPA)

Prof. Dr. Paulo Murilo Guerreiro do Amaral

(UEPA)

Comitê Científico Pareceristas

Prof.ª Dr.ª Adriana Clairefont Melo Couceiro

(EMUFPA)

Prof. Dr. Álvaro Neder (UNIRIO)

Prof. Dr. Darien Lamem

Prof.ª Dr.ª Deise Lucy Montardo (UFAM)

Prof. Dr. Edwin Pitre-Vásquez (UFPR)

Prof. Dr. Felipe Trotta (UFF)

Prof.ª Dr.ª Flavia Camargo Toni (USP)

Prof.ª Dr.ª Glauro Lucas (UFMG)

Prof. Dr. Hugo Ribeiro (UFS/UnB)

Prof. Dr. Jean Joubert F. Mendes (UFRN)

Prof. Dr. José Alberto Salgado (UFRJ)

Prof.ª Dr.ª Jorgete Lago (UEPA)

Prof.ª Dr.ª Laíze Guazina (Unespar)

Prof.ª Dr.ª Lívia A. Negrão Braga (UEPA)

Prof.ª Dr.ª Luciana Prass (UFRGS)

Prof. Dr. Luís F. Hering Coelho (UFPel)

Prof.ª Dr.ª Maria José Moraes (EMUFPA)

Prof. Dr. Mario de Souza Maia (UFPel)

Prof. Dr. Paulo Ricardo Müller (UFFS)

Prof. Dr. Reginaldo Gil Braga (UFRGS)

Prof.ª Dr.ª Rosa Maria Silva (EMUFPA)

Prof.ª Dr.ª Sonia Maria Moraes Chada (UFPA)

Prof. Dr. Vanildo P. Monteiro (EMUFPA)

Coordenação de Produção e Comunicação

Profa. Me. Adriana Clairefont Melo Couceiro (UFPA-EMUFPA)

Prof.ª Me. Jucélia Estumano Henderson

(UFPA – NPI)

Prof.ª Laura Paraense

(UFPA)

Prof.ª Me. Tainá Maria Magalhães Façanha

(UFPA-LabEtno)

Edição e Diagramação

Tainá Maria Magalhães Façanha

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

- J82a Jornada de Etnomusicologia (4. : 2017 : Belém, PA)
Anais [da] IV Jornada de Etnomusicologia : [Redes colaborativas de
saberes] / Sonia Chada... [et al.] org. – Belém: PPGARTES/ICA/UFPA,
2017.
273 p. : il. color.

Jornada realizada pelo Laboratório de Etnomusicologia da UFPA
no período de 5 a 7 de Dezembro de 2017.

ISBN 978-85-67528-04-5

1. Etnomusicologia. 2. Música – pesquisa. I. Universidade Federal
do Pará. II. Programa de Pós-Graduação em Artes (UFPA). III.
Laboratório de Etnomusicologia (UFPA). IV. Chada, Sonia, org. V.
Cohen, Líliam 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 Jornada de Etnomusicologia demarca um diferencial na Região Norte, em razão de ser um evento destinado à socialização de pesquisas desenvolvidas nos âmbitos da graduação e pós-graduação, prioritariamente, assim como fomenta a divulgação da produção científica, na modalidade Anais, ampliando a produção de textos acadêmicos em língua portuguesa e sobre contextos regionais. Ainda, como distintivo de inovação metodológica, considera-se a perspectiva de descolonização do saber, na medida em que se oportuniza o diálogo da Academia com Mestres da tradição oral. Estes vêm colaborando com pesquisas desenvolvidas no LabEtno, inclusive ministrando disciplinas, palestras e workshops, em parceria com professores da UFPA e da UEPA.

A proposta para a IV Jornada consiste em programação com uma conferência, duas mesas redondas, cada uma com três palestrantes, comunicações orais que serão selecionadas pelo comitê científico do evento e três apresentações musicais de práticas musicais paraenses. A conferência “Laboratórios e Pesquisa em Rede” visa instrumentalizar e aprofundar a proposta da conferencista Dra. Francisca Helena Marques (UFRB), com experiência comprovada e reconhecida sobre o assunto, na III Jornada, de implementação de laboratórios de Etnomusicologia em rede, ações colaborativas entre o LabEtno e o Laboratório de Etnomusicologia, Antropologia e Audiovisual (LEAA/Recôncavo), criado e coordenado pela conferencista, desde 2003. A participação proposta de pesquisadores da UFRB, UFPA e da UFT na Mesa Redonda 1 - “Experiências entre Laboratórios e Pesquisa em Etnomusicologia” promoverá ainda trocas de experiências na gestão de acervos e de pesquisas em laboratórios de Etnomusicologia, no país e no exterior, diálogos também iniciados na III Jornada, como mais um passo no processo de organização e difusão científica do material desenvolvido pelo Laboratório de Etnomusicologia da UFPA.

A mesa redonda “Diálogos entre saberes”, com a participação de pesquisadores da região norte brasileira, pretende estabelecer um diálogo da Etnomusicologia com áreas musicais afins, oportunizando reflexões sobre laboratórios e, temáticas, objetos de estudo, acervos musicais, metodologias e procedimentos inerentes à pesquisa em música na região.

PROGRAMAÇÃO GERAL

Horários	05.12.2017	06.12.2017	07.12.2017
17:00	Credenciamento		
17:30	Abertura Oficial	Mesa Redonda 1	Mesa Redonda 2
18:00	Conferência “Laboratórios e Pesquisa em Rede” Francisca Marques (UFRB) Moderador – Marcus Bonilla	“Experiências entre Laboratórios e Pesquisa em Etnomusicologia” Francisca Marques (UFRB) Marcus Bonilla (UFT) Sonia Chada (UFPA) Moderador – Dayse Puget	“Diálogos entre saberes” Gustavo Benetti (UFRR) Rosemara Staub (UFAM) Fernando Lacerda (UFPA) Moderador – Jucélia Henderson
19:00	Roda de Conversa Mestre Adamor do Bandolim – Choro Marajoara Mestre Bezerra - Capoeira Júnior Soares – Arraial do Pavulagem Moderador – Fernando Lacerda	Comunicações Orais	Comunicações Orais
20:30	Apresentação Musical Tambores de Louvação – Rafael Barros Coordenação – Saulo Caraveo / Jacinto Kahwage		
21:00		Apresentação Musical Projeto Choro do Pará Coordenação – Saulo Caraveo / Jacinto Kahwage	Apresentação Musical Guitarrada Encantada Coordenação – Saulo Caraveo / Jacinto Kahwage
21:30	Coquetel		

SUMÁRIO

APRESENTAÇÕES ARTÍSTICAS	12
“TAMBORES DE LOUVAÇÃO”	13
“PROJETO CHORO DO PARÁ”	16
“GUITARRA ENCANTADA”	17
CONFERÊNCIA	18
“LABORATÓRIOS E PESQUISA EM REDE”	19
RODA DE CONVERSA	20
MESAS REDONDAS	22

MESA 01

“EXPERIÊNCIAS ENTRE LABORATÓRIOS E PEQUISAS EM ETNOMUSICOLOGIA”	23
EDUCAÇÃO DO CAMPO E SEU POTENCIAL COMO LABORATÓRIO DE PESQUISA EM ETNOMUSICOLOGIA	24
MARCUS FACCHIN BONILLA	
O LABORATÓRIO DE ETNOMUSICOLOGIA E A ETNOMUSICOLOGIA NA UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ.....	32
SONIA CHADA	

MESA 02

“DIÁLOGOS ENTRE SABERES”	40
AS LOGIAS DA MÚSICA: DESENCONTROS E POSSIBILIDADES	41
GUSTAVO FROSI BENETTI	
RELIGAÇÃO DE SABERES: UMA QUESTÃO DE MÉTODO	47
ROSEMARIA STAUB DE BARROS	
ETNOGRAFIA DOS SILENTES: ALGUMAS PALAVRAS SOBRE MEMÓRIAS DAS PRÁTICAS MUSICAIS E O FAZER MUSICOLÓGICO	60
FERNANDO LACERDA SIMÕES DUARTE	

SESSÃO 01

O ARTISTA CRISTÃO E A INDÚSTRIA CULTURAL: ASPECTOS MUSICAIS E POÉTICOS DO DUO GUNGOR	72
RAYSSA DOS SANTOS MACEDO	
JOSÉ MARIA CARVALHO BEZERRA	
A RODA DE CAPOEIRA: MULTIPLICIDADE DE SABERES, LUDICIDADE E PRÁTICAS MUSICAIS.	81
SAULO CHRIST CARAVEO	
NARRATIVAS SOBRE “ALVARICES”: A TRAJETÓRIA DE ÁLVARO RIBEIRO NA MÚSICA POPULAR INSTRUMENTAL PARAENSE	90
ISAC RODRIGUES DE ALMEIDA	
ADELBERT RODRIGUES DE SANTANA CARNEIRO	
WALTER DA SILVA ALMEIDA	
TAINÁ FAÇANHA	

**AMBIENTAÇÃO MUSICAL POR MEIO DO CENTRO DE TRADIÇÕES GAÚCHAS NOVA
QUERÊNCIA DE BOA VISTA-RR..... 98**

MARCOS VINÍCIUS FERREIRA DA SILVA

LEILA ADRIANA BAPTAGLIN

GUSTAVO FROSI BENETTI

**HISTÓRIA ORAL COMO FERRAMENTA METODOLÓGICA NA TESE: DAVID
MIGUEL: A PÉROLA NEGRA DO CARNAVAL PARAENSE..... 105**

DAYSE MARIA PAMPLONA PUGET

SESSÃO 02**FOTOGRAFIA E MÚSICA: INTERAÇÕES NO PROCESSO CRIATIVO 114**

NATHÁLIA LOBATO

**DANIEL NASCIMENTO: O LEGADO DA BANDA MUNICIPAL DE MÚSICA DE
PARAGOMINAS - PARÁ 126**

TIRSA LAIS DE OLIVEIRA GONÇALVES MORAES

TAINÁ MARIA MAGALHÃES FAÇANHA

SILVANO SILVA MORAES

CANTO CONGREGACIONAL: A FÉ CANTADA NA ASSEMBLEIA DE DEUS..... 136

DIEGO OLIVEIRA QUADROS

SÔNIA CHADA

**ANÁLISE DA DIFICULDADE TÉCNICA PIANÍSTICA NA I SUÍTE BRASILEIRA DE
OSCAR LORENZO FERNANDEZ..... 146**

JÚNIA GONÇALVES SANTIAGO

**ANÁLISE DA DIFICULDADE TÉCNICA PIANÍSTICA NA II SUÍTE BRASILEIRA DE
OSCAR LORENZO FERNANDEZ..... 159**

JÚNIA GONÇALVES SANTIAGO

SESSÃO 03**O INTERMÉDIO ENTRE EXPRESSÃO ARTÍSTICA E MERCADORIA: O CASO DO
CARIMBÓ EM ALTER DO CHÃO – PA..... 174**

ANDREW MATHEUS FERNANDES SALGADO

HELENA MOREIRA SCHIEL

A BARQUINHA: AFRO-AMAZÔNIA MUSICAL..... 180

LUIZ AUGUSTO MOURA FERREIRA

**MEMÓRIA, PRESERVAÇÃO E SALVAGUARDA DO RITUAL DE ENCOMENDAÇÃO
DAS ALMAS NOS POVOADOS RURAIS DO MUNICÍPIO DE CLÁUDIO EM MINAS
GERAIS..... 190**

VINÍCIUS EUFRÁSIO

FERNANDO LACERDA SIMÕES DUARTE

EDITE ROCHA

**A PERSPECTIVA DO PESQUISADOR PESQUISADO NA ETNOMUSICOLOGIA: O CASO
DO ESTUDO SOBRE A VIOLA DE BURITI NA COMUNIDADE MUMBUCA NO
JALAPÃO, TO 198**

MARCUS FACCHIN BONILLA

SONIA CHADA

ANA CLÁUDIA MATOS DA SILVA

GIVOENE MATOS DA SILVA

KEILA BARBOSA DA SILVA

NÚBIA MATOS DA SILVA

RAILANE RIBEIRO DA SILVA

SIRLENE MATOS DA SILVA

ILÉ ÀSÉ ÌYÁ OGUNTÉ: UMA ANÁLISE SOBRE A LITURGIA DO XIRÊ DE IEMANJÁ
..... 206

JEFFERSON JOSÉ OLIVEIRA CHAGAS DE SOUZA

NATÁLIA FERNANDES DA PAIXÃO

ANALaura CORRADI

SESSÃO 04**PRÁTICAS MUSICAIS NO PARÁ: CRIAÇÃO, PRODUÇÃO E DIVULGAÇÃO DO ROCK
INDEPENDENTE EM BELÉM DO PARÁ..... 216**

BÁRBARA LOBATO BATISTA

SONIA MARIA CHADA

**PRÁTICAS MUSICAIS NO PARÁ: UM ACERVO PRODUZIDO PELOS INVENTÁRIOS
DA CASA DAS ARTES..... 223**

DANILO ROSA DOS REMEDIOS

MARIA JOSÉ MORAES

PORTUGAL-BRAZIL: UM SCHOTTISCH PARAENSE 239

LEONARDO VIEIRA VENTURIERI

**ANÁLISE DA DIFICULDADE TÉCNICA PIANÍSTICA NA III SUÍTE BRASILEIRA DE
OSCAR LORENZO FERNANDEZ..... 252**

JÚNIA GONÇALVES SANTIAGO

**CATEGORIAS E CRITÉRIOS PARA ANÁLISE DE DIFICULDADES MUSICAIS EM
OBRAS ESCRITAS PARA PIANO 266**

JÚNIA GONÇALVES SANTIAGO

**A TRADIÇÃO INVENTADA: OS ENTRE (LUGARES) DAS PRÁTICAS MUSICAIS NO
CONTEXTO DO ARRAIAL DO PAVULAGEM..... 277**

TAINÁ FAÇANHA

APRESENTAÇÕES ARTÍSTICAS

“Tambores de Louvação”



A oficina de percussão “Tambores de Louvação” trata de ritmos que estão inseridos em festividades da religiosidade popular, tais como o Carimbó da Irmandade de São Benedito em Santarém Novo, o Gambá na comunidade de Pinhel do município de Aveiro também para São Benedito, as cantigas pro Divino Espírito Santo no Maranhão, as Folias de São Sebastião no Marajó, o Marabaixo no Amapá também para o Divino Espírito Santo e outros santos como São Matheus.

A oficina tem o objetivo de situar o contexto sobre o ritmo abordado e não somente trabalhar a parte rítmica em si, a formação do participante sobre como poder descrever a manifestação abordada é tão importante quanto aprender a tocar seu ritmo.

O grupo Tambores de Louvação surgiu da necessidade natural de por em prática esse repertório estudado na oficina e pela presença continua da maioria das pessoas que participavam das oficinas. Assim, logo surgiram convites para participações especiais em shows de músicos locais

como do cantor e compositor Allan Carvalho. O grupo atualmente ensaia o repertório das oficinas para montar um show em 2018 e concorrer a editais na área cultural/educacional.

Rafael Barros - Estudou percussão na Fundação Carlos Gomes, é graduado em Licenciatura Plena em Música pela UFPA, ministra oficinas de percussão pelo Instituto Arraial do Pavulagem e é músico integrante da banda de mesmo nome. Foi professor de percussão do projeto Vale Música Belém no período de 2005 à 2016. Em 2008 lançou seu primeiro CD chamado Árvore Ar, sendo fundador do grupo que atende pelo mesmo nome. Em 2017 iniciou a série de oficinas de percussão chamada

Integrantes do grupo Tambores de Louvação:

Ana Cristina Ribeiro Igreja
Ana Laura Figueiredo Costa
Ana Ruth da Costa Coqueiro
Camila Souza Alves
Charles Roosevelt Almeida Vasconcelos
Cláudio Sérgio da Silva Nune
Cristiano Maia Borges
Danielle Carvalho Ramos
Dyanara de Almeida Oliveira
Elizabeth Aglai Ribeiro Igreja
Gisele Cristine Silva Mendes
Jucelly da Silva Brabo
Luiz Paulo Medeiros da Silva
Manoel do Espírito Santo Silva Júnior
Maria Cristina da Silva Rodrigues
Maria Judite da Silva Figueiredo
Mauro Luis Brito Costa
Nayana Júlia de Araújo Moreira
Paula Nayara dos Santos Silva
Roberta Evilázia de Araújo Costa
Simone de Nazaré Viana Lima

Repertório Grupo Tambores de Louvação:

Alegrai Suas Caixeiras (Tradicional da Festividade do Divino Espírito Santo - MA)

Oura (Allan Carvalho)

Sintonia (Edson Catendê)

Pra Recordar A Balança (Allan Carvalho e Ronaldo Silva)

A Maré Quando Enche (Tradicional da Irmandade de Carimbó de São Benedito de Santarém Novo - PA)

“Projeto Choro do Pará”



Foto: Celso Lobo, 2006

Interpretando clássicos do choro nacional e composições de autores paraenses, os facilitadores, ministrantes das oficinas de instrumentos de percussão, cordas e sopro ofertadas no projeto, e alguns dos alunos do projeto Choro do Pará, fazem uma breve mostra dos resultados das oficinas, que acontecem ao final de cada módulo, culminando com a Orquestra Choro do Pará.

Integrantes:

João Paulo Daibes

Iva Rothe-Neves

George Claude Lago Azevedo

“Guitarra Encantada”



Foto: Jucélia Henderson, 2017.

Guitarrada Encantada é um projeto de Saulo Caraveo que homenageia o gênero musical Guitarrada e seus mestres. Este projeto faz parte de suas pesquisas em torno da música regional amazônica e de sua dissertação de mestrado a qual tem Mestre Vieira, o criador das guitarradas, como o principal e maior representante do gênero.

CONFERÊNCIA

“Laboratórios e Pesquisa em Rede”**Francisca Helena Marques**

Professora do Centro de Cultura, Linguagens e Tecnologias Aplicadas (CECULT/UFRB) em Santo Amaro da Purificação, Bahia, na área de Música e Cultura. É também pesquisadora na área de etnomusicologia especializada em patrimônio imaterial, educação comunitária e audiovisual. Fundou e coordena o Laboratório de Etnomusicologia, Antropologia e Audiovisual (LEAA/Recôncavo). Tem experiência em captação de som, produção radiofônica e documentário etnográfico

RODA DE CONVERSA

As gravações da Roda de Conversa se encontram disponíveis no canal do YouTube “Etnomusicoliga UFPA”, acesso por meio do link abaixo:

(<https://www.youtube.com/watch?v=taHlzgGvpzE&list=UUwad8EnXx0sFXEIfjhlh9pQ>)

Mestre Bezerra¹



Mestre Adamor do Bandolin²



Junior Soares³



¹ <http://www.guiart.com.br/posts/capoeira-angola-com-mestre-bezerra/> acesso em 22 de dez. de 2017

² <https://plus.google.com/102478623744427517374> acesso em 22 de dez. 2017

³ <https://www.youtube.com/watch?v=jD-Mfflxtvs> acesso em 22 de dez. de 2017

MESAS REDONDAS

MESA 01

“Experiências entre laboratórios e pesquisas em Etnomusicologia”

Palestrantes

Marcus Facchin Bonilla

Doutorando no programa de Pós-graduação em Artes da UFPA. Mestre em música/etnomusicologia pela UDESC e bacharel em música (violão) pela UFRGS, com especialização em educação musical pela UDESC. Com larga experiência como professor e músico profissional, já participou de vários trabalhos artísticos premiados, assim como possui CDs solo gravados. É professor assistente (licenciado para capacitação) do curso de Licenciatura em Educação do Campo da UFT. Desenvolve pesquisas nas áreas de etnomusicologia, pesquisa-ação participativa, práticas musicais, ensino de música e Educação do Campo.

Sonia Chada

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

Educação do Campo e seu potencial como laboratório de pesquisa em etnomusicologia

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

24

Resumo: Esse ensaio é fruto de uma fala na mesa redonda cujo tema foi “Entre laboratórios e pesquisas em etnomusicologia”, e traz um pouco das experiências do autor no curso de Licenciatura em Educação do Campo que serviram como um laboratório vivo de vivências em etnomusicologia. O texto parte de uma breve conceituação na noção de Educação do Campo e segue com os exemplos de práticas musicais identificadas nas atividades do curso.

Palavras-chave: Etnomusicologia. Pesquisa-ação participativa. Laboratório

Countryside Education and Research Laboratory in Ethnomusicology's Potential

Abstract: This text is the result of a talk at the round table whose theme was "Between laboratories and research in ethnomusicology", and brings some of the experiences of the author in the course of Licenciatura in Countryside Education that served as a living laboratory of experiences in ethnomusicology. The text starts from a brief conceptualization in the notion of Countryside Education and follows with the examples of musical practices identified in the activities of the course.

Keywords: Etnomusicology. Participatory action research. Laboratory.

Apresento nessa fala um recorte das minhas experiências como docente do curso de Licenciatura em Educação do Campo, com habilitação em Artes e Música na Universidade Federal do Tocantins – UFT, que se relacionam direta ou indiretamente com a etnomusicologia. Retomo esse tema motivado pelo fato de se tratar de uma área relativamente nova do conhecimento e ainda não totalmente incorporada no ambiente acadêmico, além do que lida com uma grande diversidade de saberes, de riquezas epistêmicas e suas metodologias dialogam diretamente com a etnomusicologia aplicada, como já defendido na *III Jornada de etnomusicologia* (BONILLA e CHADA, 2017).

Trago para o debate, em especial, as potencialidades de pesquisa em etnomusicologia verificadas em uma das disciplinas do curso que se chamada Seminário Integrador que, segundo o PPC do curso trata-se de um “Espaço de diálogo interdisciplinar para discussão das atividades realizadas no bloco, assim como preparação do instrumento de pesquisa para o tempo comunidade envolvendo todos os docentes e discentes do bloco” (UFT, 2014).

Para podermos entender melhor essa ementa, será necessário fazer uma breve contextualização do que é a Educação do Campo, assim como dar uma pincelada nas suas principais ferramentas.

Primeiramente, vale destacar que Educação do Campo trata-se também de um posicionamento político, por isso insisto, sempre que possível, de reafirmar seus princípios nos

diferentes tipos de eventos que participo. Ela nasce das lutas dos movimentos sociais por uma educação libertadora, assim como foi criada para atender aos interesses dos homens e mulheres do campo e demais povos que, historicamente, nunca tiveram espaço nas discussões sobre educação.

O termo em si, foi adotado pela primeira vez no ano de 1998 por ocasião da *I Conferência Nacional por uma Educação Básica do Campo* organizada pelos movimentos sociais do campo, em especial o Movimento dos Trabalhadores Rurais sem Terra (MST), além das parcerias com a Conferência Nacional do Bispos do Brasil (CNBB), a UNICEF, a UNESCO e a Universidade de Brasília (UnB) ocorrida em julho na cidade de Luziânia, GO. De lá para cá, graças à organização e as lutas dessas pessoas, essa noção se consolidou como área de conhecimento e conquistou espaços, sobretudo nos marcos legais como a sua inclusão no Plano Nacional de Educação em 2010 até a chamada para o *Edital de Seleção nº 02/2012 – SESU/SETEC/SECADI/MEC*, de 31 de agosto de 2012 (BRASIL, 2012) que proporcionou a implantação de mais de 40 cursos de licenciatura em Educação do Campo em todo o Brasil com diferentes habilitações, dentre os quais, os cursos da Universidade Federal do Tocantins (UFT) nos campi de Arraias e Tocantinópolis com habilitação em códigos e linguagens: Artes e Música.

O modelo hegemônico de educação tradicional direcionada para as áreas rurais, que já vem sendo aplicada no Brasil desde o período da colonização, não respeita as especificidades, as necessidades nem os interesses dos povos do campo, dentre outros fatores, pelo fato dessa educação ter em vista basicamente a capacitação de mão de obra para atender as demandas da indústria e do agronegócio. Por outro lado, como já venho pontuando em outras falas, baseado nas reivindicações dos movimentos sociais do campo, busca-se uma educação **DO** e **NO** campo, e não mais **PARA** o campo como os gestores públicos de educação tratam, em geral, os conteúdos para as escolas em áreas rurais.

Nesse sentido, a Educação do Campo é contra hegemônica, e baseia-se nos princípios da Educação Popular que vem se desenvolvendo no Brasil desde as décadas de 1960 com educadores/militantes como Paulo Freire e Carlos Rodrigues Brandão, e difere-se pedagogicamente da educação tradicional por sua construção dialógica de conhecimentos, pelo princípio da horizontalidade, a gestão democrática, a prioridade ao ser humano, o respeito aos saberes tradicionais, assim como pela abordagem não conteudista, mas sim, crítica e questionadora para a construção de conhecimentos.

Sobre as questões pedagógicas, existem algumas ferramentas que têm sido muito importantes para consolidação da área, como o caso da Pedagogia da Alternância e outros instrumentos pedagógicos, que merecem uma atenção especial.

A proposta pedagógica conhecida por Pedagogia da Alternância teve sua origem nas Casas Familiares Rurais (Maison Familiale Rurale), na França, em 1935, período de forte recessão econômica e crise no campo daquele país, e chega ao Brasil em 1968, no Espírito Santo, nas Escolas Famílias Agrícolas. Essa proposta

congrega diferentes valores e saberes nos processos formativos. Além disso, a formação contempla diferentes espaços e tempos, denominados de tempo escola (TE) – período de sessões de aulas na unidade de ensino, articuladas entre estudo, pesquisa e propostas de intervenção, e tempo comunidade (TC) – representado pelo período de vivência do jovem na propriedade/comunidade onde desenvolve pesquisas, experimentos, trabalho coletivo, entre outras atividades (RIBEIRO, 2008). As atividades empreendidas nesses dois tempos ou espaços formativos (escola/família/comunidade) são integradas aos Instrumentos Pedagógicos (PAULA; BONILLA; SILVA; 2016. p. 170, 171).

No caso do nosso curso, que adota essa pedagogia, o Tempo Comunidade é articulado pela disciplina do Seminário Integrador, que tem sido de extrema importância para a compreensão das nossas práticas pedagógicas, visto que nesse espaço ocorre também a ida dos professores para acompanhamento de perto dos processos de pesquisa em campo, o que ajuda na compreensão das histórias de vida e das realidades dos alunos, assim como no aprimoramento das ferramentas de trabalho.

Para Silva (2011), a Pedagogia da Alternância está sustentada por quatro pilares, sendo dois baseados quanto a sua finalidade, são eles: 1) a Formação integral, incluindo o projeto pessoal de vida e 2) o Desenvolvimento do Meio, envolvendo os aspectos sociais, econômicos, humanos e políticos, e outros dois pilares baseados, quanto ao meio que trata: 3) a Alternância, como uma pedagogia adequada à realidade dos educandos e 4) sua Associação Local que envolve a família, instituições e profissionais.

A Pedagogia da Alternância, seus pilares e Instrumentos Pedagógicos foram pensados e desenvolvidos, até então, sempre visando os jovens na formação básica. Entretanto, o contexto das Licenciaturas em Educação do Campo que, depois de algumas experiências-piloto como as ocorridas em UFMG; UnB; UFBA e UFS⁴ se consolidaram por todo o Brasil nos últimos quatro anos em um contexto totalmente novo, uma realidade diferenciada e com objetivos distintos das experiências nas Escolas Famílias Agrícolas, além do que, inseridas em um contexto acadêmico ainda não preparado para essa inclusão.

Coube a nós, os primeiros docentes desses novos cursos de Licenciatura, criar, testar e compartilhar as experiências e as ferramentas mais adequadas para essa outra realidade. Especificamente sobre a habilitação em Artes e Música, temos uma responsabilidade ainda maior por

⁴ Ver Molina (2011)

ser o único curso com essa característica. Levando-se em conta que a área da Educação do Campo, por ter sido historicamente abraçada por pessoas das áreas das ciências sociais, que possuem estreitas relações com os movimentos sociais, está muito calcada nas linhas de pensamento do materialismo histórico dialético, fazendo com que a área das Artes, inseridas nesse contexto, faça um contraponto interessante, e possa trazer contribuições de outras “realidades”, abrindo ainda mais as possibilidades de construção de conhecimento.

Feita essa brevíssima contextualização, não é difícil encontrar pontos em comum com as linhas de pesquisadores que trabalham com a etnomusicologia aplicada. Nessa fala, trago alguns relatos de atividades envolvendo a disciplina Seminário Integrador que possibilitou o vislumbre de uma infinidade de trabalhos possíveis em música, apenas na troca de experiências com os educandos de Educação do Campo. Esse interesse se justifica também em decorrência do levantamento que eu trouxe aqui, por ocasião do V SIMA, no ano passado (BONILLA, 2016), em que havia destacado a quase inexistência de trabalhos de música que remetesse ao estado do Tocantins, pelo menos nos anais dos últimos 10 anos dos congressos da ANPPOM, e as pouquíssimas citações nos anais da ENABET, uma das principais referências em produção etnomusicológica no Brasil. Minha intenção aqui não é o de trazer reflexões aprofundadas sobre as práticas musicais no Tocantins, mas simplesmente apontar potenciais estudos na região Tocantina⁵.

Pelas pequenas amostras observadas das manifestações musicais das turmas do curso de Educação do Campo no norte do Tocantins, pudemos perceber que essa falta de pesquisas no estado não tem relação com a falta de práticas musicais. Primeiro quero destacar uma proposta de atividade envolvendo a criação de audiovisuais em formato de vídeos de um minuto que desenvolvemos nos dois primeiros anos de curso, espaço em que os educandos puderam sintetizar parte das realidades vividas em suas comunidades organizadas nesse formato artístico. Em Silva, Paula e Bonilla (2016) e Paula, Bonilla e Silva (2016), relatamos sobre essas experiências específicas, e as suas respectivas mostras nas *I e II Mostra de vídeos de 1 minuto do Curso de Educação do Campo da UFT*, campus de Tocantinópolis. Sobre esse trabalho, que estava baseado nas realidades de vida dos discentes do curso, já foi possível identificarmos uma série de manifestações e práticas musicais de muito interesse para a etnomusicologia, tais como as paisagens sonoras, as ligações sonoro-afetivas e referências musicais dos educandos, canções de trabalho, em especial das quebradeiras de coco, além da revelação de uma diversidade de artistas populares com propostas artísticas bastante singulares de pessoas pertencentes às comunidades desses discentes.

⁵ A região Tocantina compreende o norte do estado do Tocantins (Bico do Papagaio), o sudoeste do Maranhão e o sudeste do Pará e é tratada como um território comum, pois os povos da região compartilham de aspectos culturais semelhantes.

Outra atividade relacionada a essa disciplina, de muita riqueza para o olhar da etnomusicologia, foi desencadeada pela realização da *I Mostra de Manifestações Populares Tocantinenses: Primeiras aproximações com Educação do Campo* que ocorreu em maio desse ano que, além das mostras de vídeos produzidos pelos discentes e diferentes expressões de artistas locais, fomos presenteados com uma apresentação da Sússia, de Dona Luzia de Araguaínas/TO. Como eu ainda não tinha apreciado essa manifestação, até então, me chama muita atenção seus aspectos seculares, pois se trata de uma prática músico coreográfica recorrente em diferentes regiões do estado do Tocantins, em especial àquelas em que possuem quilombos ou maior presença de comunidades de afrodescendentes. A Sússia foi apropriada como uma dança típica do Estado do Tocantins e divulgada como tal nos sites de turismo. Apesar de documentários e vídeos postados nas redes sociais sobre essa prática, ainda não encontrei trabalhos etnomusicológicos mais aprofundados no assunto, dada a variedade de formas em que ela se apresenta, a depender da região. Na apresentação que ocorreu no pátio da UFT em Tocantinópolis no dia 22 de maio de 2017, Dona Luzia explica que se sentia responsável pelo sucesso da apresentação, pois ao fazer o convite aos mais velhos e responsáveis pela concretização efetiva do ritual, teve como resposta que “só estamos indo por que se trata de um pedido teu”, fala essa reforçada durante a apresentação por um dos anciões brincantes, o que pode refletir, de certa forma, uma possível fragilidade na manutenção dessa manifestação dentro da comunidade, e que uma ação-participativa etnomusicológica poderia ser uma boa contribuição para essas pessoas. O grupo que se apresentou era formado, em sua maioria, por pessoas de mais idade. Além dos brincantes/ dançantes, haviam três cantores que se acompanhavam com instrumentos, sendo dois percussionistas no pandeiro de couro de cutia e um violonista que usava uma afinação típica das violas (se meu ouvido não me traiu, acho que se tratava de uma afinação conhecida como “cebolão” 4ªJ, 3ªM e 3m e mais 2 cordas oitavadas).

Alguns dias depois dessa apresentação, talvez pelo impacto causado por ela no evento, uma educanda bastante experiente do curso de Educação do Campo, me procurou dizendo que já havia falado com algumas lideranças de comunidades vizinhas a dela (dentro do município de Tocantinópolis) e que, quando nós quiséssemos, eles poderiam organizar uma apresentação do Lindô. Outra ótima surpresa! Nunca havia imaginado, até então, que havia um grupo de Lindô na cidade em que eu moro. Sabia da existência dessa prática apenas em algumas cidades do Maranhão e no Tocantins em municípios próximos, Araguaína e Santa Fé do Araguaia, mas que, também nunca tive o privilégio de assistir. Conforme relatado em Filho (2011) e alguns vídeos na internet, essa dança se assemelha a Sússia em vários aspectos, mas mescla também alguns passos que lembram as quadrilhas. Infelizmente, devido ao meu atual afastamento para capacitação dessa Universidade e meu

envolvimento com o doutorado, não tivemos condições de organizar essa apresentação ainda, mas me parece também um promissor campo de pesquisa na região.

A cidade de Tocantinópolis, no qual está instalado o curso de Licenciatura em Educação do Campo em que eu atuo, está localizada ao norte do estado do Tocantins em uma região conhecida como Bico do Papagaio, e seu município possui 68% de seu território em área indígena da etnia Apinajé. A relação dos indígenas Apinajé com a cidade, e principalmente com alguns grupos políticos do município, é bastante conflituosa, principalmente por questões de disputa de territórios, inclusive com histórico recente de chacinas desses povos tradicionais na região. Diante disso, apesar da minha curiosidade e da proximidade, e também por eu não ser um antropólogo, sempre tive muito cuidado para me aproximar das práticas musicais desses povos, sem um embasamento maior sobre suas realidades.

Porém, a proposta metodológica do curso de Educação do Campo despertou o interesse desses grupos em se aproximarem da Universidade, e hoje, depois de uma série de ajustes nos processos seletivos do curso, com a garantia de etnolinguistas para a correção das redações, temos cerca de 10 indígenas matriculados, o que tem facilitado à mediação e acesso nas aldeias, assim como nas relações pessoais entre os docentes e discentes do curso com eles. A turma em que teve um número maior de ingressos de indígenas, por exemplo, as lideranças fizeram questão de apresentarem suas danças e cantos na Universidade no evento de recepção dos calouros, assim como disponibilizamos uma parede do campus para deixar o registro de uma pintura Apinajé.

De volta para a *I Mostra de Manifestações Populares Tocantinenses* que promovemos através da disciplina de Seminário Integrador, fomos contemplados por outras manifestações dos Apinajés, inclusive com uma apresentação de cantoria das mulheres Apinajés, coordenadas pela dona Maria Cantora Apinajé, um registro histórico de suas manifestações e que marca o protagonismo feminino desse povo. Infelizmente Dona Maria morreu algumas semanas depois desse evento.

Um canal de comunicação e confiança entre nosso curso e o povo Apinajé parece que está se estabelecendo e se fortalecendo. Agora, em novembro de 2017, junto com outros colegas e alguns discentes, participamos do *III Encontro de Agroecologia do Tocantins*, organizado por alguns movimentos sociais e ONGs, tais como a APA-TO, foi sediado na aldeia Apinajé do Cipozal, muito próxima da cidade de Tocantinópolis. Nesse evento, pudemos constatar a importância que a música tem sobre todas as atividades na aldeia. Desde os rituais de boas vindas, para afastar as energias ruins, para plantar, para colher, assim como nos rituais xamânicos.

O que mais me chamou a atenção nesse evento foi na fala de uma das lideranças Apinajé sobre a reivindicação de um dos seus territórios que não havia sido incluído na remarcação de suas áreas. Eles não conseguiam aceitar a perda desse território, pois, segundo essa liderança, bastava ouvir

as canções realizadas naquela manhã, que comprovavam suas ligações e a importância daquela área específica para seu povo, o que me remeteu imediatamente ao belíssimo trabalho de Anthony Seeger (2015) e suas conquistas apoiadas na etnomusicologia com o povo Kisêdjê.

Para concluir, mas sem finalizar, trouxe esse relato para pontuar a importância de uma aproximação horizontal, participativa, inclusiva e, principalmente, preocupada com o outro para o deslumbre outros universos de saberes e juntos poderemos atingir o que Paulo Freire (2014) chama de “ser mais”, ou seja, que esses encontros nos tornem seres humanos melhores.

Referências

BONILLA, M. F.; CHADA, S. M. M. Etnomusicologia participativa: um ponto de intersecção entre música e Educação do Campo. Em: *Anais da III Jornada de Etnomusicologia*. Belém: UFPA, 2017. Disponível em: < <http://www.labetno.ufpa.br/PDF/IIIJornadaAnais.pdf> > Acesso em: 28 nov 2017.

BRASIL, 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: 23 nov. 2017.

FILHO, Júlio Oliveira Lima; CARDOSO, Leticia Conceição Martins; PACHECO, Lúcia Maria. *Dança do Lindô: Uma tradição transmitida do Leste para o Sul do Maranhão*. Em: *Anais do XIII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste*. Maceió, AL. 15 a 17 de junho 2011.

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

MOLINA, Mônica Castagna; SÁ, Laís Mourão (Orgs.). *Licenciaturas em Educação do Campo - Registros e reflexões a partir das experiências-piloto (UFMG; UnB; UFBA e UFS)*. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

PAULA, L.; BONILLA, M. F.; SILVA, C.. *Campo em vídeo: experiências artístico-educativas na produção de audiovisuais no norte do Tocantins*. Em: SILVA, C.; MIRANDA C.; PORTO AIRES, H. e OLIVEIRA U. *Educação do Campo, artes e formação docente*. Palmas: EDUFT, 2016.

RIBEIRO, M. *Pedagogia da Alternância na educação rural/do campo: projetos em disputa*. Educação e Pesquisa, São Paulo, v.34, n.1, p. 27-45, jan./abr. 2008.

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

SILVA, C.; PAULA, L.; BONILLA, M. F. O audiovisual como ferramenta pedagógica e produção artística no contexto de uma licenciatura em Educação do Campo. Em: *Nupeart*, Florianópolis, v. 15, n. 1, jan./jun. 2016.

SILVA, Cícero da. *Pedagogia da Alternância: um estudo do gênero Caderno da Realidade com foco na retextualização*. 2011. 149f. Dissertação (Mestrado em Letras: Ensino de Língua e Literatura). Universidade Federal de Tocantins, Araguaína, 2011.

UFT. *Projeto Político Pedagógico do Curso de Licenciatura em Educação do Campo: Linguagens e Códigos Artes e Música*. Tocantinópolis: s/n, 2014.

O Laboratório de Etnomusicologia e a Etnomusicologia na Universidade Federal do Pará.

Sonia Chada
UFPA – sonchada@gmail.com

Resumo: A Etnomusicologia na Universidade Federal do Pará, e conseqüentemente no Estado Pará, experimentou um crescimento significativo na última década. As diversas ações empreendidas pelo Laboratório de Etnomusicologia e a presença da Etnomusicologia no contexto da UFPA têm oportunizado uma ampliação do conceito de Música, do fazer, da criação e da transmissão musical, assim como a percepção da diversidade musical existente no Pará e, por conseguinte, uma quebra de paradigmas no próprio ensino de Música e de Artes no Estado. Aqui apresentamos aspectos históricos e do perfil da Etnomusicologia na UFPA e as ações realizadas para sua consolidação na instituição.

Palavras-chaves: Etnomusicologia na UFPA. Laboratório de Etnomusicologia. Pesquisa em Música.

Title of the Paper in English: The Laboratory of Ethnomusicology and Ethnomusicology at the Federal University of Pará.

Abstract: Ethnomusicology at the Federal University of Pará, and consequently in the State of Para, has experienced significant growth in the last decade. The various actions undertaken by the Laboratory of Ethnomusicology and the presence of Ethnomusicology in the context of UFPA have promoted an expansion of the concept of music, making, creation and musical transmission, as well as the perception of the musical diversity that exists in Pará and consequently, a breakdown of paradigms in the teaching of music and arts in the State. Here we present historical aspects and the profile of Ethnomusicology at UFPA and the actions taken to consolidate it at the institution.

Keywords: Ethnomusicology at UFPA. Laboratory of Ethnomusicology. Search in Music.

1. O Laboratório de Etnomusicologia da UFPA

O Laboratório de Etnomusicologia – LabEtno, da Universidade Federal do Pará, foi criado em dezembro de 2014, aprovado pelos Colegiados dos Cursos de Pós-Graduação em Artes e Licenciatura Plena em Música, da instituição, e inaugurado em seis de março de 2015, iniciativa do Grupo de Pesquisa Música e Identidade na Amazônia – GPMIA, criado em 2007, e do Grupo de Estudos sobre a Música no Pará – GEMPA, em 2012. Tal iniciativa constituiu um reforço aos cursos de graduação e pós-graduação e aos grupos de pesquisa existentes na UFPA.

O LabEtno está vinculado ao Instituto de Ciências da Arte - ICA, à Escola de Música - EMUFPA, ao Curso de Licenciatura Plena em Música e ao Programa de Pós-Graduação em Artes – PPGARTES, da UFPA, local onde está sediado. Tem como objetivos congregar e apoiar as pesquisas na área de Etnomusicologia na EMUFPA/PPGARTES/UFPA; proporcionar organismo estruturado de apoio às pesquisas etnomusicológicas desenvolvidas na UFPA e, acomodar acervo já existente nos grupos de pesquisa, além de oferecer suporte para a sua constante alimentação. Dentre suas metas estão: manter arquivo de registros sonoros disponíveis aos pesquisadores, comunidades e ao público externo; potencializar o desenvolvimento da área da Etnomusicologia na Região Norte; realizar ações

de pesquisa e extensão com as diversas conexões musicais do Estado e Região; estabelecer pontes entre os mestres e sabedores musicais do Estado e da Região e a academia, e promover eventos, cursos, workshops, oficinas e afins com vistas ao incremento da Etnomusicologia.

O LabEtno atualmente abriga os seguintes grupos de pesquisa: GPMIA e GEMPA, da UFPA, e o Grupo de Estudos Musicais da Amazônia – GEMAM e o Grupo de Pesquisa sobre Educação Musical na Amazônia – GEPEN, da Universidade do Estado do Pará. Desses grupos participam pesquisadores, pós-doutorandos, doutorandos, mestrandos, graduandos, bolsistas de Iniciação Científica e de Extensão, cujas pesquisas estão inscritas nos referidos grupos, ressaltando o caráter aglutinador destes, acreditando que a pesquisa não deve ter somente como foco as atividades voltadas para a produção de conhecimento, mas, também, foco constante na participação de discentes de todos os níveis do ensino objetivando envolvê-los nas práticas das atividades de produção científica. Para o futuro pretende-se agregar o Curso Técnico da Escola de Música e do Ensino Fundamental e Médio da Escola de Aplicação, congregando todos os espaços de ensino de música na UFPA.

“Arqueologia Musical Amazônica”, “Arte em Toda Parte: temas transversais como colaboradores sociais”, “Estilos de Etnomusicologia na Pan-Amazônia”, “Memórias do Instituto Estadual Carlos Gomes”, “Memórias da Escola de Música da UFPA”, O saber-fazer de um templo 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, e “Práticas Musicais no Pará” são os projetos atuais do LabEtno, projetos guarda-chuva que abrigam diversos subprojetos e ações. Busca-se, entre outros, compreender como a música está presente em diferentes contextos? Qual o significado da música para essas pessoas? Quais os processos utilizados para aprender, criar e fazer música e, Quais os aspectos relevantes destas práticas? Questões apontadas também por Jusamara Souza (2007: 18) em “Cultura e diversidade na América Latina: o lugar da educação musical”.

Em fase de organização para disponibilização ao público interessado estão os seguintes acervos: Biblioteca digital - sobre a literatura etnomusicológica e música no Pará; Encontro de Saberes - realizado em parceria com a Universidade de Brasília e colaboração de Mestres de manifestações tradicionais do Pará; Instituto Estadual Carlos Gomes e Escola de Música da UFPA - memórias e produção musical de professores dessas instituições; Rio Negro, fronteira entre Brasil, Venezuela e Colômbia, e Oiapoque, fronteira com a Guiana Francesa - sobre Música Indígena na Amazônia, e Práticas Musicais no Pará - sobre práticas musicais e, conseqüentemente, sobre Grupos e Mestres a elas relacionados. O maior desafio do LabEtno tem sido o de potencializar as pesquisas desenvolvidas no âmbito do ICA/EMUS/PPGARTES em fase de amadurecimento e consolidação.

2. A trajetória da Etnomusicologia na UFPA

Nas três últimas décadas a Etnomusicologia no Brasil experimentou um crescimento expressivo (MENEZES BASTOS, 2014:47; SANDRONI, 2008:74). No Pará, houve um crescimento significativo na última década, oportunizando outras formas de pensar, fazer, sentir e transmitir música.

Sonia Chada é a primeira paraense a concluir um Mestrado (1996) e Doutorado (2001) em Etnomusicologia, ambos na Universidade Federal da Bahia, sob a orientação de Manuel Veiga, o primeiro brasileiro a concluir um Doutorado em Etnomusicologia, na Universidade da Califórnia, em 1981. Todavia, as contribuições de Chada para a Etnomusicologia na UFPA só são notadas a partir da sua redistribuição – da UFBA para a UFPA, em 2010.

Em 2004, Liliam Barros Cohen, mestre (2003) e doutora em Etnomusicologia (2006) pela UFBA, passou a integrar o corpo docente da UFPA e introduz os estudos etnomusicológicos na instituição.

Vários são os fatores que contribuíram para o desenvolvimento deste campo de estudos:

Em 1991 foi criado o Curso de Educação Artística – Habilitação em Música, da UFPA, atualmente Licenciatura Plena em Música (VIEIRA, 2009), iniciando a produção de trabalhos de conclusão de curso voltados para a cultura musical paraense. Com a reformulação do Projeto Político Pedagógico do curso, em 2008, as atividades curriculares passaram a ser organizadas em eixos curriculares: Formação humanística; Fundamentos teóricos e composicionais; Instrumental e composicional; Pedagógico; Integração e Pesquisa. O eixo de Formação Humanística se constitui das atividades curriculares Filosofia da Música; Sociologia da Música; História da Arte, Introdução à Etnomusicologia e Libras. Segundo o Projeto Político-Pedagógico (PPP) do curso, tais atividades pretendem “Refletir criticamente e construir argumentação sobre Música como manifestação artística inerente ao homem e por meio da qual ele se expressa e se comunica, situado num tempo e espaço” (PPP, 2008). Com as mudanças no PPP se intensificaram a produção de artigos e trabalhos de conclusão de curso sobre práticas musicais paraenses.

A partir de 2010 o Curso de Licenciatura Plena em Música passa a integrar o Plano Nacional de Formação de Professores – PARFOR, no âmbito da UFPA, ofertando o Curso de Licenciatura Plena em Música em vários polos do Estado paraense – Capanema, Oriximiná, Marabá, Castanhal, Moju, Óbidos e Portel. Introdução à Etnomusicologia, Sociologia da Música e Cultura Afro-brasileira são disciplinas obrigatórias no desenho curricular desse curso, propiciando atividades de pesquisas e trabalhos de conclusão de curso sobre práticas musicais do seu entorno. A produção de pesquisas dos alunos do PARFOR é significativa por contemplar práticas musicais das suas localidades e entorno ampliando o conhecimento sobre a diversidade de práticas musicais existentes no Estado paraense.

No Curso de Licenciatura em Música e no PARFOR os alunos são convidados a realizar pesquisa etnográfica sobre práticas musicais existentes no Pará. Assim, constantemente são produzidos artigos e trabalhos de conclusão de curso sobre essas práticas. As pesquisas são realizadas a partir de levantamento bibliográfico, leitura de textos teóricos da área da Etnomusicologia e realização de trabalho de campo.

O Programa de Pós-Graduação em Artes, aprovado pela CAPES, em 2008, inaugurou o primeiro Mestrado em Artes na Amazônia. No desenho curricular do curso, constavam as disciplinas Etnomusicologia e Música Brasileira. Todavia, em 2015, com a aprovação do Doutorado em Artes, também o primeiro Doutorado em Artes na Amazônia, o desenho curricular destes cursos foi modificado, e os conteúdos da Etnomusicologia foram incorporados a outras disciplinas. Contudo, há a possibilidade da oferta da **atividade curricular Seminários Avançados III, que aborda temas interdisciplinares ou transdisciplinares com recortes e abordagens específicas, caso haja demanda, permitindo a oferta da disciplina Etnomusicologia (REGIMENTO. PPGARTES, 2015).** A criação do PPGARTES tem contribuído positivamente para o desenvolvimento da Etnomusicologia na UFPA, gerando teses e dissertações sobre a cultura musical paraense, algumas vezes em diálogos com outras áreas de estudos musicais, especialmente a Educação Musical. Os trabalhos resultantes apresentam amparos teórico-metodológicos fundamentados nas orientações etnomusicológicas dialógicas com a etnomusicologia norte-americana e brasileira (TRAVASSOS, 2005). A vinculação do LabEtno ao Programa de Pós-Graduação em Artes permite um trânsito com outras linguagens artísticas, oportunizado, entre outros, pela realização de estágio dos alunos de Arte no espaço do LabEtno e concretizado com auxílios na organização e catalogação do material existente.

As atividades curriculares, seus conteúdos programáticos e as pesquisas realizadas nesses diversos níveis pelos discentes ocorrem em consonância com as desenvolvidas nos grupos de pesquisa e no LabEtno e oferecem suporte crítico, metodológico e teórico para a compreensão das relações entre música e sociedade, música e os diversos domínios da cultura, oportunizando reflexões, vivências e produção de conhecimento sobre a cultura musical paraense, incluindo as sociedades indígenas e afrodescendentes brasileiras e amazônicas (Leis 10.639/2003 e 11.769/2008), fomentando nos estudantes uma visão crítica a respeito da vida musical das cidades, da mídia, das hierarquias de saberes institucionalizados e não institucionalizados e, da validação de certas músicas em detrimento de outras, aprofundando a percepção das relações entre música, cultura e sociedade (BLACKING, 2000).

Ações voltadas à qualificação docente, oportunizadas pela UFPA, a exemplo do Mestrado Interinstitucional entre a Universidade de São Paulo e a UFPA e, o Mestrado e o Doutorado Interinstitucional da UFPA com a Universidade Federal da Bahia, além de iniciativas pessoais de

qualificação realizadas pelos docentes da instituição têm contribuído significativamente para o incremento da Etnomusicologia no Pará (Cf. BARROS, 2011). Até o momento temos na UFPA seis doutores em Etnomusicologia, lotados no ICA, dois no Curso de Licenciatura em Música e no PPGARTES – Liliam Barros Cohen e Sonia Chada, e quatro na EMUFPA – Maria José Moraes, Mavilda Raiol, Rosa Maria Silva e Vanildo Monteiro, todos formados no Brasil.

Os grupos de pesquisa GPMIA, GEMPA e GEMAM, liderados por etnomusicólogos, respectivamente Liliam Barros Cohen, Sonia Chada e Paulo Murilo Guerreiro do Amaral também têm um papel importante na consolidação da Etnomusicologia neste contexto por fomentarem pesquisas e ações na área, reunindo pesquisadores e alunos de vários níveis – doutorandos, mestrandos, licenciandos, bolsistas de iniciação científica e extensão, com interesse nas práticas musicais existentes no Estado paraense e na Amazônia.

As atividades de pesquisa e extensão desenvolvidas no âmbito da UFPA têm como meio de difusão e diálogo eventos diversos a exemplo dos Fóruns Bienais de Pesquisa em Arte, realizado pelo PPGARTES, já na sua oitava edição, e os Encontros de Arte da UFPA (ENARTE/UFPA), realizados pela Escola de Música. O LabEtno tem participação relevante nestes eventos e vem ainda consolidando eventos locais e regionais como a Jornada de Etnomusicologia, já em sua quarta edição, o Encontro Regional Norte da Associação Brasileira de Etnomusicologia, terceira edição, Ciclos de Palestras, atividades mensais que já ocorrem há três anos, e o Ciclo de Cursos do LabEtno. Tais eventos, coordenados e/ou com a participação do LabEtno, representam um panorama da produção local em Etnomusicologia, socializam o resultado de pesquisas realizadas no âmbito do LabEtno e tem gerado produtos diversos como livros, artigos, anais dos encontros e a produção de vídeos (Disponível em: <www.labetno.ufpa.br>).

Vale mencionar, no entanto, que mesmo que a Etnomusicologia esteja presente na UFPA, ainda não há, na instituição, curso para formação de etnomusicólogos, nem no Pará, nem na Região Norte brasileira. A Etnomusicologia está presente na UFPA no Curso de Licenciatura em Música e no PPGARTES, contribuindo para a formação de professores de música e mestres e doutores em Arte.

3. Características da Etnomusicologia no Pará

Em uma tentativa de compreensão da produção etnomusicológica existente e da Etnomusicologia praticada na UFPA, ainda que incorrendo em generalizações e reducionismos, ressaltam-se alguns pontos, considerando o lugar ocupado na instituição.

A etnomusicologia na UFPA tem se caracterizado por estar voltada para a produção local, buscando a compreensão da diversidade de práticas musicais paraenses. O fato pode, talvez, ser explicado pelo desconhecimento da maioria das práticas musicais existentes no Estado. Todavia, a preocupação com a música local não implica em uma descontextualização com estudos e práticas musicais de outras regiões, buscando diálogos tanto com as produções brasileiras quanto mundiais. Concentra-se, em grande parte, em práticas musicais existentes na cidade de Belém e seu entorno, com exceções. As pesquisas realizadas no âmbito do PARFOR contemplam práticas musicais existentes nos polos e seu entorno. Em uma breve análise da produção existente, fica perceptível que qualquer música pode ser objeto de estudo e qualquer música depende de teorias que podem não ser explícitas, mas sem as quais se evaporariam no processo normal de transmissão aural-oral.

Quase na totalidade a produção existente é de etnografias musicais realizadas a partir de diálogos disciplinares e interdisciplinares que buscam estudar música como um fenômeno humano. “Diálogos disciplinares” são os estabelecidos com outras áreas de estudo musicais como a Educação Musical, por exemplo. “Diálogos interdisciplinares” estão relacionados com outras áreas do conhecimento, como a Antropologia e a Sociologia. A interdisciplinaridade parece ser uma tendência nas ciências sociais e humanas. Não se pode, evidentemente, conceber uma etnomusicologia sem música e suas subdisciplinas. Assim como seria intolerável vê-la fechar-se sobre si mesma, gerando uma musicologia alheia à única espécie que a pratica, ao seu contexto e a sua história. As relações entre a música e o ser humano têm sido contempladas nestes estudos, tendo em vista que música é uma atividade humana, que se dá, antes de tudo, em um plano individual e que música, além de atividade humana, é também uma atividade social e coletiva.

A dicotomia música/cultura, o “dilema congênito” da disciplina, parece já haver sido internalizado nessa produção, demonstrando que há uma interação tão forte nestes campos que a música não pode ser compreendida independentemente da cultura e da sociedade na qual ela é produzida. Há tentativas de compreensão dos diversos significados da música mediante a realização de descrição etnomusicológica que seja compatível com os modelos nativos. As análises realizadas, em geral, contemplam tanto os aspectos sonoros quanto a importância do contexto cultural.

Um aspecto relevante desta produção é a parceria estabelecida com os Mestres e agentes sociais que perfazem os contextos das manifestações das tradições orais paraense no que diz respeito ao atendimento de demandas de pesquisa por parte deles. Assim, há uma tendência para uma etnomusicologia participativa, engajada e política. Outro aspecto é o seu fortalecimento através de pesquisa colaborativa – com os mestres, entre os professores/pesquisadores, entre docentes e discentes, sendo visível, nesta produção, artigos escritos por autores de níveis distintos de conhecimento.

Todavia, vale mencionar que ainda que essa produção apresente características próprias, relacionadas ao lugar que ocupa na instituição, está em constante interlocução com a Etnomusicologia brasileira e internacional e o pensamento sócio antropológico brasileiro.

4. Considerações finais

A Etnomusicologia na Universidade Federal do Pará está implantada predominantemente no LabEtno, institucionalizada no Instituto de Ciências da Arte, vinculada à Escola de Música – Curso de Licenciatura em Música, e ao Programa de Pós-Graduação em Artes, com forte tendência a diálogos disciplinares e interdisciplinares.

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

A música produzida no Pará lança ainda desafios ao próprio conceito de música, enriquecendo, portanto, todo o campo de estudos musicais. Ocupa um lugar central tanto nos rituais quanto em diversas funções cotidianas, os sistemas musicais imbricando-se nos domínios dos saberes, havendo, portanto, necessidade da compreensão da música para além da “ordem sônica” (BLACKING, 2000), um campo profícuo para os estudos etnomusicológicos. A configuração cultural do Estado ainda se reveste de mistérios inquietantes, ora marcada por visões unilaterais e reducionistas, que ignoram os entrelaçamentos e coloridos interculturais existentes, ora vítima do descaso e desinteresse intelectual para compreensão de suas contradições e nuances, surpreendendo e seduzindo quando mostra sua multiface cultural.

A dimensão continental do Brasil é apontada como a principal causa das disparidades regionais. As cinco Regiões Brasileiras são marcadas por desigualdades tanto na organização do espaço como na distribuição dos recursos, a Região Norte ocupando o último lugar quanto a investimentos financeiros em pesquisa científica (ALBUQUERQUE et al., 2002). Assim sendo, no cenário globalizado em que estamos inseridos, é preciso somar forças. De acordo com a temática da IV Jornada, enfatizamos a necessidade de discussão e possível viabilização de ações colaborativas entre Laboratórios de Etnomusicologia, entre a Etnomusicologia e outras áreas do conhecimento musical, e entre os pesquisadores das instituições da Região Norte brasileira, ainda que nossos objetivos pareçam diferir. Podemos aprender muito uns com os outros. Tarefa fácil? Mas importante se aspiramos caminhos mais prósperos para a Região e nosso povo.

Ainda lidamos com pobreza e sofrimento, necessitamos de desenvolvimento econômico, que por sua vez depende do desenvolvimento cultural. Este é definido pela UNESCO como educação continuada do homem para ajustar-se à mudança, ora acelerada, sendo a música uma coadjuvante expressiva.

Referências:

ALBUQUERQUE, E. M. et al. A Distribuição Espacial da Produção Científica e Tecnológica Brasileira: uma descrição de estatísticas de produção local de patentes e artigos científicos. *Revista Brasileira de Inovação*, v. 1, n. 2, p. 225-251. Rio de Janeiro: jul./dez. 2002.

BARROS, Liliam. Pontos sobre a Pesquisa em Música no Pará. *Música e Cultura*. Volume 6, 2011. Disponível em: <<http://musicaecultura.abetmusica.org.br/index.php/revista/article/view/163/114>>. Acesso em: 05.11.2017.

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

MENEZES BASTOS, Rafael José de. Música nas sociedades indígenas das terras baixas da América do Sul: reflexões sobre deslocamentos e mudanças de rumo na etnomusicologia. In: MONTARDO, Deise Lucy e Maria Eugenia Domínguez (Orgs.). *Artes e Sociabilidades em Perspectiva Antropológica*. Florianópolis: Editora da Universidade Federal de Santa Catarina, 2014.

SANDRONI, Carlos. Apontamentos sobre a história e o perfil institucional da etnomusicologia no Brasil. *REVISTA USP*, São Paulo, n.77, p. 66-75, março/maio, 2008.

SEEGER, Anthony. Etnografia da música. In *Sinais diacríticos: música, sons e significados*. Giovanni Cirino (Trad.). Revista do Núcleo de Estudos de Som e Música em Antropologia da FFLCH/USP, n. 1. 2004.

SOUZA, Jusamara. Cultura e diversidade na América Latina: o lugar da educação musical. *Revista da ABEM*, n. 18, p. 15-20, 2007.

TRAVASSOS, Elizabeth. *Esboço de balanço da etnomusicologia no Brasil*. Texto apresentado em mesa redonda “Musicologia” do XV Encontro da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 2005.

UFPA. *Projeto Pedagógico de Curso de Graduação*. Licenciatura Plena em Música. Belém, 2010.

UFPA. *Regimento*. Programa de Pós-Graduação em Artes. Belém, 2015.

VIEIRA, Lia Braga. A escola e a difusão do sistema musical ocidental em Belém do Pará. In *Interfaces: desejos e hibridizações na arte*. Bene Martins, Lia B. Vieira e Orlando Maneschy (orgs.). Belém/Pará: PPGARTES, 2009.

MESA 02

“Diálogos entre saberes”
Palestrantes**Gustavo Frosi Benetti**

Professor do Curso de Música da Universidade Federal de Roraima (UFRR). Doutor em Música, área de concentração Musicologia, pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Possui graduação em Música e mestrado em História pela Universidade de Passo Fundo (UPF). Exerce suas atividades docentes principalmente nas áreas de musicologia e canto. É líder do grupo de pesquisa "Musicologia na Amazônia". Possui experiência em arquivologia aplicada à música e em edição musical. Atua como pesquisador da história da música no Brasil.

Rosemara Staub

Professora associada (nível IV) da Universidade Federal do Amazonas - UFAM, lotada desde (1990) na Faculdade de Artes/FAARTES; Professora permanente do Programa de Pós-Graduação Sociedade e Cultura na Amazônia/PPGSCA-UFAM. Possui doutorado em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo - PUC/SP (2002), Mestrado em Artes (Música) pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho - UNESP (1996) e graduação em Educação Artística (Música) pela Faculdade de Artes Santa Marcelina (1982). É líder do Grupo de Estudos e Pesquisas em Música na Amazônia e do Grupo de Estudos e Pesquisa em Processos de criação em Arte. Diretora da Faculdade de Artes/FAARTES (2017/2021). Coordenadora Acadêmica (pro-tempore) da FAARTES (04 a 05/2017). Coordenou as turmas de Primeira licenciatura em Música do Plano Nacional de Formação de Professores para a Educação Básica/ PARFOR, no interior do Amazonas/AM (2010/2017). Coordenou o curso de Música da

UFAM (2012/2013) e o Programa de Pós-Graduação Sociedade e Cultura na Amazônia/PPGSCA/UFAM (2010/2012). Têm experiência na área de Artes, com ênfase em Arte-Cultura, Arte-Educação, Artes Visuais e Educação Musical, atuando, principalmente, nos temas de pesquisa: processos de criação, crítica genética, artes visuais, semiótica da cultura e educação musical. É representante do Amazonas na Associação Brasileira de Educação Musical/ABEM. É sócia na ANPPOM, FLADEM, ABEM, MANUSCRÍTICA e FAAEB.

Fernando Lacerda

Graduado em Direito (Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2006), em Música com habilitação em Composição e Regência (UNESP, 2008), mestre em Música - Musicologia (UNESP, 2011) e doutor em Música, na área de concentração Música: Relações Interdisciplinares (UNESP, 2016). Orientou monografias de conclusão de curso e desenvolveu atividade docente nos níveis técnico-profissionalizante, superior (UFS, 2011; FAMOSP, 2012), de especialização (FPA, 2013) e pós-graduação stricto sensu - mestrado e doutorado (UFMG, 2017; UFPA, 2017). Tem experiência na área de Música, sobretudo nas temáticas das práticas musicais religiosas católicas e acervos musicais brasileiros. Sua pesquisa por acervos alcança mais de noventa cidades brasileiras. Autor do livro Música e Ultramontanismo (Cultura

Acadêmica, 2012). Segundo secretário da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música na gestão 2015-2017. Realizou estágio pós-doutoral junto ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal de Minas Gerais e atualmente estagia junto ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará, ambos com com bolsa CAPES/PNPD. Pesquisador junto a seis grupos de pesquisa brasileiros.

As logias da música: desencontros e possibilidades

Gustavo Frosi Benetti

Universidade Federal de Roraima – gustavo.benetti@outlook.com

Resumo: Pretende-se, por meio deste artigo, discutir as concepções de musicologia e etnomusicologia como disciplinas estabelecidas, bem como as abordagens correspondentes e a aplicabilidade em estudos multiculturais contemporâneos. Para tanto, realizou-se uma revisão de conceitos, considerando-se aspectos conflitantes e aproximações ao longo do percurso das disciplinas. Por fim, apresentam-se as ações que vem sendo realizadas no contexto roraimense, considerando-se a atividade de pesquisa ligada ao Curso de Licenciatura em Música da Universidade Federal de Roraima e, principalmente, o projeto de pesquisa *Música e História em Roraima: bibliografia, documentação e eventos musicais*, como exemplo de abordagem ampliada e integrada das musicologias.

Palavras-chave: Musicologia. Conceitos. Abordagens.

Music Logies: Conflicts and Possibilities

Abstract: We intend to discuss, by this paper, the conceptions of musicology and ethnomusicology as established disciplines, as well as the corresponding approaches and the applicability in contemporary multicultural studies. For that, we carried out a review of concepts, considering conflicting aspects and approximations along the course of the disciplines. Finally, we present the actions that have been done in the Roraima context, considering the research activity linked to the Music Course of the Federal University of Roraima and, mainly, the research project *Music and History in Roraima: bibliography, documents and musical events*, as an example of an extended and integrated approach of musicologies.

Keywords: Musicology. Concepts. Methods.

1. Nós realmente precisamos da palavra musicologia?

A partir desse questionamento, Waldo Pratt (1915: 1⁶, tradução do autor) iniciava uma discussão do termo, que se inseria então no vocabulário norte-americano. O autor pretendia “levantar algumas questões sobre a natureza e o peso do conceito que parece estar por trás da palavra⁷” (PRATT, 1915: 2, tradução do autor). Chegou a discorrer, em tom jocoso, se não seria confundida com *muscologia*, parte da botânica dedicada ao estudo dos musgos. As preocupações de Pratt se justificavam, já que não havia um uso corrente de um termo específico dirigido aos estudos musicais – sequer havia um verbete no Grove, conforme o autor relatou.

Uma ideia sistematizada sobre musicologia, ao menos enquanto termo, remonta a pelo menos três décadas antes da publicação de Pratt, proposta então por Guido Adler (1885). Este classificou a área em duas grandes categorias: a primeira histórica, e a segunda sistemática, subdividida em elementos físicos do som, estética musical, pedagogia musical e uma quarta subdivisão, *musicologie*, compreendida hoje como uma origem remota da etnomusicologia. Nos anos

⁶ “Do we really need the word ‘musicology?’”.

⁷ “take up some questions about the nature and bearings of the conception that seems to stand behind the word”.

subsequentes ao artigo de Adler, Hugo Riemann (1908) propôs uma categorização com algumas semelhanças, em cinco áreas: acústica, fisiologia e psicologia do som, estética musical, teoria da composição e história da música. Essas duas propostas teóricas fundantes, de Adler e Riemann, apresentam-se como referências importantes para a discussão de Pratt, que considerou significativa a obra de Riemann e ressaltou a distinção de Adler entre musicologia histórica e sistemática. Destas, conferiu maior utilidade à primeira e julgou uma arbitrariedade classificar como musicologia os estudos comparativos e etnológicos.

As três propostas, vistas de hoje, convergem para o mesmo propósito: conferir um caráter científico aos estudos musicais. Nesse sentido, Pratt considerou a música como atividade complexa, que envolve múltiplos níveis sociais, psicológicos e cognitivos e, portanto, para que se configure uma “ciência da música”, não se deve restringir a determinadas categorias, mas, o todo musical (PRATT, 1915: 4). A distinção entre a música e a ciência que a estuda é, de certa forma, criticada por Pratt: “todo o artista representativo trabalha com uma grande quantidade de ciência implícita, e toda ciência bem fundamentada tende a fornecer uma base ampla e sólida para o processo artístico”⁸ (1915: 5, tradução do autor).

Por fim, uma previsão não muito otimista: “pode até ser que em algum momento haverá nas faculdades de certas grandes instituições uma cátedra de ‘musicologia’, cuja função será revelar o amplo escopo da ciência e demonstrar não só a sua dignidade intelectual entre outras ciências, mas sua utilidade prática”⁹ (PRATT, 1915: 16, tradução do autor).

2. Agora somos todos (etno)musicólogos

Outra discussão foi proposta por Nicholas Cook (2006: 7-32) no ano de 2001, na conferência *The New (Ethno)musicologies* em Londres. O autor utilizou as primeiras páginas do texto para demonstrar uma possível convergência das duas disciplinas, considerando estudos e previsões de estudiosos da área, como a de Palisca (apud COOK, 2006: 7), que indicava em 1963, como próximo passo, “a aplicação do método etnomusicológico em estudos históricos da música ocidental, isto é, como funciona a música em todos os níveis da cultura”.

⁸ “every powerful artist works with a large amount of implicit science at his command, and that all well-reasoned science tends to supply a broader and sounder basis for artistic procedure”.

⁹ “It may even be that sometime there will be in the faculties of certain large institutions a professorship of ‘musicology,’ whose function shall be to unfold the broad outlines of the science and to demonstrate not only its intellectual dignity among other sciences, but its practical utility”.

A solução apontada por Palisca consiste em uma possível alternativa para o que Kerman denominou anos mais tarde de *musicologia positivista*, então entendida como “o estudo da história da música artística ocidental¹⁰” (KERMAN, 1985: 36, tradução do autor). Todavia, para o autor:

Há somente um limitado número de áreas – como a transmissão oral e os conceitos de modo – nas quais a pesquisa etnomusicológica por si pode interferir diretamente nos estudos da música ocidental. A música ocidental é simplesmente muito diferente de outras músicas, e os contextos culturais correspondentes muito diferentes de outros contextos culturais¹¹ (KERMAN, 1985: 174, tradução do autor).

Essa elevação da música ocidental a uma categoria superior, compreensível para a época, insiste em se manter ainda hoje, de certa forma no âmbito de uma musicologia conservadora. Aproximadamente duas décadas após a proposição anterior de Palisca, ele afirmou: “eu falhei totalmente na adivinhação... Nenhum desses aparece na agenda atual” (PALISCA apud COOK, 2006: 12). Palisca já havia sugerido: “Deveria a Etnomusicologia ser abolida?”. Cook questiona essa proposição, hierarquizada a partir dos preceitos de Adler, na qual ambas as abordagens seriam subdivisões de um campo maior denominado Musicologia. Um dos problemas evidentes dessas concepções supostamente integradoras consiste na própria ideia ocidental de obra musical, ideia que persiste vinculada à musicologia e ofusca um entendimento mais amplo da música a partir de outros paradigmas.

A partir da *nova musicologia*, já não tão nova atualmente, iniciou-se de fato uma aproximação, ainda que tímida. Um breve deslocamento do foco na “obra musical” para as práticas musicais e significados correspondentes. No Brasil, custou um pouco mais a chegar. Maria Alice Volpe, há apenas uma década, apresentou seu posicionamento “por uma nova musicologia”, partindo da constatação de que “os resultados da pesquisa musicológica brasileira não têm gerado na comunidade acadêmica ou na sociedade mais ampla o mesmo nível de interesse das demais disciplinas, como a história, a antropologia, a sociologia, os estudos literários e as artes visuais” (VOLPE, 2007: 107-108). Isso é resultado, segundo a autora, da desatualização teórico-conceitual, para a qual uma possível solução seria “uma interação mais efetiva da musicologia com as outras disciplinas” (VOLPE, 2007: 116). Essa concepção de musicologia já era questionada há décadas por Kerman (1985: 11-12, tradução do autor):

Na prática acadêmica, e em geral, a musicologia passou a ter um significado muito restrito. Passou a significar o estudo da história da música ocidental na tradição da alta arte [...]. Além disso, na mente popular - e na mente de muitos acadêmicos - a musicologia é restrita não

¹⁰ “the study of the history of Western art music”.

¹¹ “There are really only a limited number of areas – such as oral transmission and concepts of mode – where ethnomusicological research itself can impinge directly on the study of Western music. Western music is just too different from other musics, and its cultural contexts too different from other cultural contexts”.

apenas nos temas abordados, mas também na sua abordagem aos temas. [...] A musicologia é percebida como tratando essencialmente o factual, o documental, o verificável, o analisável, o positivista. Os musicólogos são respeitados pelos fatos que eles conhecem sobre música. Eles não são admirados por sua visão da música como experiência estética¹².

A abordagem musicológica apontada por Kerman, no Brasil, ainda não se encontra totalmente superada. Algumas investigações insistem no factual como proposta, na análise como fim e nos acervos como único meio possível para se fazer pesquisa. De fato, por aqui ainda não somos todos etnomusicólogos; em alguns casos, nem novos musicólogos ou o que quer que isso signifique, como visto. Apesar da convergência evidente de métodos exigida pelos estudos, há dificuldade de entendimento por parte dos pesquisadores do que esses estudos solicitam. As separações, talvez reforçadas por ideologias e menos por necessidades da pesquisa, alimentam as duas áreas. A ideia consolidada de obra musical ocidental, no âmbito das investigações musicológicas, tende a se sobrepor a outras ideias de música. Conceitos que poderiam coexistir são tratados como antagônicos: insiders e outsiders, escrita e oralidade, música ocidental e “outras” músicas, história e antropologia e o eterno conflito entre “erudito” e “popular”.

Aparentemente seria óbvio afirmar que o objeto da musicologia não é somente a música “erudita” ocidental de tradição escrita a partir de abordagem histórica, enquanto o da etnomusicologia são as “outras” músicas de tradição oral e abordagem antropológica. Todavia, uma breve análise das produções atuais no Brasil permite que se verifique que não é tão óbvio assim.

3. Por uma musicologia integradora: o caso da UFRR

Considerando esse percurso conceitual e metodológico das musicologias, bem como as necessidades específicas do campo de atuação junto ao Curso de Licenciatura em Música da Universidade Federal de Roraima, não há como discutir música por uma ou outra abordagem conservadora. Nesse sentido, pontuamos algumas ações:

- a) reformulação das disciplinas voltadas ao estudo histórico da música;
- b) criação do Laboratório de Musicologia (LaM);
- c) formação do Grupo de Pesquisa Musicologia na Amazônia (MusA);
- d) proposição do projeto de pesquisa Música e História em Roraima: bibliografia, documentação e eventos musicais;

¹² “But in academic practice, and in broad general usage, musicology has come to have a much more constricted meaning. It has come to mean the study of the history of Western music in the high-art tradition [...]. Furthermore, in the popular mind – and in the minds of many academics – musicology is restricted not only in the subject matter it covers but also in its approach to that subject matter. [...] Musicology is perceived as dealing essentially with the factual, the documentary, the verifiable, the analysable, the positivistic. Musicologists are respected for the facts they know about music. They are not admired for their insight into music as aesthetic experience”.

e) estabelecimento de uma rede de pesquisa em música na Região Norte.

A primeira ação diz respeito à reformulação do Projeto Pedagógico do Curso de Licenciatura em Música, em geral e, dos conteúdos de música e história em específico. Constatou-se, através das práticas de sala de aula, que não há como possibilitar uma visão ampla dos estudos musicais se o conteúdo previsto no âmbito de ensino não for condizente com a proposta. Nesse sentido, optou-se pela inclusão de músicas em um contexto mais abrangente do que o tradicionalmente trabalhado, com destaque para a música brasileira de contextos urbanos, música latino-americana em uma visão panorâmica e música roraimense (BENETTI, 2015: 153). Além disso, há uma proposta de atualização na abordagem dos conteúdos, incluindo-se, inclusive, práticas musicais associadas ao conteúdo teórico e atividades no LaM. Evidentemente, não é tarefa simples desvincular-se do modelo tradicional de ensino de história da música e isto ainda não foi integralmente efetivado no âmbito da UFRR. Mesmo assim, trata-se de uma proposta que começou a produzir alguns resultados.

A segunda ação, caracterizada pela implementação do LaM, vem servindo como subsídio para a pesquisa em música e como interface de pesquisa nas atividades de ensino do curso. O laboratório encontra-se alocado no Bloco de Música e é utilizado para aulas práticas de história da música, para reuniões do grupo de pesquisas e para atividades ligadas aos projetos de pesquisas existentes no curso. O acervo do LaM está em fase de formação e contém os trabalhos de conclusão do curso, relatórios de pesquisa dos projetos, materiais bibliográficos e audiovisuais coletados e produzidos durante as pesquisas.

O MusA, que utiliza como sede o LaM, foi registrado no CNPq no final de 2015 e apresenta atuação consistente no âmbito da instituição. É composto por 22 integrantes, dentre eles pesquisadores ligados à UFRR e externos, estudantes de graduação e de pós-graduação, egressos do Curso de Licenciatura em Música da UFRR e um técnico. Possui quatro linhas de pesquisa: 1) música, história, cultura e sociedade; 2) educação musical: formação, ensino e práticas; 3) performance musical: ensino coletivo de instrumentos; 4) música e tecnologia. A heterogeneidade das linhas foi uma alternativa para o número baixo de doutores no corpo docente, mas, acima de tudo, demonstra uma concepção aberta de musicologia.

O projeto de pesquisa *Música e História em Roraima: bibliografia, documentação e eventos musicais*, tem como objetivo produzir uma publicação de referência, material inédito que servirá como fonte para o ensino e a pesquisa relacionados ao tema. Vem sendo realizado por meio de investigação de registros bibliográficos referentes à atividade musical, de pesquisa de documentação musical e musicográfica nos arquivos institucionais e acervos não-institucionais e, do mapeamento e análise da atividade musical corrente em todos os municípios do Estado de Roraima. O projeto é um exemplo de abordagem integradora do que tradicionalmente compreende-se por Musicologia e

Etnomusicologia. Sem as abordagens múltiplas e a ampliação dos conceitos, não seria possível dedicar-se à teia complexa que forma a música do estado: música histórica, música urbana, música indígena, músicas de matrizes estilísticas distintas, músicas de funções múltiplas, de funções distintas e de tantas outras variantes.

A última ação, de caráter mais complexo, vem sendo realizada progressivamente. A formação de uma rede de pesquisas em música entre os estados do Norte tem sido resultado da interação dos pesquisadores, principalmente através de eventos acadêmico-científicos. Entre os eventos, destaca-se o Simpósio Internacional de Música na Amazônia como o principal agregador pois, já possibilitou trocas efetivas entre pesquisadores de todos os estados da região.

Um próximo passo, já destacado nesta IV Jornada de Etnomusicologia, consiste na consolidação da rede de pesquisas no âmbito institucional, por meio da integração dos laboratórios de pesquisa de diversas universidades.

Referências

ADLER, Guido. Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft. *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*, v. 1, n. 1, p. 5-20, 1885.

BENETTI, Gustavo Frosi. Música e história em Roraima: subsídios para uma educação musical contextualizada. In: SILVA, Ivete Souza da (Org.). *Arte na Amazônia: conversas sobre o ensino na Região Norte*. Boa Vista: Editora da UFRR, 2016. p. 151-163.

COOK, Nicholas. Agora somos todos (etno)musicólogos. *Ictus*, Salvador, v. 7, n. 1, p. 7-32, 2006. Disponível em: <<http://www.ictus.ufba.br/index.php/ictus/article/view/110>>. Acesso em: 5 jun. 2012.

KERMAN, Joseph. *Contemplating Music: Challenges to Musicology*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1985.

PRATT, Waldo Selden. On Behalf of Musicology. *Musical Quarterly*, v. 1, n. 1, p. 1-16, 1915.

RIEMANN, Hugo. *Grundriß der Musikwissenschaft*. Leipzig: Quelle & Meyer, 1908.

VOLPE, Maria Alice. Por uma nova musicologia. *Música em Contexto*, Brasília, v. 1, n. 1, p. 107-122, 2007. Disponível em: <<http://periodicos.unb.br/index.php/Musica/issue/view/1>>. Acesso em: 04 dez. 2017

.

Religação de Saberes: uma questão de Método

Rosemara Staub de Barros¹³

Universidade Federal do Amazonas – rosemara Staub@gmail.com

47

Resumo: Este artigo é uma reflexão sobre o pensamento complexo e o método na pesquisa abordado como “estratégia”, segundo a proposta de Edgar Morin, ou seja, uma atitude inter/transdisciplinar. A reforma do pensamento consiste em promover a aproximação dos campos e saberes, conseqüentemente, a mudança dos hábitos e das atitudes nos modos de articular o conhecimento científico e o conhecimento tácito. Tal proposta contribuirá ainda mais para o desenvolvimento das pesquisas sobre os efeitos da música na sua diversidade. No entanto, o processo criativo da arte e ciência na perspectiva da criatividade e da reforma do pensamento, requerem a transformação escolar. A universidade e a educação devem descompartmentalizar e ensinar a viver. A educação musical, em sua interdisciplinaridade, poderá ser a principal estratégia transdisciplinar de aproximações e congregações dos campos.

Palavras-chave: Pensamento complexo. Método. Música.

Reconnection of know-how: a question of method

Abstract: This article is a reflection on the complex thought and the method in the research approached as "strategy", according to the proposal of Edgar Morin, ie an inter/transdisciplinary attitude. The reform of thought is to promote the approximation of the fields and to know, consequently, the change of habits and attitudes in ways of articulating scientific knowledge and tacit knowledge. Such a proposal It will contribute even more to the development of research on the effects of music in its diversity. However, the creative process of art and science in the perspective of creativity and reform of thought, require school transformation. University and education must decompartmentalize and teach to live. Music education, in its interdisciplinarity, may be the main transdisciplinary strategy of approaches and congregations of the camps.

Key words: Complexity thought. Method. Music.

Introdução

O objetivo deste artigo é o de transitar nos caminhos do processo criativo da ciência e da arte. Não é um texto inédito, considerando que parte dele foi publicado¹⁴, no entanto, peço licença aos leitores para dar maior visibilidade e difusão às articulações acerca do pensamento complexo e do quanto este assunto pode contribuir para as nossas reflexões e pesquisas na área da musicologia/etnomusicologia/educação musical, enfim, nos diversos campos da pesquisa em música, na atualidade.

¹³ Docente credenciada no Programa de Pós-Graduação em Sociedade e Cultura na Amazônia/PPGSCA, da Universidade Federal do Amazonas/UFAM. Doutora em Comunicação e Semiótica pela PUCSP e Mestre em Artes pela FASMSP. Líder do GEP- Música na Amazônia/CNPq/UFAM e do GEP-Processos de Criação/CNPq/UFAM na Faculdade de Artes da UFAM.

¹⁴ BARROS, R. Por uma epistemologia complexa – religar a arte e a ciência in *Escritos interdisciplinares II. Abordagens Epistemológicas*. Diogo Gonçalves Lima Neto. (Organizador). Olinda, Livro Rápido, 2016. (p. 53-75).

1. O processo criativo – conhecimento científica e conhecimento tácito

Artistas e cientistas compartilham do mesmo interesse em conhecer o mundo. Curiosos, amantes e loucos pela vida, trilham caminhos, ora conhecidos, ora desconhecidos, rumo as certezas falíveis, que de uma maneira rigorosa, vigorosa e compreensiva mantem a crença em que é preciso caminhar. Lá se vão, séculos e séculos comungando da mesma crença, de que é possível viver, mas é impossível dominar. Pede-se licença ao universo para penetrar, do micro ao macro, do todo às partes, das mais profundas entranhadas objetivas e subjetivas, no fluxo das tensões simbióticas, que se unem e se complementam tanto o conhecimento científico quanto o conhecimento artístico.

A arte e a ciência são tipos do conhecimento. Suas vivencias e experiências colaterais contribuem para o conhecimento multidimensional e multireferencial. O ato de conhecer é fundado na Gnoseologia; o critério de apreciação de seu valor, na ética e o conhecimento constituído é tratado no método, ou nas estratégias metodológicas, como diz Edgar Morin (1999, 2000, 2001, 2002). O conhecimento discursivo, intuitivo, tácito, mítico e mágico, são formas de conhecimento. Bachelard (2005) ressalta que os poetas e os pintores são fenomenologos nato.

Para uma epistemologia complexa exercer seu papel na compreensão do que é o conhecimento, deverá também reformar o pensamento, reformar a lógica, reformar os métodos, religar as formas, os tipos do conhecimento, articular e dialogar com as tensões. Viver a vida!

Da ontologia complexa de Mario Bunge (1985) à epistemologia da complexidade de Edgar Morin (1999, 2002), as lógicas dão origem a novas dimensões de leitura da realidade, o nó górdio entre o ser, o conhecer e o fazer. A natureza da matéria é complexidade constituída e para conhece-la, devemos criar uma nova linguagem para evitar o reducionismo, as disjunções entre o sujeito/objeto, anulação do sujeito ou do objeto, bem com a fragmentação excessiva da realidade. Uma epistemologia aberta, onde caibam a incerteza, a emergência dialógica, a recursividade, a retroação – auto-organização do sujeito, portanto, operadores para a vida.

O pensamento complexo conecta a ontologia, a epistemologia e a metodologia (estratégia transdisciplinar) – as três dimensões definidoras da complexidade.

A estética/admirável é uma estratégia evolutiva e adaptativa da espécie humana e de toda a espécie viva. Todas as coisas vivas recorrem a algum critério estético/admirável para sobreviver, a exemplo, as plumagens das aves exibidas no período do acasalamento.

A teoria clássica do conhecimento aponta cinco problemas do conhecimento: 1. a essência do conhecimento; 2. a origem do conhecimento; 3. as possibilidades do conhecimento; 4. as formas do conhecimento e, 5. a verdade, postuladas nas quatro regras do método cartesiano:

A primeira consistia em nunca aceitar algo como verdadeiro sem conhecê-lo evidentemente como tal: Isto é, evitar cuidadosamente a precipitação e a prevenção; não incluir nos meus juízos nada que não se apresentasse tão clara e distintamente à minha inteligência a ponto de excluir qualquer possibilidade de dúvida. A segunda era dividir o problema em tantas partes quantas fossem necessárias para melhor poder resolvê-lo. A terceira, conduzir por ordem os meus pensamentos, começando pelos objetos mais simples e mais fáceis de conhecer, subir pouco a pouco, gradualmente, até o conhecimento dos mais compostos; e admitindo uma ordem mesmo entre aqueles que não apresentam nenhuma ligação natural entre si. Por último, sempre fazer enumerações tão completas, e revisões tão gerais, que tivesse a certeza de nada ter omitido. (DESCARTES/1637 in MUNARI, 1998).

O biólogo e cibernético Uexküll (2006, 2008) postula sobre o comportamento dos organismos vivos, a partir do “*wmwelt*” (universo à volta) “cada espécie viva, vive num mundo particular, dimensionado pela sua história contida e, portanto, elabora a realidade de uma certa maneira que pode ser bastante diferente da maneira como outras espécies elaboram”.

Prigogine (1984) postula que a ciência moderna, necessariamente deverá admitir a instabilidade, o movimento e as incertezas.

Não estamos mais no tempo em que os fenômenos imutáveis prendiam a atenção. Não são mais as situações estáveis e as permanências que nos interessam antes de tudo, mas as evoluções, as crises e as instabilidades. Já não queremos estudar apenas o que permanece, mas também o que se transforma, as perturbações geológicas e climáticas, a evolução das espécies, a gênese e as mutações das normas que interferem nos comportamentos sociais. (Prigogine, 1984).

A ciência clássica pautada no método de Descartes, em sua primeira regra, postula a verdade clara e distinta e certa. Na segunda regra, postula a fragmentação, a divisão do todo em partes para o conhecimento micro de detalhado. A terceira regra consiste na ordem e na linearidade dos fatos, e por última, a quarta regra, as generalizações das leis.

A ciência moderna, por sua vez, postula que os fenômenos são sistemas dinâmicos, logo, a dicotomia ordem/desordem passam a ser redefinidos como sistemas de organização, em que tempo e espaço são multidimensionais.

Arte e Ciência, mais uma vez, se entrelaçam para conhecer os fenômenos da vida no planeta, dimensionando novas possibilidades de método, metodologias e resultados. Vejamos a seguir, uma possibilidade de aproximação dos campos:

1.1 Método de Projetar em Bruno Munari

Bruno Munari (1998), grande artista e designer italiano ao propor seu “método de projetar”, buscou religar a ciência, na sua objetividade científica com a arte, na articulação com a criatividade. Uma articulação em que a criação de um projeto depende da **C – criatividade** – “criatividade não significa improvisação sem método”. Ressalta que, “o método de projeto, para o *designer*, não é

absoluto nem definitivo; pode ser modificado caso ele encontre outros valores objetivos que melhorem o processo”. Seu “método” de projetar é uma estratégia transdisciplinar, quando propõe a religação entre ciência e arte.

A partir da atitude transdisciplinar, Munari utiliza a receita culinária, para ilustrar que, não basta seguir uma receita, em que se segue a ordem dos ingredientes para fazer um “determinado” prato.

Essas indicações são às vezes resumidas, quando se destinam a pessoas habituadas a esses trabalhos; ou mais detalhadas, no que diz respeito a cada uma das operações, para quem não tem tanta prática. Algumas vezes, além de indicarem o conjunto das operações necessárias e sua origem lógica, chegam mesmo a aconselhar também um tipo de recipiente mais adequado para o prato que se está preparando e o tipo de fonte de calor que se deve usar. (MUNARI, 1998, p.10).

Para Munari, o processo criativo de **P – problema a S – solução** é uma teia das articulações projetuais, em que **C – criatividade e E – experimentação** são estratégias transdisciplinares. As implicações em seguir o “método determinado” incorre no erro em não incluir as multidimensionalidades criativas e multireferencialidades do conhecimento. O ato de cozinhar é um conhecimento tácito. Um outro tipo de conhecimento que o método, ou a estratégia deve articular na experimentação e na criatividade.

P – Problema – *Arroz Verde*

DP – Definição do Problema – *arroz verde para quatro pessoas*

CP – Componentes do Problema – *arroz, espinafre, presunto, cebola, azeite, sal, pimenta, caldo*

CD – Coleta de Dados – *será que alguém já fez isso?*

AD – Análise de Dados – *Como fez? O que posso copiar?*

C – CRIATIVIDADE – *Como juntar tudo de maneira mais correta?*

MT – Materiais e Técnicas – *Qual arroz? que panelas? Que fogo?*

E – EXPERIMENTAÇÃO – *Prova, está bem?*

M – Modelo – *Ótimo*

V – Verificação – *Bom, dá para quatro*

DC – Desenho de Construção –

S – Solução – *Arroz Verde servido em prato aquecido*

A epistemologia complexa religa o conhecimento científico com o conhecimento tácito. Todas as formas do conhecimento têm como direção a sobrevivência da espécie humana.

Religar a arte e a ciência nos estudos da complexidade requer uma atitude que possa complementar o conhecimento da “técnica” com o conhecimento tácito, ou seja, conhecer “fazendo”.

2. O Processo de criação: A Crítica Genética na Música

Para explorar o universo dos “bastidores” da criação artística, ou seja, seu processo de criação, a Crítica Genética é uma estratégia transdisciplinar para o exercício da religação dos saberes entre a arte e a ciência, ou seja, conhecer “fazendo”.

O pesquisador francês Daniel Ferrer (ITEM-CNRS), comenta que a “*Crítica Genética do século XXI será transdisciplinar, transartística e transsemiótica, ou não existirá*”, isto porque, para dar conta de toda a complexidade existente no interior dos manuscritos, só é possível continuar com as pesquisas a partir de uma atitude “transversal” nas análises de interpretações dos sistemas semióticos coexistentes.

A Crítica Genética, de linha peirceana, nos permite falar da criação, segundo Salles¹⁵ (2000) “*como um processo de representação que dá a conhecer uma nova realidade, com características que lhe vão sendo atribuídas*”. O movimento desta ação processual nos mostra a criação em seu estado de constantes metamorfoses, o que não é privilégio somente dos manuscritos literários, mas de todo tipo de ação em processo.

E, ainda, segundo Salles (1998) “todo o conjunto dos documentos de processos, independentemente, de sua materialidade, têm a função de armazenar informações, que atuam como auxiliares no percurso e que, ao estabelecerem um vínculo com o artista, o nutre em seu percurso de criação”. Atados à função de **armazenar**, os documentos também indicam a **experimentação** que, segundo Salles (1998), são os momentos da pesquisa, quando as hipóteses vão sendo testadas. De modo geral, os artistas utilizam os esboços, os rascunhos, os cadernos etc., ou seja, diferentes materialidades e matérias.

O interesse científico da Crítica Genética está no da busca da compreensão do processo de criação artística, a partir dos registros, deixados pelo artista ao longo do percurso. Buscar a compreensão a respeito do ato criador, não é discussão apenas da Crítica Genética. Inúmeros autores em diferentes áreas do conhecimento têm abordado esse assunto, trazendo muitas contribuições. Dentre eles: Fayga Ostrower (1978,1990), Rudolf Arheim (1976), Paul Valéry (1991), entre outros.

Publicações de cartas, entrevistas e depoimentos de artistas têm, também, trazido ao público o interesse por esta perspectiva. As publicações das cartas de Van Gogh ao seu irmão Théo, os diários de Klee, o processo de criação de Kandinsky, as entrevistas publicadas com os músicos Luciano

¹⁵ SALLES, Cecília Almeida (2000). *Crítica Genética e Semiótica: uma interface possível*. Texto inédito.

Bério, Stockhausen, e Stravinsky, as abordagens críticas de Pierre Boulez, entre outras publicações autobiográficas, também estão na lista bibliográfica de quem se interessa pelo ato da criação artística.

Ao lado da vasta produção bibliográfica a respeito do ato criador, a Crítica Genética propõe uma nova possibilidade para se olhar as manifestações artísticas, a partir de seu processo de construção, aproximando cada vez mais a arte da ciência, livrando-a de vez a “aura” de objeto único das obras e da ideia de inspiração dos artistas.

Ao mergulharmos no universo do processo criador, descobrimos uma rede de inter-relações e de conexões, da qual não nos é possível detectar começo e fim. Encontramo-nos sempre no meio do caminho desta complexidade. Seu interesse se volta para os rascunhos, anotações, esboços, diários, cartas, enfim, para tudo que possa caracterizar uma situação de transitoriedade e de transformação.

Historicamente, os estudos acerca da gênese da criação eram de interesse somente da literatura. Em 1968, em Paris, por iniciativa de Louis Hay, juntamente, com uma equipe de pesquisadores do *Centre National de Recherche Scientifique* (CNRS), foi organizado os manuscritos do poeta alemão Heinrich Heine. E, posteriormente, com a criação do Institut des Textes et Manuscrits Moderns – ITEM/CNRS, foram criados grupos de pesquisas, dedicados exclusivamente aos estudos dos manuscritos de M. Proust, E. Zola, G. Flaubert e de P. Valéry.

E, no Brasil, somente em 1985, a Crítica Genética ficou conhecida. Isto aconteceu durante o Iº. *Colóquio de Crítica Textual: O Manuscrito e as Edições*, na Universidade de São Paulo, apresentada pelo Prof. Dr. Philippe Willemart¹⁶. A partir de 1990, no Programa do COS da PUC-SP, a professora Dra. Cecília de Almeida Salles desenvolveu os estudos de Crítica Genética, associados à semiótica dos signos, de Charles Sanders Peirce (, através da análise dos manuscritos da obra: “*Não verás país nenhum*”, do escritor Ignácio de Loyola Brandão.

Com a criação, em 1993¹⁷, do Centro de Estudos de Crítica Genética (CECG), da PUCSP, sob a coordenação da pesquisadora Dra Cecília Almeida Salles, profissionais de diferentes campos de atuação iniciaram as primeiras conexões, acerca do processo criativo, em suas respectivas áreas. Os resultados, obtidos nas diferentes linguagens, tais como: na dança¹⁸, na arquitetura¹⁹, nas artes

¹⁶ O professor Philippe WILLEMART é membro da Equipe Proust, do Institut de Textes et Manuscrits Modernes (ITEM/CNRS), e autor, entre outros livros, de : *Universo da Criação Literária*, São Paulo, Edusp, 1993; *Além da psicanálise: a literatura e as artes*. Nova Alexandria, FAPESP, 1995 e *Bastidores da criação literária*. São Paulo, Iluminuras, 1999.

¹⁷ Um evento que marcou a ampliação dos estudos, sobre criação artística em diferentes áreas, foi a Exposição “*Bastidores da Criação*”, em 24 de maio de 1994, organizado pelo CECG da PUCSP, realizado na Oficina Cultural Oswald de Andrade em São Paulo.

¹⁸ AUGUSTO, R. V. L. (1996). *Os Bastidores de uma obra coreográfica: A Sagração da Primavera*. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica, PUCSP.

¹⁹ PETERS, I. F. (1993). *A Palavra e a Arquitetura: Paulo Mendes da Rocha*. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica. PUCSP.

plásticas²⁰, no teatro²¹, na música²² entre outras, são notórios. Como exemplo, também, em destaque algumas das publicações de Salles²³ (1992,1998,2000), bem como as inúmeras dissertações e teses, defendidas posteriormente no Programa de Estudos Pós-Graduandos em Comunicação e Semiótica da PUCSP, o que demonstra a relevante atuação da Crítica Genética no Brasil.

E, em fevereiro de 2000 foi criado na Universidade de São Paulo o Núcleo de Apoio à Pesquisa em Crítica Genética - NAPCG, ligado à Pró-Reitoria de Pesquisa da USP, que reúne representantes das três equipes de pesquisadores de São Paulo: o Centro de Estudos de Crítica Genética/CECG da PUCSP, a Equipe Mário de Andrade do IEB/USP e o Laboratório do Manuscrito Literário do FFLCH/USP. O objetivo era o de estreitar ainda mais os vínculos teóricos, para uma discussão ampla acerca do processo de criação artística e literária.

Diante das abordagens em diferentes áreas do conhecimento, principalmente nas dos estudos, realizados pelo CECG da PUCSP, demonstraram que o conceito de manuscrito não era suficiente para abarcar toda a diversidade material dos estudos, para além da literatura. Com a presença do *story-board* e copiões no cinema, cadernos de desenhos, esboços nas artes plásticas, entre outros exemplos, o conceito de manuscrito foi ampliado para **documentos de processo**. Definido por Salles (1998), como “os registros materiais do processo criador”, e dar conta de toda a materialidade observada, o geneticista estabelece uma análise interpretativa desta ação, atando as conexões e relações que atuam nestes documentos.

2.1 Documento de processos em Música

Na finalidade de compartilhar a minha pesquisa (ZAGO, 2002), durante meu doutoramento, tive a oportunidade de caminhar pelos rastros da criação do compositor Gilberto Mendes (1922-2016). Seus documentos de processo possuem uma rica diversidade de materialidades (partituras em

²⁰ PFÜTZENREUTER, E. P. (1992). *Desejo material*. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica. PUCSP.

²¹ FORTUNA, M. (1995). *A poética da expressão oral no teatro. O ator, um jogador*. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Comunicação e semiótica. PUCSP.

²² ZAGO, R. S. B. (2002). *Relações culturais e comunicativas no processo de criação do compositor Gilberto Mendes*. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica. PUCSP.

²³ SALLES, C. (1992) *Crítica Genética – uma introdução*. São Paulo.

_____. (1998) *Gesto Inacabado: processo de criação artística*. São Paulo, Annablume.

_____. (2000). *Crítica Genética – uma nova introdução*. São Paulo, Educ.

_____. (2000) *Gesto Inacabado: processo de criação artística*. Cd-rom patrocinado pela LINC - Lei de Incentivo Nacional a Cultura, Secretaria de Estado de Cultura de São Paulo e do Governo do Estado de São Paulo.

_____. (2000). *Crítica Genética – uma nova introdução*. São Paulo.

processos, cartas, esboços, cadernos de anotações).

O recorte que faço neste texto, é de que o compositor também se preocupa com o “método”. Compor uma partitura é também um método, uma estratégia de possibilidades, rigorosas e de incertezas. O intérprete musical é responsável pela eficiência de sua interpretação. No entanto, nos bastidores da criação musical, as anotações e rascunhos denotam que do P (problema) a S (solução), como diz o método de projetar de Munari, nas experimentações, as incertezas aparecem com todo vigor.

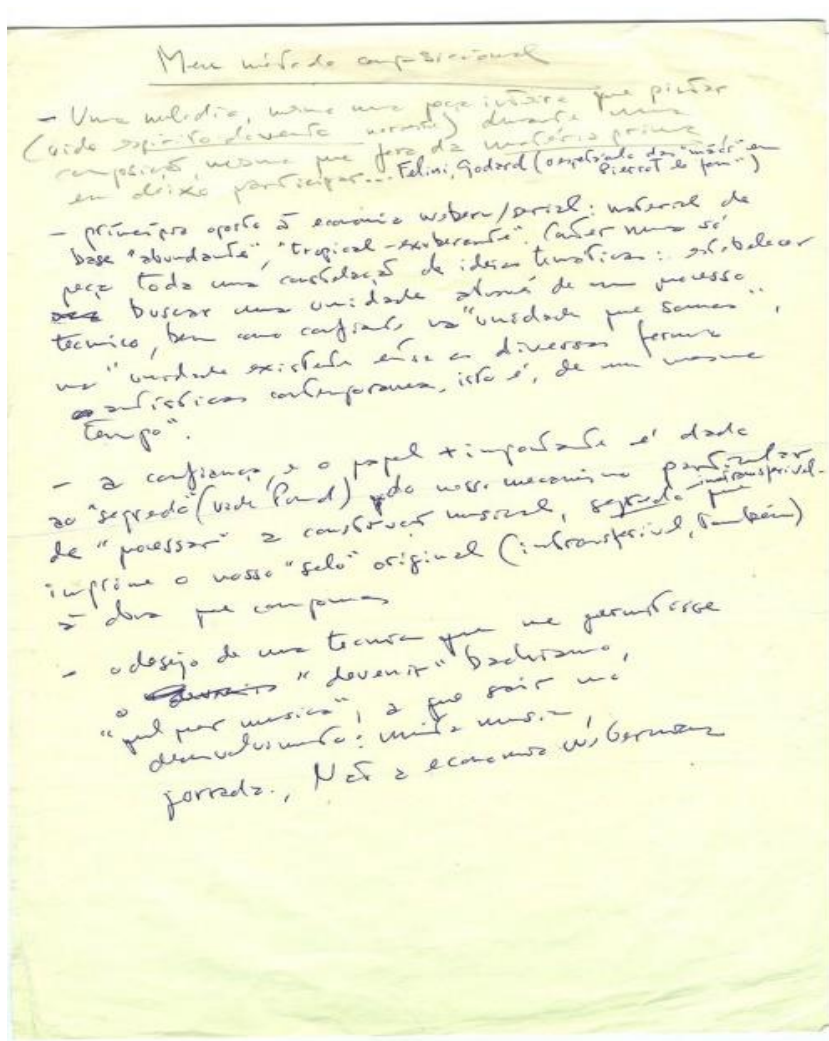


Fig.1 Meu método composicional, Gilberto Mendes

Transcrição:

- Uma melodia, mesma uma peça inteira que pintar (vide espírito do Vento Noroeste) durante uma composição, mesma que fora da matéria prima eu deixo participar...Fellini, Godard (o espetáculo das “mãos”em Pierrot le fou”).
- Princípio oposto à economia Webern/serial: material de base “abundante”, “tropical-exuberante”. Conter numa só peça toda uma constelação de idéias temáticas: estabelecer ou buscar uma unidade através de um

processo técnico bem como confiante na “unidade que somos” na “unidade existente entre as diversas formas artísticas contemporâneas, isto é, de um mesmo “tempo”.

- A confiança é o papel + importante é dado ao “segredo” (vide Pound) do nosso mecanismo particular de “processar” a construção musical, segredo intransferível que imprime o nosso “selo” original (intransferível, também) à obra que compomos.

- O desejo de uma técnica que me garantisse o “devenir” bachiano, “qualquer música”, a que sair no desenvolvimento: minha música, jorrada, Não à economia weberniana.

A melodia é um elemento importante no O “método composicional” de Gilberto Mendes, no entanto, o surgimento da melodia “ideal” surgirá, na convergência com o *wmvelt* (universo à volta) da experiência com a cultura e pelo acaso - *“Uma melodia, mesma uma peça inteira que pintar (vide espírito do Vento Noroeste) durante uma composição, mesma que fora da matéria prima eu deixo participar...Fellini, Godard (o espetáculo das “mãos” em Pierrot le fou)”*.

A relação da parte/todo, da unidade hologramática da música e na técnica formal da composição musical, Gilberto Mendes religa todas as sonoridades, frente ao serialismo técnico da composição do século XX, *“Princípio oposto à economia Webern/serial: material de base “abundante”, “tropical-exuberante”. Conter numa só peça toda uma constelação de idéias temáticas: estabelecer ou buscar uma unidade através de um processo técnico bem como confiante na “unidade que somos” na “unidade existente entre as diversas formas artísticas contemporâneas, isto é, de um mesmo “tempo”. ”*.

O conhecimento científico e o conhecimento tácito são complementares nos processos de composição de Gilberto Mendes. Ao relatar que *“A confiança é o papel + importante é dado ao “segredo” (vide Pound) do nosso mecanismo particular de “processar” a construção musical, segredo intransferível que imprime o nosso “selo” original (intransferível, também) à obra que compomos.”* Nos remete ao que Munari aponta, a receita culinária e o ato de cozinhar. A técnica da composição musical, rigorosamente organizada nas leis da harmonia, são rompidas para a abertura de novas sonoridades, o “gesto” de cada artista, inconfundível, mesmo seguindo um “método” composicional.

O artista busca a criatividade na experimentação, *“O desejo de uma técnica que me garantisse o “devenir” bachiano, “qualquer música”, a que sair no desenvolvimento: minha música, jorrada, Não à economia weberniana.* Evidentemente, uma religação para além da técnica e da exatidão. Um caminhar fluido, admirável, muito longe das certezas da criação, uma busca pela vida musical.

Ao abordarmos a ampliação do campo científico frente aos estudos do processo criativo para além da literatura e das artes, Edgar Morin (1999, 2000) propõe ao processo criativo da ciência, as bifurcações das avenidas do caminho: a irredutibilidade do acaso e da desordem; a transgressão, entendida como a transdisciplinaridade – abstração universal unida ao singular e o local; a condição

humana; a relação complementar da ordem-desordem-interação-organização – hologramático (uno/múltiplo); a recursividade; o fim das certezas (ideias claras/obscuras) e o pensamento multidimensional/dialógico.

Essas bifurcações que vamos conhecendo no caminhar da vida, quer seja da vida científica, da vida artística ou vida terrena e planetária, ainda resta-nos abordar a religação da educação na perspectiva complexa, afinal, é lá que o conhecimento está “engaiolado”.

3. Por uma atitude transdisciplinar - O papel da universidade junto ao pensamento complexo

Em 1996 Jacques Delors apresentou o relatório elaborado pela Comissão Internacional sobre a educação no século XXI (LA TORRE, 1996), propõe quatro pilares para a educação: *aprender a conhecer; aprender a fazer; aprender a conviver; aprender a ser.*

Aprender a conhecer, combinando uma cultura geral, com possibilidade de aprender a aprender ao longo da vida.

Aprender a fazer é a capacidade formativa especializada para a profissão, entretanto, a atitude transdisciplinar promove as potencialidades da criatividade. Ou seja, baseada no equilíbrio do homem exterior e o homem interior. (NICOLESCU, 1999, p.146).

Aprender a conviver é desenvolver a compreensão do outro e a percepção das interdependências, gerenciar conflitos em respeito ao pluralismo, da compreensão mútua e da paz. No entanto, a atitude transcultural, transreligiosa, transpolítica e transnacional dever ser validadas pela experiência de cada ser, ou seja, *reconhecer-se a si mesmo na face do Outro;*

Aprender a ser transpessoal

Aprender a ser também é aprender a conhecer e respeitar aquilo que liga o Sujeito e o Objeto. O outro é um objeto para mim se eu não fizer este aprendizado, que me ensina que o outro e eu construímos juntos o Sujeito ligado ao Objeto. (NICOLESCU, 1999, p. 148).

A religação do sujeito/objeto, arte/ciência, conhecimento tácito e conhecimento científico devem ser a pauta da reforma do pensamento educacional. A religação para além das grades curriculares permitirá uma nova educação, propensa a conhecer a necessidade da sobrevivência do homem (indivíduo, espécie e sociedade), numa relação dialógica em que só é possível essa proposta, se considerarmos a vida e permanência no planeta.

Nicolescu (1999) comenta que a educação permanente é uma perspectiva de conciliar a eficiência com a afetividade, ou seja, uma educação transdisciplinar que ultrapasse as instituições de

ensino e departamentos por uma comunidade de aprendizagem, em que trocas e religação de conhecimentos possam ser compartilhados e complementados.

A penetração do pensamento complexo e transdisciplinar nas estruturas, nos programas e na irradiação da Universidade permitirá sua evolução em direção à sua missão um tanto quanto esquecida hoje em dia: *o estudo do universal*. Assim, a Universidade poderá transformar num local de aprendizagem da atitude transcultural, transreligiosa, transpolítica, do diálogo entre a arte e ciência, eixo de reunificação entre a cultura científica e a cultura artística. A Universidade renovada será o berço de um novo tipo de humanismo. (NICOLESCU, 1999, p.152).

Procurei trilhar bifurcações dos caminhos da filosofia, dos processos de criação da arte e da ciência, contudo, os fios do tecido estão suspensos, soltos, esperando que a cada um de nós, pesquisadores e educadores venhamos tecer juntos, um desenho em *patchwork* a ser admirado na vida.

A atitude transdisciplinar não é polivalente. É um comportamento coletivo, uma atitude necessária para enfrentarmos as diversidades. As pluridimensões estão em todos os campos disciplinares: ciências da terra e naturais, sistemas cibernéticos, informacionais e tecnológicos. A condição humana está inter-relacionada com todos os campos disciplinares.

Portanto, a questão problema está direcionada para os efeitos do fenômeno, nos diversos e inúmeras dimensões, ou seja, no sistema hologramático, dialógico e recursivo da condição humana e/ou da condição da vida planetária.

Religar os saberes, é buscar o método complexo, e aqui, método como estratégia para a religação dos saberes e efeitos.

Nesta perspectiva, de que maneira poderemos avançar nas pesquisas em música? Não há uma receita a seguir, passo a passo. Vimos no método de projetar de Munari, que a criatividade é o principal elemento para religar o conhecimento.

Minha crença pauta na parceria, na colaboratividade mútua entre os campos das pesquisas em música. A educação musical, por natureza, é interdisciplinar. Poderá ser a principal articuladora na aproximação dos campos da pesquisa em música e a integração dos saberes nos demais campos.

Considerações Complexas

Propor a parceria, a comunhão, o diálogo, é um papel muito raro na atualidade. As instituições educacionais, desde a educação infantil até a pós-graduação nas universidades articulam pouco os mecanismos criativos para a compreensão do conhecimento. Os departamentos, as salas de aulas, as grades curriculares são lugares das “certezas”, enquanto que a vida, o lugar do admirável, corre, sobe, desce, chora, sonoriza, saboreia, enfim.

Ao religarmos os campos científicos das pesquisas em música associados aos saberes tácitos, poderemos, juntos, elaborarmos novas estratégias de ensino e de educação. Os efeitos da música evidenciarão a multidimensionalidade social, cultural, antropológica e biológica da condição humana.

Por fim, compartilho o poema do poeta amazonense, Luiz Bacellar (1992), que utiliza a estratégia da técnica formal da linguagem associados aos modos de fazer da bebida de tacacá.

Admiremos SEM moderação...

Receita de tacacá

*Ponha, numa cuia açu
ou numa cuia mirim
burnida de cumatê:
camarões secos, com casca,
folhas de jambu cozido
e goma de tapioca.
sirva fervendo, pelando,
o caldo de tucupi,
depois tempere a seu gosto:
Um pouco de sal, pimenta
malagueta ou murupi.
Quem beber mais de 3 cuias
bebe fogo de velório.
Se você gostar me espere
Na esquina do purgatório*

Referências

- BACELLAR, I. F. S. *Fruta de barro: quatro movimentos*. Brasília, 1992.
- BACHELARD. *Formação do Espírito Científico: contribuição para uma psicanálise do conhecimento*. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto: 2005.
- LA TORRE, S., PUJOL, M. A., MORAES, M. C. (org). *Documentos para transformar a educação: um olhar complexo e transdisciplinar*. Rio de Janeiro: WAK Editora, 2013.
- MORIN, E. Jornadas temáticas (1998, Paris). *A religação dos saberes: o desafio do século XXI*. Trad. e notas. Flávia Nascimento. Rio de Janeiro: 2010.
- MORIN, E. *O Problema Epistemológico da Complexidade*. Lisboa: Publicações Europa-América, LDA, 2002.
- MORIN, E. *Ciência com consciência*. Trad. Maria de Alexandre e Maria Alice Sampaio Dória. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.
- MORIN, E. *A Cabeça Bem-Feita: repensar a reforma, reformar o pensamento*. Trad. Eloá Jacobina. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

- MORIN, E. *Os sete saberes necessários à educação do futuro*. Trad. Catarina Eleonora F. da Silva e Jeanne Sawaya; revisão técnica de Edgard Assis de Carvalho. São Paulo: Cortez, 2000.
- MORIN, Edgar. *Ensinar a viver. Manifesto par mudar a educação*. Trad. Edgard Assis de Carvalho e Mariza Perassi Bosco. Porto Alegre: Sulina, 2015.
- MUNARI, B. *Das coisas nascem coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- NICLOLESCU, B. *O manifesto da transdisciplinaridade*. Trad. Lucia Pereira de Souza. São Paulo; TRIOM, 1999.
- OSTROWER, F. *Criatividade e processos de criação*. Petrópolis: Vozes, 1978.
- OSTROWER, F. *Acasos e a criação artística*. 2. ed. Rio de Janeiro: Campus, 1990.
- PEIRCE. C.S. *Collected papers*. C. Hartshorne, P. Weiss e A. W. Burks (eds). Cambridge, MA: Havard University Press.
- SALLES, C. A. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. 1. ed. São Paulo: Annablume, 2000.
- VIEIRA, J. A., SANTAELLA, L. *Metaciência como guia de pesquisa - uma proposta semiótica e sistêmica*. 1. ed. São Paulo: Mérito, 2008.
- VIEIRA, J. A. *Teoria do Conhecimento e Arte. Formas de Conhecimento: Arte e Ciência. Uma visão a partir da Complexidade*. Fortaleza: Expressão, 2006.
- ZAGO. R. S. B. *Relações culturais e comunicativas no processo de criação do compositor Gilberto Mendes*. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica. PUCSP, 2002.

Etnografia dos silentes: algumas palavras sobre memórias das práticas musicais e o fazer musicológico

Fernando Lacerda Simões Duarte

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

60

Resumo: Este trabalho traz algumas reflexões acerca das práticas de pesquisa em música a partir do viés da Musicologia Histórica. Tendendo ao relato de experiência e à exploração de memórias individuais do autor, busca apresentar respostas a algumas problemáticas tais como as características da atuação do musicólogo, as diferenças e aproximações de seus saberes com a Etnomusicologia, as possibilidades e limitações da pesquisa documental, a necessidade de preservação da memória das práticas musicais e da própria pesquisa em música. São trazidos ao texto referenciais de diferentes áreas ou disciplinas, tais como Manuel Castells, Joël Candau, Pierre Nora, Jacques Le Goff, Joseph Kerman, John Blacking, dentre outros. As discussões são ilustradas, sobretudo, com exemplos oriundos de pesquisas autorais. O objetivo do trabalho não é apresentar respostas fechadas, mas trazer questionamentos e revelar possibilidades de pesquisa e interfaces entre os estudos sobre as práticas musicais presentes e pretéritas. Neste sentido, é possível tentar superar a parcialidade ou as limitações dos documentos-monumentos por meio da etnografia de arquivos, do estudo de práticas do passado a partir da tradição oral no presente, a observação de continuidades e rupturas nas práticas musicais do presente, o papel da memória na caracterização de tais práticas e a via de mão dupla que permite conhecer mais a fundo as identidades do presente a partir das memórias acumuladas, mas também a reconstituição talvez mais fidedigna do passado a partir da observação do presente. Destaca-se finalmente, a dimensão política do fazer musicológico e algumas possibilidades de retribuição aos colaboradores da pesquisa.

Palavras-chave: Memória coletiva, identidade e música. Práticas musicais. Metodologia da pesquisa em música.

Ethnography of the Silents: a Few Words about Memories of Musical Practices and the Musicological Work

Abstract: This paper brings some reflections about the practices of research in music from the angle of Historical Musicology. Tending to the experience report and the exploration of the author's individual memories, it seeks to present answers to some problems such as the characteristics of the work of the musicologist, the differences and approximations of his knowledge with ethnomusicology, the possibilities and limitations of documentary research, the need to preserve the memory of musical practices and music research itself. References from different areas or disciplines, such as Manuel Castells, Joël Candau, Pierre Nora, Jacques Le Goff, Joseph Kerman, John Blacking, among others are brought to the text. Discussions are mainly illustrated with examples from the author's research. The objective of the work is not to present close answers, but to question and reveal research possibilities and interfaces between the studies on the present and previous musical practices. Thus, it is possible to try to overcome the bias or limitations of documentary monuments through archival ethnography, the study of past practices from the oral tradition in the present, the observation of continuities and ruptures in the musical practices of the present, the place of memory in the characterization of such practices and the double-handed way that allows us to know more about the identities of the present from the accumulated memories, but also the reconstitution perhaps more reliable of the past from the observation of the present. Finally, the political dimension of the musicological process and some possibilities of retribution to the research collaborators are discussed.

Keywords: Collective memory, identity and music. Musical practices. Methodology of music research.

Segundo Castells (1999), a identidade é um atributo do indivíduo, devendo ser, portanto, auto-representada e não atribuída. Identificar-me enquanto musicólogo dependeria, desta sorte, de um sentimento pertença a uma determinada classe profissional e, para tanto, de reconhecer os

atributos inerentes a esta classe. Contudo, parece-me impossível caracterizar a musicologia histórica praticada no Brasil de maneira homogênea, como tendem a fazer os manuais ou os verbetes de dicionários. Assim, esta fala apresentada na mesa-redonda *Diálogos entre saberes* não se pretende representativa de uma subárea de pesquisa, dos pesquisadores ou profissionais de um campo de conhecimento, mas se inscreve no campo da subjetividade. Não acredito em portadores autorizados de uma identidade, sejam eles individuais ou coletivos (associações e outras entidades). Esta fala se aproxima, portanto, do relato de experiência e da autoetnografia²⁴ (VERSIANI, 2002), uma vez que lida com a autoconstrução de uma identidade – uma autopoiese –, mas também se acerca da história oral em sua modalidade temática (MEIHY, HOLANDA, 2011), admitindo como premissa o fato de que as identidades têm na base de sua construção memórias (CANDAU, 2011): o que hoje somos não é, senão, o resultado de uma acumulação de “estares”. No desafio da alteridade implantada a partir de fins do século XIX (KERMAN, 1987), tento revelar uma identidade musicológica individual a etnomusicólogos, desafiando ou subvertendo talvez, com ela, traços identitários das próprias disciplinas ou subáreas dos estudos em Música.

Sou um musicólogo de vertente histórica, pois tenho concentrado a maior parte de minha produção acadêmica nesta subárea. Parafraseando John Blacking (2000: 10), procuro em silêncios humanamente organizados significados sociais de práticas pretéritas, e tento vislumbrar no presente possibilidades de reintegração destas memórias.

Ouçó com os olhos.

Procuró memórias sob camadas de poeira, memórias estas forçadas a conviver muitas vezes com a escuridão e o abandono, que sobrevivem, na medida do possível, à implacável ação de ácaros, fungos, traças, brocas e outros agentes físicos ou biológicos que representam riscos de perecimento às fontes.

Faço a etnografia dos mortos. Deixo-os falar através dos documentos, da iconografia, de vestígios de cultura material e de outras fontes.

Aprendo com os mortos.

Dou voz a colaboradores cujo silêncio se impõe não somente por sua ausência física, mas também por relações de poder, por valorações ou por planos de construção de identidades fortes

²⁴ “[...] uma alternativa conceitual útil a pesquisadores da cultura preocupados em superar uma série de dicotomias predominantes na reflexão teórica dedicada tanto às autobiografias quanto às etnografias, aqui denominadas escritas de construção de *selves*: o Mesmo *versus* o Outro, subjetividade *versus* alteridade, individual *versus* coletivo, Sujeito *versus* Objeto etc. [...] o conceito de *autoetnografia* também parece produtivo para a leitura de escritas de sujeitos/autores que refletem sobre sua própria inserção social, histórica, identitária e, em especial, no caso de subjetividades ligadas a grupos minoritários, também como um possível modo de conquistar visibilidade política. Assim, o conceito de *autoetnografia* parece bastante produtivo em leituras de obras coletivas ou em co-autoria, e também em formas mais tradicionais de escritas de autoconstrução de subjetividades, tais como autobiografias e memórias, mormente quando seus autores estão de alguma forma ligados a grupos minoritários” (VERSIANI, 2002: 68).

reforçados pela crítica e pela historiografia, nos quais somente as grandes memórias organizadoras importam (CANDAU, 2011). Neste universo, práticas musicais que não se alinhavam aos interesses de determinados grupos que detinham o monopólio econômico e das ideias – mulheres e compositores não-canônicos – tornaram-se silentes. Posso me dedicar à obra de José Maurício Nunes Garcia, Carlos Gomes, Gama Malcher ou Henrique Gurjão, mas posso também buscar conhecer e valorizar a obra de padre João Jacques, José Maria Rocha Ferreira (DUARTE, 2016a), Cândida Acatauassú Nunes, madre Júlia Cordeiro (DUARTE, 2017c), João Valente do Couto (DUARTE, 2017a) e tantos outros atores e atrizes sociais legados ao esquecimento. Neste sentido, fazer musicologia é também um ato político.

Posso contar uma história da música na qual privilegie somente a música europeia executada nos templos católicos do século XIX ou posso dar voz aos viajantes que relatam que numa certa igreja no Brasil Central “penetraram os músicos negros pela porta do templo, prostaram-se diante dos reais assentos e logo começaram a dançar e a cantar uma música africana” (POHL apud SANTOS, 2006: 102). Mais que isto, posso perceber na reação de alguns destes viajantes desdobramentos das relações de poder vigentes na sociedade:

7 de junho. – segunda feira. – Hoje de manhã houve musica e bulha semelhante á de hontem. [...] A missa cantada começou [...] e quando a missa se acabou ás 2 horas, tomei novo animo, e pensei que ia respirar ar livre no meio do adro: qual foi porém o meu desgosto, quando o Padre Vigario descendo do altar me disse que agora faltava a festa mais bonita, a dança de N. S. *A alma cahio-me aos pés com a noticia recebida*: não tive remédio, resignei-me a ir ver no adro a dança que desde já me inquietava. Novo engano: o Padre Vigario, paramentado de capa, subio para a sua cadeira presbiteral, e eu ouvi huma grande gritaria: – arreda, arreda, lugar, lugar! – A esse tempo sentirão se vozes de homens cantando fóra da igreja, e huma grande bulha de pandeiros, cabaças com pedrinhas, e páos dentados Os cantores entrãrão na igreja (erão os mesmos que tinham corrido as ruas) e no corpo do templo, tendo chapéos nas cabeças, rompêrão desentoadada berraria, a que chamavão canticos de louvores a N. S. Eu estive na maior inquietação observando tanta indecência, tanta profanação, tanto estrondo de pandeiros e cabaças, e tanta alegria e contentamento no Vigario, nas quatro Magestades, e no povo em geral. Não tive remedio senão ouvir canticos fóra de propósito, e decorei hum delles que mostra a incomparavel habilidade do seu autor.

“Quem he aquella Senhora que está na sua charola? He a Senhora do Rozario qire vai para a gloria!” (MATTOS, 1836: 243-244, itálico nosso).

Posso optar por um modelo de explicação que privilegie rupturas ou continuidades, a busca por aprender com aquilo que se preserva igual até o presente ou enfatizando o que se modificou. Tenho optado quase sempre pelo primeiro. Remetendo aos referenciais teóricos acerca da memória, compreendo as práticas do presente enquanto resultado de amálgamas de passados, ainda que os sujeitos que as praticam desconheçam todas estas camadas ou as recriem livremente de acordo com suas interpretações, o que não deixa de constituir novos estratos na composição destas práticas musicais “sedimentares” (SOARES, 2009). Exemplo disto são as Folias do Divino, gênero de música religiosa vocal em língua vernácula que parece guardar profunda relação com os *villancicos* ibéricos.

Sua história remete à Idade Média, ao monge Joaquim de Fiore e sua escatologia da história da Criação em três eras (DUARTE, CASTAGNA, 2016). Conhecer tal história permite compreender determinados elementos rituais, tais como a coroa, o cetro e os banquetes festivos, o chamado bodo do Divino. Conhecer as rotas de imigração dos açorianos para o Brasil ou o tratamento dado pela Igreja Católica a esta manifestação ao longo da história – a proibição aos gêneros musicais religiosos em vernáculo como o *Nöel*, no século XVIII, ou o fato de uma folia ter sido empregada como intróito de uma missa de Pentecostes em Minas Gerais no século XIX, por exemplo – nos permite compreender a dispersão geográfica da manifestação ou sua sobrevivência, principalmente nos interiores, afastada do rígido controle eclesiástico inerente à Romanização (DUARTE, 2016b). Ainda sobre este tipo de controle normativo religioso, exemplificaria com a reza cantada de encomendação ou recomendação das almas, que se transmite oralmente em Minas Gerais (EUFRÁSIO, ROCHA, DUARTE, 2017), no Pará e em outros estados, mas que já se transmitiu de maneira escrita, conforme atestam documentos musicográficos manuscritos recolhidos a acervos de corporações musicais mineiras. Algumas delas, aliás, ainda preservam tal repertório nas práticas musicais e religiosa da Semana Santa. Neste caso, chega a ser possível questionar uma eventual supressão das Encomendações de um calendário “oficial” das paraliturgias quaresmais por força da Romanização, sobretudo a partir do último quartel do século XIX. O presente não raro se revela, portanto, complementar ao passado, e permite um duplo caminho de abordagem: olhar para o passado a partir do que se conhece do presente e compreender o presente a partir das distintas camadas acumuladas do passado.

Para conhecer o passado, procuro sempre ter em mente algumas limitações dos documentos, sejam eles textuais ou musicográficos. A primeira limitação diz respeito ao conteúdo: uma fonte musicográfica preconiza elementos musicais, sonoros, e não é seu objetivo primário oferecer informações detalhadas que caracterizem a prática musical de uma época²⁵. Assim, outras fontes são requeridas a fim de buscar compreender o repertório no plano das práticas: livros de tomo e de fábrica de igrejas, atas, jornais, livros e outras. Neste sentido, as narrativas se revelam ricas fontes, complementares à documentação ou até mesmo questionadoras desta. Cito como exemplo o livro *Instituto Estadual Carlos Gomes: 120 anos de história* (BARROS, VIEIRA, 2015), no qual narrativas de diversos entrevistados figuram ao lado de documentos na reconstituição da história deste instituto. É possível citar também o interessante trabalho de etnografia do arquivo pessoal de Darcy Ribeiro realizado por Luciana Heymann (2013) junto às secretárias de Ribeiro, que revelou uma projeção de identidade de que a autora não supunha ali haver, pois julgava se tratar apenas de um “retrato” do

²⁵ Algumas exceções são, entretanto, percebidas, tais como os nomes de copistas e intérpretes, além de anotações destes nas partituras, mas que não se destinam propriamente à execução musical.

político e antropólogo. Menciono ainda o processo de organização, acondicionamento e digitalização do arquivo pessoal de frei Fulgêncio Monacelli, no qual o religioso contou-me sua história de vida, tendo suas partituras como ponto de partida, processo que penso ser muito próximo da história oral temática ou mesmo da história de vida (DUARTE, 2017b).

Apesar de ter os acervos musicais como ponto de partida para minhas investigações, questiono a perspectiva da imparcialidade dos documentos, defendida por alguns teóricos da Arquivística, segundo a qual a funcionalidade do documento no contexto das atividades da entidade que o produz garantiria sua imparcialidade (DURANTI, 1994: 51-52). Seria este o caso dos documentos produzidos pelo Destacamento de Operações de Informação - Centro de Operações de Defesa Interna (DOI-CODI) ou pelo Departamento de Ordem Política e Social (DOPS) acerca das torturas? Teria sido o processo de dominação europeia da Amazônia tão consensual quanto as crônicas jesuíticas fazem parecer? Penso que a resposta é negativa nos dois casos. Assim, busco tentar compreender os interesses envolvidos no contexto produção destes documentos, os lugares de fala dos sujeitos que o produziram, aproximando-me da noção de documento-monumento de Jacques Le Goff (1990).

Conhecer a história ou a música que se transmite pela via da oralidade me parece então um caminho fundamental para a compreensão do ponto de vista da história de diversos atores sociais cujos antepassados não se beneficiaram da escrita para a preservação de suas memórias, especialmente os ameríndios e africanos. Além da oralidade, destacaria os vestígios de cultura material e a iconografia. Relembro, desta maneira, que o rol das fontes para o estudo da Música é muito mais abrangente do que a categoria dos documentos, pois envolve iconografia, instrumentos musicais, documentos textuais e musicográficos de diversas categorias, mas também memórias individuais ou coletivas expressas através de narrativas. Em suma, envolve também pessoas (GÓMEZ GONZÁLEZ et al., 2008).

Busco preservar a memória de algumas destas pessoas, que organizaram grandes acervos musicais e produziram parte do conhecimento sobre o qual se apóiam minhas pesquisas. Não perco de vista o relevante trabalho de Francisco Curt Lange (1903-1997), Cleofe Person de Mattos (1913-2002), dos padres João Mohana (1925-1995), Jaime Diniz (1924-1989) e José Penalva (1924-2002), de Vicente Salles (1931-2013) e outros tantos que dedicaram parte de suas vidas para que o passado musical brasileiro se tornasse conhecido, não somente a partir de cânones historiográficos, mas das práticas musicais reveladas por meio dos documentos, dando voz a estas testemunhas silenciosas do passado. Se retornasse ainda mais no tempo, encontraria o “elo perdido”, aqueles que chamaria de os primeiros (etno)musicólogos (COOK, 2006) empíricos: viajantes, missionários e outros sujeitos cujas narrativas documentadas em relatos e crônicas nos permitem tentar compreender hoje práticas

musicais temporalmente muito remotas. Citaria, a título de exemplo, as obras dos jesuítas Antônio Vieira (1608-1697) e João Filipe Bettendorff (1625-1698), no caso do Maranhão e Grão-Pará. Fazer Musicologia Histórica e Etnomusicologia pressupõe um diálogo com esta ancestralidade comum.

Aliás, fazer ciência pressupõe um diálogo com o passado. Seja a partir de uma perspectiva do progresso científico baseado em acumulação, seja considerando a revisão crítica da produção em que há substituição de teorias por outras mais eficientes (POPPER, 1982: 241), fato é que conhecer o estado da arte é fundamental para a produção de novos conhecimentos. A preservação e o acesso aos dados obtidos em pesquisa acabam por possibilitar, em última análise, a revisão dos conhecimentos existentes e a produção de novos, seja na Musicologia Histórica, seja Etnomusicologia. Desta maneira, destaco a relevância dos arquivos de pesquisa que são mantidos nos laboratórios destas disciplinas. Recorrendo a Pierre Nora (1993: 13), relembro que “não há memória espontânea”, mas “é preciso criar arquivos, que é preciso manter aniversários, organizar celebrações, pronunciar elogios fúnebres, notariar atas, porque estas operações não são naturais”. Nossos arquivos de pesquisa permitem ainda que se façam conhecer os métodos e procedimentos envolvidos em saberes-fazer acadêmicos, como ocorre, por exemplo, com os arquivos pessoais de Curt Lange e Jaime Diniz, recolhidos à Biblioteca da Universidade Federal de Minas Gerais e ao Instituto Ricardo Brennand, em Recife, respectivamente.

Apesar do relevante trabalho empreendido por todos os musicólogos citados, ressalto que ainda há muito a ser feito no âmbito da Musicologia Histórica. No campo da música religiosa, no qual tenho concentrado maior atenção desde o mestrado, reconheço que a maior parte dos estudos dirigiu sua atenção à música católica colonial de características europeias. Assim, vislumbro um campo ainda pouco explorado que diz respeito às práticas religiosas protestantes e, sobretudo, as evangélicas pentecostais, cujo termo inicial remete à década de 1910. Destaco as pesquisas que vêm sendo empreendidas por Diego Quadros no âmbito da Assembleia de Deus (QUADROS, CHADA, 2017) e relembro meus esforços para compreender as estruturas e as relações de controle nas práticas musicais da Congregação Cristã no Brasil (DUARTE, 2015). Destaco ainda o silêncio historiográfico acerca das práticas musicais do judaísmo no Brasil, ainda que sem perder de vista diversos trabalhos de Keila Cunha (2013), que têm dado visibilidade à música da comunidade ligada à Sinagoga Kahal Zur Israel, de Recife, a primeira do território brasileiro, fundada por judeus serafaditas ainda no período do domínio holandês em Pernambuco. Tais trabalhos produzidos no âmbito da Etnomusicologia recorrem também ao Arquivo Histórico Judaico de Pernambuco. Na Amazônia, entretanto, as práticas musicais presentes e pretéritas da Sinagoga Eshel Abraham, fundada em Belém por serafaditas, em 1824 – sendo a primeira sinagoga do Brasil Império – ainda permanecem pouco conhecidas. Assim, tenho buscado me aproximar da história das práticas musicais desta comunidade,

pois acredito que tal conhecimento possa alargar nossa compreensão acerca de fenômenos musicais atuais numa extensão territorial que ultrapassa a capital paraense, já que parte da comunidade serafadita imigrou de Mazagão (Marrocos) ainda no século XVIII, por ordem do Marquês de Pombal, a fim de colonizar o Pará.

Em suma, penso o trabalho de pesquisa não como simples reintegração do patrimônio arquivístico-musical às práticas do presente, mas principalmente como oportunidade para o resgate de memórias musicais locais e para a compreensão ou para o resgate de identidades musicais e culturais, independentemente do grupo às quais se relacionem. Considero-me herdeiro, em parte, destas práticas, mas reconheço não ser o principal destinatário de minhas próprias pesquisas. Nos trabalhos realizados atualmente, tenho me dedicado às práticas musicais paraenses do passado com a esperança de que seus herdeiros mais legítimos tenham acesso e se apropriem de tais memórias. Neste sentido, a exemplo do que já é corrente entre os etnomusicólogos, espero que a própria pesquisa constitua uma retribuição aos seus colaboradores, para além das ações que visam à salvaguarda dos documentos, integradas aos procedimentos técnicos de minhas pesquisas.

Encerro esta fala lembrando ter tratado de temas tais como a tradição oral e a escrita de maneira não excludente, as práticas musicais presentes e pretéritas, retribuição aos sujeitos colaboradores das pesquisas, etnografia de arquivos, continuidades e rupturas no tecido histórico, patrimônio arquivístico-musical, memórias e identidades. Já não digo que sou um musicólogo de vertente histórica em sentido estrito, como disse ser inicialmente. Talvez dissesse, inspirado pelas palavras de Nicholas Cook (2006)²⁶, que sou um “(etno)musicólogo”, mas minha pouca simpatia à disciplinaridade e às relações de poder que dela decorrem ainda não me deixaria satisfeito. Assim, reformulo minha apresentação: sou um pesquisador da música, da música feita por pessoas e para pessoas, da música que estabelece relações entre sujeitos, incluindo-se neste rol os sujeitos silentes.

Referências:

BARROS, Líliam; VIEIRA, Lia Braga. (Org.). *Instituto Estadual Carlos Gomes: 120 anos de história*. Belém: Programa de Pós-Graduação em Artes da UFPA, 2015.

BLACKING, John. *How Musical is Man?*. Seattle: University of Washington, 2000.

²⁶ “Foi em 1963 que o historiador da música Claude Palisca profetizou, em um simpósio amplamente disseminado sobre o futuro da disciplina, que o seguinte grande desenvolvimento seria (segundo ele mesmo o diria posteriormente) ‘a aplicação do método etnomusicológico em estudos históricos da música ocidental, isto é, como funciona a música em todos os níveis da cultura’ (Holoman e Palisca 1982: 12). Nos quarenta anos seguintes, sua profecia confirmou-se consideravelmente.” (COOK, 2006: 7).

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

CASTELLS, Manuel. *O Poder da Identidade*. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

COOK, Nicholas. Agora Somos Todos (Etno)Musicólogos. *Ictus*, Salvador, p.7-32, 2006. Disponível em: <<http://www.ictus.ufba.br/index.php/ictus/issue/view/8/showToc>>. Acesso em: 25 nov. 2016.

CUNHA, Keila Souza Fernandes da. Música e migração: A canção “Lecha Dodi” e sua representatividade no Shabat Judaico. In: ENABET - ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE ETNOMUSICOLOGIA, 6., 2013, João Pessoa. *Anais...* João Pessoa: UFPB, 2013. p. 263-269.

DUARTE, Fernando Lacerda Simões. A música religiosa de João Valente do Couto em fontes recolhidas ao Acervo Vicente Salles, da Biblioteca do Museu da Universidade Federal do Pará: memórias, esquecimentos e possibilidades de estudo. In: ENCONTRO DE MUSICOLOGIA HISTÓRICA DO CAMPO DAS VERTENTES, 1., 2017, São João Del Rei. *Anais...* [no prelo]. São João Del Rei: UFSJ, 2017a.

_____. Entre partituras e memórias: o processo de organização e digitalização do acervo musical de frei Fulgêncio Monacelli. In: SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE MÚSICA NA AMAZÔNIA, 6., 2017, Macapá. *Anais...* [no prelo]. Macapá: UEAP, 2017b.

_____. José Maria Rocha Ferreira e os impactos do Concílio Vaticano II: funcionalidade, adaptação e memória na criação musical. In: CONGRESSO DA ANPPOM, 26., 2016, Belo Horizonte. *Anais...* Belo Horizonte: ANPPOM, 2016a. Disponível em: <<http://www.anppom.com.br/congressos/index.php/26anppom/bh2016/paper/view/3917>> . Acesso em: 1 nov. 2017.

_____. O repertório de temática religiosa de três compositoras em partituras recolhidas ao Acervo Vicente Salles: funcionalidade, estilo e os desafios da reintegração do patrimônio arquivístico-musical no presente. In: JORNADA BIENAL DE PESQUISA EM ARTES, 8., 2017, Belém. *Anais...* [no prelo]. Belém: Editora do PPG-Artes da UFPA, 2017c.

_____. *Resgates e Abandonos do Passado na Prática Musical Litúrgica Católica no Brasil entre os Pontificados de Pio X e Bento XVI (1903-2013)*. São Paulo, 2016. 495f. Tese (Doutorado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, São Paulo, 2016b.

_____. Trajetórias da representação do profano em música em dois sistemas religiosos cristãos durante o século XX. In: CONGRESSO DA ANPPOM, 25., 2015, Vitória. *Anais...* Vitória: ANPPOM, 2015. Disponível em: <<http://www.anppom.com.br/congressos/index.php/anppom2015/escritos2015/paper/view/3369/1078>>. Acesso em: 1 nov. 2017.

DUARTE, Fernando Lacerda Simões; CASTAGNA, Paulo. Folia e Matinas do Divino Espírito Santo em um manuscrito musical de Catas Altas-MG de 1855: memórias e esquecimentos das devoções populares em distintas identidades do catolicismo no Brasil. In: ENCONTRO DE MUSICOLOGIA HISTÓRICA, 11., 2016, Juiz de Fora. *Anais...* [no prelo]. Juiz de Fora: Pró-Música; UFSJ, 2016.

DURANTI, Luciana. Registros Documentais Contemporâneos como Provas de Ação. *Revista Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 7, n. 13, p. 49-64, jul. 1994.

EUFRASIO, Vinícius, DUARTE, Fernando Lacerda Simões, ROCHA, Edite. Memória, preservação e salvaguarda do ritual de Encomendação das Almas nos povoados rurais do município de Cláudio em Minas Gerais. In: JORNADA DE ETNOMUSICOLOGIA, 4., 2017, Belém. *Anais...* [no prelo]. Belém: LabEtno, 2017.

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

HEYMANN, Luciana. Arquivos pessoais em perspectiva etnográfica. In: TRAVANCAS, I; ROUCHOU, J.; HEYMANN, L. *Arquivos Pessoais: reflexões multidisciplinares e experiência de pesquisa*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2013. p. 67-76.

KERMAN, Joseph. *Musicologia*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1990.

MATTOS, Raimundo José da Cunha. *Itinerario do Rio de Janeiro ao Pará e Maranhão, pelas Províncias de Minas Geraes e Goiaz....* v.1. Rio de Janeiro: Typ. Imperial e Constitucional de J. Villeneuve e C^a, 1836.

MEIHY, José Carlos Sebe B., HOLANDA, Fabíola. *História Oral: como fazer, como pensar*. São Paulo: Contexto, 2011.

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

POPPER, Karl R. *Conjecturas e Refutações*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1982.

QUADROS, Diego de Oliveira, CHADA, Sonia. Canto congegacional: a fé cantada na Assembleia de Deus. In: JORNADA DE ETNOMUSICOLOGIA, 4., 2017, Belém. *Anais...* [no prelo]. Belém: LabEtno, 2017.

SANTOS, Leila Borges Dias. *Ultramontanismo e Catolicismo Popular em Goiás de 1865 a 1907 à Luz da Sociologia da Religião*. Brasília, 2006. 222 f. Tese (Doutorado em Sociologia). Instituto de Ciências Sociais, Universidade de Brasília, Brasília, 2006.

SOARES, Maria Bento. Tempo Geológico. In: LIVRO DIGITAL DE PALEONTOLOGIA: a paleontologia na sala de aula. Porto Alegre: Sociedade Brasileira de Paleontologia, 2009. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/paleodigital/Tempo_geologico5.html>. Acesso em: 1 jun. 2014.

VERSIANI, Daniela Beccaccia. Autoetnografia: uma alternativa conceitual. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 37, a. 4, p. 59-72, 2002.

COMUNICAÇÕES ORAIS

SESSÃO 01

O Artista Cristão e a Indústria Cultural: aspectos musicais e poéticos do duo Gungor

Rayssa dos Santos Macedo

Universidade Federal do Pará – yssmacedo@gmail.com

72

José Maria Carvalho Bezerra

Universidade Federal do Pará – jjmusic35@gmail.com

Resumo: O presente artigo é um recorte da pesquisa apresentada como requisito para obtenção do diploma de Graduação em Música pela Universidade Federal do Pará e apresenta uma breve análise das principais características da Indústria Cultural no meio artístico musical, especificamente na produção musical da sociedade cristã do século XXI, considerando a ascensão do mercado fonográfico cristão e a criação do segmento Música Cristã Contemporânea, diferenciado de outros gêneros do mercado musical apenas pelo conteúdo poético. Atualmente alguns desses gêneros ainda são de certa forma evitados no meio musical cristão, no entanto, a maioria deles estão completamente internalizados nas instituições religiosas, sendo parte dos estudos teológicos e litúrgicos sobre o assunto. Trata-se de uma pesquisa bibliográfica baseada em autores como Theodor W. Adorno, Michael Gungor e outros, e teve como objetivo contribuir para a discussão de uma nova concepção sobre o relacionamento que as técnicas concedem ao músico cristão do último século, observando aspectos musicais e poéticos atípicos na construção musical do duo estadunidense Gungor em sua obra *One Wild Life – Soul, Spirit, Body*. O duo Gungor caracteriza-se pela utilização de diferentes formas musicais em sua obra mais recente, evidenciando a multiculturalidade, uso de instrumentos naturais e eletrônicos, bem como escalas e instrumentos de origem oriental e escrita poética religiosa abstrata, sugerindo que o seu objeto artístico musical não perca em fatores como singularidade, autenticidade e valor de culto, considerando ampla possibilidade de expressão criativa na sua utilização recursos tecnológicos e expressando suas crenças como todo trabalho humano.

Palavras-chave: Artista Cristão. Indústria Cultural. Gungor.

The Christian Artist and the Cultural Industry: musical and poetic aspects of the duo Gungor

Abstract: This article is a review of the research presented as a requirement to obtain a degree in Music at the Federal University of Pará and presents a brief analysis of the main characteristics of the Cultural Industry in the musical artistic environment, specifically in the musical production of 21st century Christian society, considering the rise of the Christian music market and the creation of the segment Contemporary Christian Music, differentiated from other musical genres only by the lyrical content. Currently some of these genres are still somewhat avoided in the Christian musical medium, however, most of them are completely internalized in religious institutions, being part of theological and liturgical studies on the subject. It is a bibliographical research based on authors like Theodor W. Adorno, Michael Gungor and others, and had as objective to contribute to the discussion of a new conception about the relationship that techniques grant to the Christian musician of the last century, observing musical aspects and atypical poetics in the musical construction of the American duo Gungor in his work *One Wild Life - Soul, Spirit, Body*. The duo Gungor is characterized by the use of different musical forms in his most recent work, evidencing the multiculturality, the use of natural and electronic instruments, as well as scales and instruments of Eastern origin and abstract religious poetic writing, suggesting that his artistic musical object do not lose in factors such as uniqueness, authenticity and value of worship, considering the possibility of creative expression if using technological resources and expressing their beliefs like all human work.

Keywords: Christian Artist. Cultural Industry. Gungor.

1. Introdução

Nos anos 30 e 40 do século XX, Theodor W. Adorno e outros estudiosos, expressaram suspeitas do que os métodos industriais viriam proporcionar à cultura musical.

As indústrias de produtos culturais abriram facilmente os limites internacionais para o fluxo comercial com o uso da mídia. Essa conexão global fez com que culturas diferentes se interconectassem gerando nichos comerciais que seriam dominados por grandes gravadoras e redes de entretenimento, culminando na padronização dos gêneros musicais populares como o rock e o pop.

Adorno fez várias observações, entre elas destacou a perda da escuta crítica por parte do ouvinte, claramente percebida na sociedade do último século onde a percepção em sua maioria é limitada a melodias e letras de forma descomplicada, além de instrumentação musical reduzida.

Padrões musicais também influenciaram a produção dos grupos de pessoas com interesses comuns aos seguidores de Jesus Cristo, denominados cristãos por suas doutrinas fundamentais baseadas no cristianismo, que hoje tem o seu próprio selo no mercado: Música Cristã Contemporânea. A diferenciação da sua música existe basicamente pelo conteúdo poético de cunho religioso, no entanto, em nada difere da construção musical de outros gêneros.

Este trabalho pretende contribuir para a discussão sobre o conceito de Indústria Cultural no âmbito artístico influenciando diretamente o fazer musical dos cristãos no século XXI, admitindo a reflexão sobre novas concepções no relacionamento que as técnicas concedem ao artista cristão, aquele que professa o cristianismo como seu credo e inevitavelmente o expressa em seu ofício, e ao processo criativo do duo Gungor, como fenômeno atípico, sugerindo que o objeto artístico não perca em singularidade, autenticidade e valor de culto.

2. Produção Musical da Sociedade Cristã no Século XXI

Considerando a contribuição da indústria na cultura cristã do século XXI, devemos avaliar com mais afinco a relação entre as transformações técnicas da sociedade, modificações da percepção estética, além da atmosfera religiosa e social e a implicação desse conjunto na esfera artístico-musical.

Essa forma de propagação midiática produzida pela indústria, a partir, inclusive, da adoção dos gêneros musicais massivamente consumidos, atingiu a cultura dos cristãos ainda

que permanecendo com a mensagem tradicional religiosa. Analisando o comportamento do meio cristão mediante a exposição à indústria musical, “com a ascensão do mercado fonográfico evangélico e o reforço da dimensão do espetáculo, o momento de louvor passou a ser o momento central, o mais esperado e valorizado, retirando-se o “peso” do sermão da liturgia.” (CUNHA, 2004, p. 113)

No segmento em questão a música virtualizou, não se restringe mais aos cultos físicos, também produz conteúdo visual, investe em shows, CDs, DVDs, assume lugares na televisão e etc., passando a ser um nicho para as gravadoras, que viram seus consumidores mudarem de perfil, assim como também houve a migração de artistas para o mundo musical cristão, atrás de novo público.

Quanto à música cristã, a oferta de diferentes ritmos com esse selo – indo do funk cristão ao rock cristão, de maneira a produzir misturas muitas vezes sui generis – cria a falsa impressão de que a padronização não existe. No entanto, na medida em que a lógica da indústria cultural foi invadindo o terreno das religiões, houve o desaparecimento de uma estética “cristã” em favor de uma estética que agradasse o público – qualquer tipo de público. (LOUREIRO et al., 2015, p. 13)

Nesse contexto, a Música Cristã Contemporânea ainda se posiciona e permanece como grande propagadora da mensagem religiosa tradicional, mas também consegue promover uma ligação cada vez maior aos padrões de performance vocal e visual e às estratégias de aproveitamento das mídias consolidadas pela indústria, que chamamos música popular. Ao descrever a adoção desses novos suportes Mendonça (2009) sugere que

O suporte audiovisual do DVD possibilitou a observação da postura do intérprete no palco, sua performance vocal e gestual, sua aparência pessoal e, além disso, propiciou a observação da postura do público durante os shows. Os sites oficiais de cantores, bandas e gravadoras não podem hoje ser desprezados, pois é o espaço onde os artistas falam de sua história, de seus propósitos e de suas apresentações e onde as gravadoras comercializam seus produtos musicais, revelando, assim, seus métodos de publicidade. (MENDONÇA, 2009, p. 4)

De certa forma a religião passou a ser mais próxima do homem e, ao disseminar-se na sociedade, a mercantilidade não foi de todo nociva “a fim de não apenas ver seus membros distanciados devido à insatisfação religiosa como também com a intenção de atrair outro público, menos conservador [...]” (MENDONÇA, 2009, p. 42)

Nessa perspectiva podemos ver muitas Igrejas de várias denominações são marcadas por profissionalismo e perfeccionismo na execução da sua música. A Música Cristã Contemporânea também está dependente do mesmo suporte tecnológico que suporta todo o

restante da indústria cultural: crescimento de produtividade, comunicação rápida e etc., esse aparato requer capital, marketing, distribuição e consumo. Mas também

pode-se inferir que se por um lado a lógica capitalista tem interferido e redefinido as relações entre os atores sociais no meio musical evangélico, por outro, as concepções e os valores dessa vertente religiosa têm indigenizado a indústria fonográfica nacional. (DE PAULA, 2012, p. 155)

É visível a utilização de muitos recursos musicais preestabelecidos por essa cultura global, tanto no aspecto técnico, instrumental, quanto no literário - nesse último podemos observar a intensa repetição de palavras -, uma limitação claramente colocada pela própria sociedade e não pela divindade cristã, que tem em seus registros bíblicos, uma infinidade de possibilidades poéticas expostas no livro de Salmos, por exemplo. A crítica advinda dos ouvintes desse mercado normalmente diz respeito a menção suficiente ou insuficiente do nome de Jesus nas suas letras.

Por outro lado, existe ainda uma esfera artística que não se encontra necessariamente numa crise da consciência histórica religiosa, que consegue autonomia não trabalhando com a pregação explícita do cristianismo, mas que tem sua fatia no mercado, tanto no âmbito religioso quanto em outros gêneros e funde as heranças culturais da sociedade, reflexão crítica do sentido contemporâneo e a difusão maciça. (CANCLINI, 2006 apud PEREIRA, 2014, p. 15)

3. Gungor

O duo estadunidense Gungor é um exemplo de perspectiva além do óbvio na composição musical de artistas cristãos mediante a exposição industrial no século XXI. Além de não estar associado às principais gravadoras do mundo, não se encaixa na forma de composição das canções de artistas cristãos em voga na mídia, que compõem música basicamente copiando frases bíblicas e fazendo uso da forma canção, via de regra, como os artistas Gabriela Rocha, André Valadão, Phil Wickham, Elevation Worship e outros, da Sony BMG Music.

Michael Gungor e Lisa Gungor formam o duo e aparentemente são influenciados pelo estilo barroco e os gêneros pop, folk, música experimental e rock. Basta, para isso, que se faça uma audição da sua obra *Yesternite*, do álbum *I Am Mountain*, lançado em 2013, por exemplo. Michael Gungor tem formação religiosa, estudou música na Oral Roberts University em Oklahoma, onde conheceu a Lisa, e também estudou jazz em Michigan e no Texas, nos Estados Unidos da América. Michael e Lisa também fundaram uma comunidade cristã chamada Bloom Church, em Denver.

Em seus trabalhos iniciais escreviam usando uma linguagem explicitamente religiosa e obedeciam aos padrões comerciais respeitando as regras de duração mais comuns de gravação, mas com o tempo suas perspectivas foram ampliadas e, aliadas à desilusão com a indústria e o desejo de uma arte mais profunda e autêntica, permitiram espaço para a eletroacústica e outros questionamentos como tema para criar. Entre os resultados dos novos trabalhos receberam muitas críticas conservadoras incomodadas com sua forma de questionar e expressar a ortodoxia.

Talvez artistas em uma cultura sejam como profetas na antiga Israel, chamando a sociedade a arrepender-se e reimaginar-se. Artistas gostam de pontos de interrogação, gostam da dúvida encarnada na fé de uma cultura - mantendo essa cultura fluida e crescente. Toda grande conquista humana ou progresso cultural vem de pessoas saindo dos caminhos tradicionais e esperados. A música que muitos de nós amamos hoje nunca teria sido criada se compositores como Beethoven ou Wagner não quebrassem as regras que tinham sido estabelecidas para eles. É assim que a inovação funciona. (GUNGOR, 2012, tradução nossa)

Gungor insere a criatividade do artista em uma posição cíclica de reinvenção e essa, de certa forma, é a perspectiva de Adorno quando deseja que a música seja um desafio de escuta para o ouvinte.

Pensando nas consequências disso, Gungor (2012) sugere que

O ouvinte médio não gosta de uma música por causa do esquema complexo de rima ou matemática interessante que está por trás das harmonias. Ele gosta por causa das emoções que se agitam dentro dele. Mas se nunca nos afastamos e nos perguntarmos porquê algo nos faz sentir da maneira que nos faz sentir, estamos tropeçando no escuro. Muitos artistas tornam-se prisioneiros de suas próprias emoções e instintos, cegos ao que os está influenciando. Sem um certo nível de autoconsciência e consciência cultural, os artistas podem facilmente tornar-se artisticamente aprisionados como meros produtos de seu ambiente [...]. (GUNGOR, 2012, tradução nossa)

De maneira geral, se o artista não se arriscar no novo, mesmo dentro do contexto religioso, a sociedade perde a oportunidade de experiência auditiva e perde em desenvolvimento, seja no âmbito da fé pelo ensino literário ou de aprendizagem pela experiência musical.

A seguir uma breve análise da obra mais recente lançada pelo duo, chamada One Wild Life – Soul, Spirit, Body.

3.1 One Wild Life – Soul, Spirit, Body

A trilogia One Wild Life, em português Uma Vida Selvagem, foi lançada em três álbuns intitulos pelas esferas do conceito da tricotomia humana segundo o cristianismo: alma,

espírito e corpo. Os três CD's lançados em momentos diferentes exploram o que é ser humano com uma mente, memórias, emoções e experiências.

Os álbuns são interconectados, consequência típica de um trabalho conceitual, isso acontece tanto textual quanto musicalmente falando, e as canções abordam em sua poesia a contemplação da natureza como criação de Deus, o amor entre os seres humanos e críticas sociais e religiosas. Traçaremos a seguir o que nos chama a atenção na abordagem musical e poética, nas músicas Am I, do álbum Soul; Body & Blood, do álbum Spirit; Tree, do álbum Body, e apontaremos os principais aspectos que evidenciam o distanciamento que o duo Gungor apresenta diante do cenário da indústria musical internacional.

Am I, do álbum Soul, é uma faixa que tem sua melodia construída na escala de dó suspenso mixolídio executada por apenas uma voz nas primeiras estrofes, aparecendo uma voz feminina apenas na última, essa melodia é sustentada por uma nota pedal emitida pelo harmônio, instrumento de teclas com palhetas de cobre e um alimentador externo que enche de ar um fole interno, muito utilizado no oriente médio e na música indiana, por exemplo. Nesta canção há uso de sintetizadores ao fundo e também de instrumentos de corda beliscada, a música apresenta um compasso quinário, que se desenvolve em ciclos harmônicos, não comuns à música ocidental.

Body & Blood do álbum Spirit tem um canto que nos remete a um lamento, é um improviso vocal construído sobre um centro tonal de mi maior, apresenta cordas e sintetizadores, alguns elementos percussivos orgânicos europeus que misturam-se a uma percussão eletrônica em compasso binário, com exceção do elemento eletrônico, esses são elementos característicos das canções dançantes dos judeus asquenazes, oriundos da Europa oriental. A instrumentação também é marcada por violões com características musicais espanholas, aonde é acrescentado ao mi maior, a 6ª e 9ª menores (dó e fá natural).

Por último, na canção Tree, do álbum Body, o motivo musical é apresentado logo no início, é um tema simples feito por um violão, executando o intervalo de mi a dó ascendente, notas do arpejo de lá menor. Esse tema, que permanece por toda a música, vai sendo encoberto por outros elementos sobrepostos em camadas pelas cordas, vocais e percussão. Sua harmonia basicamente usa este campo harmônico em movimento descendente Am / G / F / E que é quando a harmonia se movimenta, quando não, é toda construída sobre arpejos usando o acorde de tônica e subdominante da tonalidade.

Dentre as três canções apresentadas, as duas últimas não se encaixam com o padrão americano devido a ausência de refrão, isso representa uma quebra onde “Na prática americana que normatiza a produção global, a regra básica é a de que o refrão deve consistir 32 compassos,

com uma *bridge*, isto é, uma parte introduzida no meio com vistas à repetição”. (ADORNO, 2011, p. 92)

Em sua obra literária The Crowd, the Critic, and the Muse, Michael Gungor relata mais profundamente sobre sua experiência como um artista cristão e sua relação com a Indústria Cultural. Relacionando com as canções aqui analisadas, ele escreve:

Considere a música do Oriente Médio. [...] As frequências das notas nas escalas orientais são mais próximas entre si, que é o porquê de frequentemente ouvirmos essa dissonância, um efeito estrondoso na música oriental. Para alguns de vocês, tudo isso pode soar como um jargão musical entediante, mas a teoria musical é, na verdade, muito interessante quando confrontada com as realidades políticas e sociais do Oriente Médio. Eu penso que seria justo dizer que essa região do mundo passou por muita tensão e conflito. Afinal, é o berço das três grandes religiões monoteístas do mundo: o judaísmo, o islamismo e o cristianismo. É a região da "Terra Santa" que as pessoas têm lutado durante milênios. [...] Em poucas palavras, a cultura é dissonante. [...] Ouvir a música do Oriente Médio é ouvir a alma do Oriente Médio ". (GUNGOR, 2012, tradução nossa)

A partir das considerações do compositor em seu relato, percebe-se que o duo Gungor promove uma pluralidade cultural musical que não é ou não deveria ser estranha ao ouvido ocidental, pelo contrário, é na verdade harmônica, entendendo que a raiz do cristianismo é de natureza oriental.

4. Considerações Finais

A concepção de Adorno sobre a Indústria Cultural na música procede em seus aspectos, sendo também identificada no fazer musical do artista cristão do século XXI, mas pode ser reconsiderada por novos pontos de vista.

Neste artigo, que foi parte do resultado da pesquisa para conclusão do curso de Licenciatura Plena em Música da Universidade Federal do Pará, pudemos observar o desenvolvimento da Indústria Cultural na maneira prática e objetiva em que ela corroborou na criação de um segmento musical, um nicho de mercado, intitulado Música Cristã Contemporânea.

O problema que encontramos trata de conceber o artista cristão em seu processo criativo tendo significância de culto em uma instância superior a forma de produto vendável, sugerindo que a arte seja um bem prático para o meio que está inserido, com um fundamento ontológico para a sua própria sociedade, e que sua forma de se expressar atue sem limitar suas criações às estruturas composicionais de maneira restrita.

A música produzida pelo duo Gungor exige percepção estética e escuta atenciosa para identificar influências, escalas e instrumentos não característicos da cultura ocidental e de outros períodos históricos, bem como a união desses elementos como o uso de instrumentos atuais, colocando o artista cristão numa ampla possibilidade criativa se utilizando desses recursos, expressando suas crenças como todo trabalho humano, tirando o artista cristão de uma esfera de separação artística por uma percepção estritamente poética, porém sem desconsiderá-la, mas tendo sua relevância também pelo seu aspecto artístico musical e não limitando a uma segmentação oriunda e imposta pela indústria do último século.

Referências

ADORNO, Theodor W. *Introdução à Sociologia da Música: doze preleções teóricas*/Theodor W. Adorno; tradução Fernando R. de Moraes Barros. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

CUNHA, Magali do Nascimento. *Vinho novo em odres velhos*. Um olhar comunicacional sobre a explosão gospel no cenário religioso evangélico no Brasil. 2004. Tese (Doutorado em Comunicação) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004. doi:10.11606/T.27.2004.tde-29062007-153429. Acesso em: 30 out. 2016.

DE PAULA, Robson Rodrigues. O mercado da música gospel no Brasil: aspectos organizacionais e estruturais. *Revista Uniabeu*, v. 5, n. 9, p. 141-157, 2012. Disponível em: http://revista.uniabeu.edu.br/index.php/RU/article/viewFile/370/pdf_145. Acesso em: 2 nov. 2016.

GUNGOR, Michael. *The crowd, the critic, and the muse: a book for creators*. Denver: Woodsley Press, 2012.

LOUREIRO, Karen. et al. *Religião Para as Massas: a música religiosa como produto da indústria cultural*. Trabalho apresentado no XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Rio de Janeiro, 2015. Disponível em: <<http://portalintercom.org.br/anais/nacional2015/resumos/R10-1292-1.pdf>>. Acesso em: 11 set. 2016.

MENDONÇA, Joêzer de Souza. *O Gospel é pop: música e religião na cultura pós-moderna*. 2009. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes de São Paulo, São Paulo, 2009. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/11449/95139>>. Acesso em: 22 ago. 2016.

ONE Wild Life: Body. Michael Gungor e Lisa Gungor (Compositor). Colorado: Hither & Yon Records, 2016. Compact Disc.

ONE Wild Life: Soul. Michael Gungor e Lisa Gungor (Compositor). Colorado: Hither & Yon Records, 2015. Compact Disc.

ONE Wild Life: Spirit. Michael Gungor e Lisa Gungor (Compositor). Colorado: Hither & Yon Records, 2016. Compact Disc.

PEREIRA, Sérgio Paulo de Andrade. *Música Popular No Brasil E Protestantismo: Uma História De Encontros E Desencontros*. In: XXII Encontro Estadual de História da ANPUH-SP, 2014, Santos. Anais eletrônicos do XXII Encontro Estadual de História da ANPUH-SP. Santos, 2014. Disponível em: http://www.encontro2014.sp.anpuh.org/resources/analises/29/1399844006_ARQUIVO_MusicapopularnoBrasileprotestantismo_umahistoriadeencontrosedesencontros.pdf>. Acesso em: 16 jun. 2016.

A roda de capoeira: multiplicidade de saberes, ludicidade e práticas musicais.

Saulo Christ Caraveo
UFPA – saulocaraveo@gmail.com

81

Resumo: Este artigo teve como objetivo analisar alguns aspectos intrínsecos a prática da capoeira, na medida em que algumas de suas características possam vislumbrar a roda de capoeira como um espaço promotor de multiplicidade de saberes, ludicidade, interdisciplinaridades e práticas musicais. O que é roda de capoeira. Quais características podem ser observadas na roda de capoeira e a importância da música na prática da capoeira. Como podemos vislumbrar a roda de capoeira como um espaço de multiplicidade de saber. A pesquisa teve cunho bibliográfico onde a internet foi ferramenta fundamental e contou ainda com entrevista semiestruturada com um dos principais mestres de capoeira do Estado do Pará, Antônio Bezerra dos Santos, Mestre Bezerra. A pesquisa abrangeu tempos do Brasil colonial e 2017, ano da realização da entrevista com mestre Bezerra. Concluiu-se que a roda de capoeira é um espaço interdisciplinar de prática e transmissão de múltiplos saberes educacionais, sociais, esportivos e musicais.

Palavras-chave: Roda de capoeira. Música, Multiplicidade de saberes.

Abstract: This article aimed to analyze some aspects intrinsic to the practice of capoeira, insofar as some of its characteristics can glimpse the capoeira wheel as a space that promotes multiplicity of knowledge, playfulness, interdisciplinarity and musical practices. What is capoeira wheel? What characteristics can be observed in the capoeira wheel and the importance of music in the practice of capoeira? How can we glimpse the capoeira wheel as a space of multiplicity of knowledge? The research was bibliographical where the internet was a fundamental tool and also had a semi-structured interview with one of the main masters of capoeira in the State of Pará, Antônio Bezerra dos Santos, Mestre Bezerra. The survey covered remote times of colonial Brazil and 2017, the year of the interview with master Bezerra. It was concluded that the capoeira wheel is an interdisciplinary space of practice and transmission of multiple educational, social, sports and musical knowledge.

Keywords: Capoeira wheel, Music, Multiplicity of knowledge.

1. Introdução

A capoeira é uma atividade cultural de grande relevância no contexto histórico brasileiro e mesmo havendo muitas dúvidas em relação a sua origem a capoeira é considerada uma luta genuinamente brasileira e suas raízes possuem fortes laços com o período da escravidão no Brasil.

Neste trabalho verificaremos uma síntese da trajetória histórica da capoeira no Brasil com ênfase na roda de capoeira como espaço interdisciplinar promotor de multiplicidade de saberes.

Foram três as perguntas que nortearam esta pesquisa: O que é roda de capoeira? Quais características podem ser observadas na roda de capoeira e a importância da música na sua prática? Como podemos vislumbrar a roda de capoeira como um espaço de multiplicidade de saber?

Do ponto de vista metodológico, utilizei a pesquisa bibliográfica para o levantamento de dados relevantes que melhor pudessem embasar este trabalho e apliquei uma entrevista

semiestruturada com Mestre Bezerra, um dos principais mestres de capoeira em Belém do Pará e no Brasil.

O período de abrangência da investigação compreendeu tempos do Brasil colonial e o ano de 2017 e devido a complexidade do assunto, delimitou-se traçar uma síntese da trajetória da capoeira e refletir a respeito das características da roda de capoeira quanto espaço promotor de transmissão de saberes.

O trabalho foi organizado em três seções. Na primeira tracei um breve panorama das fases da capoeira no Brasil e elucidei onde se dá sua prática: a roda de capoeira. Na segunda mostro algumas características peculiares da roda de capoeira e a importância da música na prática da capoeira. Na quarta e última seção faço abordagens a respeito da roda de capoeira como um espaço de troca de saberes e de prática musical.

O trabalho conta ainda com considerações finais, onde sugiro reflexões em torno dos resultados desta pesquisa.

2. História e a roda de capoeira

Entende-se hoje, que historicamente a capoeira atravessou três fases distintas: a escravidão no Brasil colonial, a clandestinidade no período republicano e a capoeira libertadora dos dias de hoje.

Não há como precisar com exatidão a origem da prática da capoeira no Brasil, porém, é possível apontar que ela está fortemente ligada ao período colonial e que a influência africana se deu através da mão-de-obra escrava comercializada nesta época.

Vale destacar que

No que refere-se ao estudo das primeiras influências e condições que contribuíram para o aparecimento da Capoeira no Brasil, inicialmente, enquanto arte guerreira, por certo, somente o período colonial contenha elementos que clarifiquem esta questão e, por conseguinte, a origem da Capoeira em território nacional (ARAÚJO e JAQUEIRA, 2006, p.7).

Pode-se perceber a influência africana na origem da capoeira, porém, esta não pode ser considerada exclusiva, pois

Quanto à influência africana na Capoeira, consideramo-la ponto assente, visto identificarmos na sua passada e atual forma de expressividade, elementos culturais africanos, que nem por isso, poderíamos considerá-los exclusivos para o contexto da luta brasileira, face à escassez de estudos que as confirmem absolutamente (ARAÚJO e JAQUEIRA, 2006, p.7).

Foi neste período de nossa história, praticada por escravos como uma forma de luta de resistência, que a capoeira teve sua primeira fase.

A segunda fase da capoeira tem início no Brasil Republicano. A capoeira assume outro papel diante da sociedade: a clandestinidade. Neste período a prática da capoeira foi fortemente perseguida pelos órgãos fiscalizadores do governo.

Neste sentido, vale destacar que

Os primeiros anos republicanos se caracterizaram pela intensa campanha contra a capoeira e a vadiagem ou vagabundagem. Justificativas não faltaram para fundamentar a perseguição: o perigo para a ordem pública, a carência de mão-de-obra para a lavoura, o aumento da criminalidade e muitos outros argumentos de menor importância. Para os que eram apontados como vadios o código penal republicano previa a punição com prisão por até trinta dias e a obrigação de assinar um termo que os sujeitasse a “tomar ocupação dentro de 15 dias, contados do cumprimento da pena” (PINHEIRO LEAL, 2005, p.242-243).

Podemos verificar que a perseguição aos praticantes da capoeira, os capoeiras, era movida por parte do governo para manter e estabelecer certos padrões da sociedade e atender aos seus próprios interesses. O momento era propício para acusações e denúncias e relacionar a prática da capoeira, ou como ficou conhecida, a capoeiragem, à vagabundagem se tornou prático.

Devido a esta perseguição e a intensa vigilância dos órgãos fiscalizadores do governo em torno da capoeira, a clandestinidade se tornou imprescindível. A capoeira começou a ser praticada em lugares estratégicos de fácil dispersão como cais e portos.

Vale destacar que em Belém do Pará havia

[...] uma grande predominância de atividades de capoeiras nas zonas portuárias (Arsenal de Marinha, Doca do Ver-o-Peso, Doca do Reduto, além dos numerosos trapiches), espaços de grande movimentação pública (Largos de Sant’Ana, da Campina, etc.) e próximos aos institutos militares ou administrativos (Quartel General, Palácio do Governo, etc.).

A escolha de certos lugares para o jogo da capoeira, possivelmente, estava vinculada à facilidade de fuga no caso de ocorrer um flagrante policial (PINHEIRO LEAL, 2005, p.248).

Antônio Bezerra dos Santos, mais conhecido como Mestre Bezerra, nascido em Coroatá – Maranhão em vinte de junho de 1944, relata que

A capoeira era proibida no Brasil, então eles (os capoeiras) iam treinar capoeira, e lá, é... Cuidado com a cavalaria. Havia um pessoal que ajudava eles, que gostava e lá ele tinha um berimbau, era um vendedor ali na feira, ele tinha um berimbau perto da roda.

Quando a cavalaria se aproximava ele tocava um toque de cavalaria e aí eles paravam²⁷.

Podemos observar que as primeiras fases da capoeira foram marcadas por muita luta e resistência e desta forma a capoeira cresceu. Nos anos seguintes a luta continuou, porém, foram marcados por grandes conquistas. Inicia a terceira fase da capoeira no Brasil: a capoeira libertadora.

No dia 15 de julho de 2008, O IPHAN – Instituto de Patrimônio Histórico, Artístico e Nacional – reconhece a capoeira como patrimônio imaterial brasileiro. Segundo Silveira et al (2014, p.4) dessa forma o presidente do IPHAN anunciou a inclusão do ofício dos mestres da capoeira no Livro dos Saberes, e da roda de capoeira no Livro das Formas de Expressão.

A ilustração a seguir de Moritz Rugendas datada de 1835. Esta pintura mostra escravos jogando ou dançando capoeira e detalhe para o instrumento musical de percussão semelhante a um curimbó.

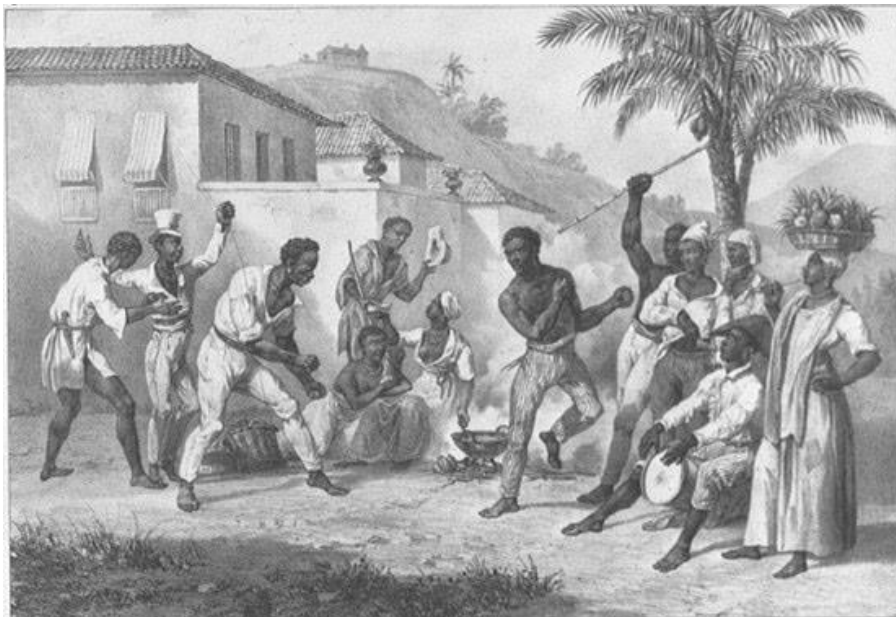


Figura 1: Jogar Capoeira ou Danse de la Guerre, de Moritz Rugendas, 1835. Fonte: (RIBEIRO, 2015, p.26).

Podemos entender que a roda de capoeira se caracteriza em um grupo onde, como a própria pintura exposta sugere, a dança, a luta e a música são praticada.

Para Blacking (2007, p.208) um “grupo sonoro” é um grupo de pessoas que compartilha uma linguagem musical comum, junto com idéias comuns sobre a música e seus usos. Seeger (2008, p.238) dia ainda que

²⁷ Todas as citações de Mestre Bezerra utilizadas nesse artigo são trechos da entrevista realizada com o Mestre em quatro de julho de 2017.

Uma definição geral da música deve incluir tanto sons quanto seres humanos. Música é um sistema de comunicação que envolve sons estruturados produzidos por membros de uma comunidade que se comunicam com outros membros.

Podemos entender que a roda de capoeira é o espaço nato para a prática da luta e preservação da cultura, onde um grupo de pessoas promove vários níveis de transmissão de saberes, vivências e de práticas musicais.

2. Características e a importância da música na roda de capoeira

A música nem sempre esteve presente na capoeira, porém, vários instrumentos foram incorporados na contemporaneidade, os utilizados são: berimbau, caxixi, pandeiro, agogô e atabaque.

Segundo Ribeiro (2015, p.33) “o canto não esteve presente na capoeira desde suas origens. De acordo com Bancardi (2006), somente a partir das décadas de 1930 e 1940 esse elemento vai se incorporar de maneira fundamental nas rodas”. E que

O jogo da Capoeira se manifesta através de movimentos corporais de dois jogadores. No entanto, esse jogo somente acontece depois de uma música que o norteie passe a existir. A música determina os diferentes jogos e orienta a movimentação dos envolvidos. Execução musical e movimentos corporais se afetam mutuamente. Não existe jogo de Capoeira sem música (RIBEIRO, 2015, p.24).

Sobre a música Bezerra diz que

As músicas são muito importantes, importantíssimo mesmo e por sinal, eu posso cantar algumas músicas e contar a história mais ou menos dessas músicas. Por exemplo, vou cantar uma música bem simples que tá no Waldeloir Rego, não sei se tu conhece esse livro, que diz assim: O menino choro, nenenê, foi porque não mamou, nenenê. Cala boca menino, nenenê, ô menino chorão nenenê. Que simplicidade acalantar a criança através de uma música da capoeira.

A música é incorporada às rodas de capoeira e a transmissão de saberes musicais, mesmo em âmbito não formal, ganham maior expressividade no sentido de essas músicas assumem outras funções no contexto social.

A seguir a imagem da capa do livro o qual mestre Bezerra faz referência.



Figura 2: Capa do livro Capoeira Angola – Ensaio Socio-Etnográfico de Waldeloir Rego.

Neste sentido, podemos entender que a prática musical assume papel fundamental nas rodas de capoeira. É neste ambiente de jogo, luta, disciplina e dança que uma atividade musical intensa se inicia gerando diversas transmissões de múltiplos saberes educacionais formais e não formais e de cultura. A roda de capoeira é o ato máximo dessas experiências e vivências.

Vale destacar que

A roda de Capoeira é o espaço por excelência de manifestação da capoeiragem. Embora seja difícil determinar com exatidão sua origem, acreditasse que foi na Bahia que ela ganhou a configuração que permanece até hoje. No Rio de Janeiro e em Recife, a perseguição aos capoeiristas foi mais intensa; em Salvador, por sua vez, a prática era mais tolerada, o que contribuiu para que a roda se organizasse como espaço que combina música, luta e dança, além de envolver diversos aspectos místicos e religiosos (RIBEIRO, 2015, p.34).

.E ainda que

A dinâmica do ritual da roda de Capoeira pode apresentar variações de um grupo para outro. A forma com que cada mestre a conduz é um dos fatores que distingue as propostas dos diferentes grupos e que diferencia aqueles que praticam Capoeira Angola, Regional ou Contemporânea. De maneira geral, é a música que pauta a sequência que ordena o ritual (RIBEIRO, 2015, p.34-35).

Podemos observar que a roda de capoeira é o espaço onde se manifestam várias atividades sociais e a música ganha grande importância no sentido em que o direcionamento dessas atividades é regido por interpretações e improvisações dos próprios praticantes.

3. A capoeira como espaço promotor de multiplicidade de saberes

Bezerra relata que

A música comanda o ritmo, você joga na minha roda de capoeira e eu acho que você está muito empolgado. Você tá visitando, aí eu canto a música: quebra jereba, quebra jereba, se quebrar tudo hoje amanhã nada quebra. Quebra jereba, quebra jereba, se quebrar tudo hoje amanhã nada quebra. Aí é a hora que o jogo vai ser firme. E aí você tá jogando, o cara te dá uma rasteira e tu cai. Aí diz assim: Mas o facão bateu embaixo, bananeira caiu, cai, cai bananeira. Então tá regendo toda a roda de capoeira, as músicas. E você joga sem a música, mas com a música você se inspira.

Podemos verificar simultaneidade nos fatos que regem a roda da capoeira. A música conduz a roda e a roda, na medida em que o jogo evolui, conduz a música. Esta ludicidade e improvisação dos indivíduos dá sentido à roda e à música.

Neste sentido é importante destacar que para Blacking (2007, p.201),

A “música” é um sistema de modelar primário do pensamento humano e uma parte da infra-estrutura da vida humana. O fazer “musical” é um tipo especial de ação social que pode ter importantes conseqüências para outros tipos de ação social. A música não é apenas reflexiva, mas também gerativa, tanto como sistema cultural quanto como capacidade humana.

Entende-se desta forma que a roda de capoeira é um ambiente de trocas mútuas de saberes conscientes no sentido que a música é uma das ferramentas fundamentais dessas trocas e assume conseqüentemente um aspecto performático na medida em que mestres e alunos interagem musicalmente.

Para Blacking (2007, p.208) ouvir música é um tipo de *performance*, na medida em que os ouvintes devem ativamente recriar e produzir sentido como os sons que ouvem.

Não se pode ignorar que muitos mestres e alunos são compositores e que retratam os seus cotidianos da roda, gerando assim uma inter-relação de performance musical que transcende a luta.

Sobre o ensino de instrumentos, mestre Bezerra nos diz que:

Em primeiro lugar a gente deve ensinar a pessoa a segurar o berimbau e conhecer e não se preocupar. No caso se ele segura aqui, ocupa as duas mãos. Então ele vai acostumando com o peso do berimbau e tocando de acordo com o que ele vê as pessoas tocando na roda. Tem gente que aprende numa semana, tem gente que precisa de anos pra poder aprender.

A capoeira deu passos significativos em relação à prática musical, muitas contribuições foram de suma importância para o acervo desta cultura. O desenvolvimento de formas de escrita para as músicas da capoeira como as partituras para berimbau é uma dessas contribuições.

Os toques de berimbau se diversificaram ao longo do tempo e nesta direção, Bezerra relata que

Eu vi um livro que o Fernando Rabelo²⁸ tem de um cara ensinando a tocar o berimbau com a partitura e aí eu, esse livro não tá mais na praça e eu peguei uma cópia e comecei a treinar, tirar todas as notas que eu tinha do berimbau através de umas bolinhas e comparando e consegui um sucesso legal.

Este livro mencionado por Bezerra faz parte do acervo pessoal de Mestre Fernando. A seguir a foto da capa do livro manda por seu filho, Bruno Rabelo, músico profissional e pesquisador na cidade de Belém do Pará.

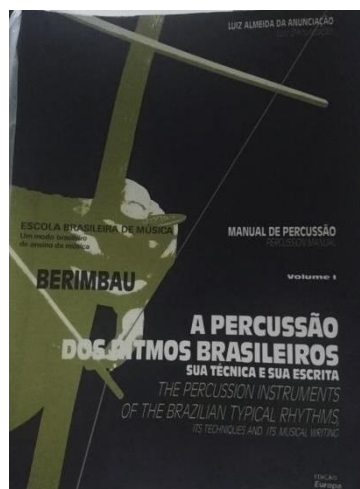


Figura 3: A Percussão dos Ritmos Brasileiros: sua técnica e sua escrita. O berimbau. Fonte: Bruno Rabelo.

Nos dias de hoje é possível encontrar grades de partituras completas, ou seja, com todos os instrumentos utilizados na roda de capoeira.

Considerações finais

Neste trabalho foi possível verificar uma síntese da trajetória da capoeira no Brasil, da sua possível origem no período colonial até os dias de hoje quanto patrimônio imaterial brasileiro. Foi possível também compreender melhor como a roda de capoeira se consolidou como o local destinado à prática de uma arte, luta genuinamente brasileira.

Verificou-se que a música nem sempre esteve presente na prática da capoeira, porém, ao longo dos anos, passou a ser ferramenta fundamental nas rodas e que muitos instrumentos musicais foram adicionados a esta manifestação cultural além do canto.

²⁸ Mestre Fernando, co-fundador da Federação Paraense de Capoeira juntamente com Mestre Bezerra e outros em 1995.

Conclui-se que a roda de capoeira além de ser o local típico destinado à prática da capoeira, consolidou-se como um espaço de multiplicidades de saberes e de intensa atividade cultural e musical, de trocas mútuas de conhecimento, vivências e experiências que transcendem a própria luta. Neste sentido, a capoeira torna-se um ambiente interdisciplinar de pesquisa para as mais variadas áreas do conhecimento.

Referências:

BLACKING, John. *Música, cultura e experiência*. Cadernos de campo, vol. 16, n. 16, São Paulo, 2007.

DE ARAÚJO E JAQUEIRA, Paulo Coelho e Ana Rosa Fachardo. *A luta da capoeira: reflexões a cerca de sua origem*. Revista Brasileira de Ciências da Saúde, ano III, nº 9, jul/set 2006. Coimbra – Portugal.

PINHEIRO LEAL, Luiz Augusto. *Capoeira, boi-bumbá e política no Pará republicano (1889-1906)*. Afro-Ásia, num. 32, 2005, pp. 241-269. Universidade Federal da Bahia. Bahia – Brasil.

RIBEIRO, Márcio Kley de Alencar. *Da Música na Capoeira: ensino e aprendizagem musical no Grupo Giramundo* / Márcio Kley de Alencar Ribeiro. – 2015.

SEEGER, Anthony. *Etnografia da música*. Cadernos de campo, vol. 17, n. 17, São Paulo, 2008.

TEIXEIRA, OSBORNE e SOUZA, Francisco Fonseca, Renata, Eliane Glória Reis da Silva. *A Prática Do Ensino Da Capoeira Nas Escolas: Perfil E Visão Do Capoeirista*. Corpus et Scientia, Rio de Janeiro v. 8, n. 2, p. 1-15, out. 2012.

Narrativas sobre “Alvarices”: a trajetória de Álvaro Ribeiro na música popular instrumental paraense

Isac Rodrigues de Almeida

Universidade Federal do Pará – isacarts@hotmail.com

Adelbert Rodrigues de Santana Carneiro

Universidade Federal do Pará – adelbertcarneiro@hotmail.com

Walter da Silva Almeida

Universidade Federal do Pará – walterbatera@yahoo.com.br

Tainá Façanha

LabEtno – UFPA/CNPq

Resumo: Neste artigo, discorremos sobre uma pesquisa em andamento que tem como principal objetivo compreender qual a importância do músico Álvaro Ribeiro para a cena da música instrumental popular paraense, ainda visa construir com a construção de um banco de memória sobre o pianista que foi atuante em Belém-Pa entre as décadas de 1960 e 1990. Esta pesquisa emerge das ações de um projeto de pesquisa intitulado “A formação Trio piano, contrabaixo e bateria no jazz e na música instrumental brasileira”, que é desenvolvido na Escola de Música da Universidade Federal do Pará – EMUFPA. Para tanto foi exposto nesse artigo, as notas introdutórias sobre o projeto, fundamentação metodológica – construída por meio da história oral (MEIHY e RIBEIRO, 2011) e (MEIHY E HOLANDA, 2014) e, assim como, algumas impressões iniciais da pesquisa.

Palavras-chave: Álvaro Ribeiro. Música Popular instrumental paraense. Trio base de Jazz.

Narratives about "Alvarices": the trajectory of Álvaro Ribeiro in popular instrumental music from Pará

Abstract: In this article, we discuss an ongoing research that has as main objective to understand the importance of the musician Álvaro Ribeiro to the scene of popular instrumental music from Paraense, still aims to build with the construction of a memory bank about the pianist who was active in Belém. This research emerges from the actions of a research project titled "Trio piano training, bass and drums in jazz and Brazilian instrumental music", which is developed in the School of Music of the Federal University of Pará - EMUFPA. For this, the introductory notes on the project, methodological foundation - constructed through oral history (MEIHY and RIBEIRO, 2011) and MEIHY AND HOLLAND, 2014 - were presented, as well as some initial impressions of the research.

Keywords: Álvaro Ribeiro. Popular instrumental music for Pará. three jazz basic.

1. Introdução

Neste artigo, discorremos sobre uma pesquisa em andamento que tem como principal objetivo compreender qual a importância do músico Álvaro Ribeiro para a cena da música instrumental popular paraense, especialmente nas últimas décadas do século XX. Como parte integrante da pesquisa está a elaboração de um banco de memória²⁹ sobre o pianista, que foi atuante em Belém-PA entre as décadas de 1960 e 1990. Esta pesquisa emerge das ações de um projeto de pesquisa intitulado “A formação Trio piano, contrabaixo e bateria no jazz e na música

²⁹ Ver MEIHY e RIBEIRO, 2011.

instrumental brasileira”, que é desenvolvido na Escola de Música da Universidade Federal do Pará – EMUFPA.

O projeto que abriga a pesquisa sobre Álvaro Ribeiro tem como objetivos ações artísticas – que visam o aperfeiçoamento musical dos três docentes envolvidos por meio de pesquisa bibliográfica e experimentação musical, replicando o conhecimento através de aulas coletivas, ensaios abertos e concertos didáticos – e acadêmicas, mediante a produção de artigos sobre a formação jazz piano trio³⁰.

Quando iniciamos as atividades de experimentação e pesquisa, atentamo-nos para o fato de que poderíamos encampar em nosso projeto estudos sobre os trios que atuaram em Belém entre as décadas de 1960 e 1980, quando havia um ambiente mais aquecido para a atuação destes grupos instrumentais³¹. Concluímos que investir nesses estudos iria trazer grande contribuição para a pesquisa sobre a música popular instrumental em Belém.

Desse modo, ao lado das atividades relacionadas à performance, partimos para as coletas de dados em documentos como matérias de jornais, livros e as poucas pesquisas³² nas quais pudéssemos encontrar informações sobre os trios piano jazz em Belém. Nesta etapa, já tivemos as primeiras impressões de que Álvaro Ribeiro seria um elemento chave para nossa pesquisa, tendo em vista que muitas eram as referências que apontavam para sua fundamental atuação nesse contexto.

Embora a biografia apresentada por Oliveira (2000) não seja extensa, é a que apresenta mais informações sobre o músico. Destaca sua origem portuguesa, onde iniciou os estudos em piano clássico, e a vinda à Belém na adolescência. Sua atuação mais marcante no cenário local se deu após o retorno à capital paraense no início da década de 1960, depois de alguns anos morando nos EUA, onde tornou-se aficionado pelo jazz. Em Belém, mostrou-se um pianista de

³⁰ Nesta pesquisa adotamos esta nomenclatura, para nos referir a uma formação instrumental que adquiriu significativa importância na história do jazz, notabilizando-se em grupos como Oscar Peterson Trio, Hank Jones Trio e Bill Evans Trio. Berendt e Huesmann (2015, p. 338) apontam as origens do “gênero” para os anos 1920. O formato foi intensamente marcado pelas inovações estilísticas do Bill Evans Trio, no período conhecido como Post hardbop, no final de década de 1950, especialmente no que se refere à interação entre os instrumentistas (WILNER, 1995, p. 1).

³¹ O formato piano-contrabaixo-bateria tornou-se bastante popular no Brasil no contexto do florescimento de grupos instrumentais bossanovistas após a década de 1960 (Machado, p. 127). Grupos como Tamba Trio, Milton Banana Trio, Zimbo Trio entre dezenas de outros, ainda naquela década, “remodelaram o sentido instrumental da bossa nova” (*id.* 128), que, outrora, trazia como traço marcante a presença do violão. Conforme relato de músicos paraenses entrevistados nesta pesquisa, Belém recebeu grande influência do que acontecia musicalmente nos centros culturais do sudeste, nesse período. Isto se refletiu na formação de trios. É válido considerar também que, naquele tempo, havia na cidade mais espaços – muitas vezes equipados com pianos acústicos - que favoreciam a execução do tipo de repertório tocado pelos trios, como clubes sociais, hotéis e rádios. Conforme aponta o próprio Álvaro Ribeiro, em entrevista concedida ao jornal O Liberal (1991), o advento da música mecânica e as altas taxas cobradas pelo ECAD, contribuíram para a desativação de muitos grupos instrumentais.

³² Até então, podemos destacar a de Donza (2007).

jazz desenvolto, impressionando músicos locais e artistas que vinham à cidade, de passagem. “Sua paixão era tal que ele declarava, para explicar suas apresentações: ‘Acrescento um toque de jazz a tudo que faço’”(id., p. 331). Com grande conhecimento de harmonia moderna e domínio técnico ao piano, Álvaro influenciou muitos artistas mais jovens, como Paulo André Barata, Nego Nelson, e as cantoras Fafá de Belém e Leila Pinheiro.

Salles (2015) dá destaque à predileção de Ribeiro pela formação trio, à habilidade de improvisação e ao trabalho como pianista acompanhando cantoras:

Em 1963 estava de novo em Belém e formou um trio, com Xaxado no baixo e Ary na bateria, para tocar em clubes sociais. Gostava dessa formação tradicional, mas fazia do improviso a sua grande arma para agradar o público. Foi pianista acompanhador de muitos artistas locais, como Fafá de Belém, 1972 a 1975; Ana Cristina, 1980; Leila Pinheiro, 1982; Eleni, 1982; Lucinha Bastos e Iranilde Russo, 1984 etc. Deixou algumas composições gravadas, entre outras, *Atirando* (1989), com Juista Kzan (baixo) e Sagica (bateria). (SALLES, 2016, p. 490)

Em outra fonte - um registro audiovisual produzido pela TV Cultura do Pará, de um concerto realizado em 1992, no Teatro Margarida Schivazzappa - encontramos mais algumas informações sobre Ribeiro. O pianista mostra versatilidade tocando solo, em quarteto e quinteto instrumental, e acompanhando cantores, entre os tais, Walter Bandeira, de grande expressão na música popular paraense, e com quem Ribeiro dividiu os palcos durante muitos anos (como declara o próprio intérprete no vídeo). Por fim, é possível observar mais uma habilidade do músico, não citada pelos pesquisadores: cantar se acompanhando ao piano.

Em paralelo às pesquisas documentais, realizamos as primeiras conversas com alguns músicos que pudessem relatar sobre os trios atuantes na cidade entre as décadas de 1960 e 1980. Novamente, Álvaro Ribeiro foi apontado como figura memorável, sempre citado pela qualidade musical, o pioneirismo num tipo específico de repertório na cidade – música popular instrumental com grande influência jazzística – e os conhecimentos que compartilhou de forma direta ou indireta, com músicos de seu convívio.

Se os registros documentais, apesar de expressivos, são poucos, percebemos que na memória de músicos que conheceram Ribeiro em atuação há uma grande fonte a ser documentada. Chamou-nos atenção expressões criativas como “alvarices”, que faz referência a formas rebuscadas de construir harmonizações, entre outros fatos que contam os músicos, não descritos em livros ou entrevistas. Logo, decidimos partir formalmente para a realização de entrevistas com músicos e outros profissionais que tiveram proximidade com Ribeiro, buscando nos relatos orais um caminho para aprofundar a pesquisa.

Metodologia da pesquisa

Como descrito nas notas introdutórias deste artigo, a pouca documentação que se apresenta para fazer a investigação que nos propomos não é suficiente para alcançar o objetivo aqui almejado. Dessa forma, optamos por realizar entrevistas com músicos que conviveram e tocaram com Álvaro Ribeiro. Compreender a importância desse músico na cena musical paraense é adentrar em lembranças daqueles que compartilharam momentos singulares. Assim, esta pesquisa está sendo desenvolvida tendo a história oral como ferramenta de suporte. Meihy e Holanda (2014, p. 63) destaca que:

Em diferentes situações, no mundo todo, muito em particular pelos efeitos da globalização, a história oral chama a atenção por ser um recurso crescente, prático, persuasivo e, para muitos, respeitável. Sua utilidade se abre para a apreensão, registro e, eventualmente, trabalho analítico sobre experiência de pessoas e grupos que se dispõem a deixar testemunhos ou que são convidadas para, pela fala, transformar sua experiência em documentos escritos. [...]

A história oral se configura como uma série de procedimentos que se iniciam com a definição do grupo a ser entrevistado, por meio de um projeto que estipula um objetivo a ser alcançado. Importante enfatizar que a entrevista é apenas um dos procedimentos que compõem uma pesquisa em história oral. (MEIHY e RIBEIRO, 2012)

Deve-se destacar aqui que, essencialmente, uma pesquisa em história oral se desenvolve em duas fases prioritárias e uma que é definida de acordo com o projeto elaborado. A primeira fase consiste na gravação da entrevista com o grupo selecionado. A realização da entrevista deve ser cautelosa e cuidadosa para que a captação das informações necessárias seja alcançada conforme o planejado. Assim, é de grande valor para o desenvolvimento dos trabalhos a escolha do local, a linguagem usada e a postura do entrevistador durante a entrevista. Sendo assim:

O resultado do encontro gravado entre entrevistador e entrevistado é a entrevista. Jamais deve usar o termo “depoimento”, que carrega uma forte conotação “policialesca”, jurídica, ou, no caso brasileiro, diretamente ligado aos termos usados durante a ditadura militar para fundamentar os inquéritos. Porque se reafirma o caráter democrático da história oral, não é justo confundir entrevista com depoimento. Da mesma forma que entrevistador não é policial ou investigador, o entrevistado não é depoente ou investigado. O entrevistador e o entrevistado, na situação de entrevista, devem se reconhecer como colaboradores. Porque a participação é espontânea, as duas partes devem manter uma possibilidade confortável para o estabelecimento da entrevista. (MEIHY E HOLANDA, 2014, p. 20-21)

O segundo passo consiste na passagem do oral para o escrito seguidos das fases da transcrição, textualização, transcrição e, por fim, a autorização para divulgação do conteúdo por parte dos entrevistados. Façanha (2016, p. 318-319) descreve como

I Transcrição: Fase que se configura em escrever, na íntegra, a entrevista. Todos detalhes serão levados em consideração, dos barulhos no ambiente aos risos e falas emocionadas.

II Textualização: retirada das perguntas, correção dos erros gramaticais, retirados ruídos descritos na transcrição e organização da narrativa por temas. (MEIHY e HOLANDA, 2014, p. 142)

III Transcrição: se constitui no texto “apresentado em sua versão final e depois de autorizado [pelo colaborador] deve compor a série de outras entrevistas do mesmo projeto” (idem, p. 143). A escrita é construída como uma narrativa na qual as ideias fluem para a melhor compreensão do leitor.

A pesquisa pode ter como fim apenas a formulação de um banco de memórias que servirá para futuras análises, ou como finalidade a análise de algum objetivo proposto inicialmente no projeto. Ressalta-se que, mesmo em pesquisas que o fim seja uma análise, a formação do banco de memórias é consequência e que esse possibilita sempre novas análises do conteúdo que abarca o banco de memórias.

Nessa pesquisa, o foco principal é análise desse conteúdo, buscando entender a importância do músico para construção de uma cena musical em Belém do Pará, entretanto o banco de memórias consiste como fundamental resultado da pesquisa realizada, principalmente tendo em vista a escassez de informações relevantes sobre Álvaro Ribeiro.

Impressões a partir de Entrevistas

Aqui comentamos as impressões a partir de duas entrevistas já realizadas e transcritas, com o baterista João Neves, conhecido no meio musical paraense como “Bererê”, e João Kzam Gama, popularmente chamado de “Joerto”. As entrevistas foram realizadas em setembro de 2017, por Adelbert Carneiro e Walter Almeida.

Ambos os entrevistados tiveram a oportunidade de conviver durante pelo menos uma década com Álvaro Ribeiro. Obviamente, foram construídos laços afetivos para além da prática musical. É notório a nostalgia, a admiração, o respeito, a empolgação ao falar do pianista, considerado por eles como um grande mestre, embora este nunca houvesse se dedicado, efetivamente, ao ensino de música.

A elevada qualidade musical de Ribeiro, no repertório com o qual trabalhou durante toda a sua carreira, é ressaltada de forma unânime pelos entrevistados. Para Bererê, além da apurada técnica pianística, com base nos seus estudos em piano clássico, Ribeiro também

possuía algumas outras características que o diferenciavam dos demais pianistas atuantes em Belém na sua época, como a forma de tocar acordes com vozes bastante aproximadas, a qual foi denominada por Bererê como “piano algemado”. O baterista destaca também que “(...) os outros procuravam tocar muito próximos da linguagem do disco, no caso dele não! (...) ele até fazia a introdução da música original, mas os acordes já vinham todos tortos, (...) tronchos (risos), ele não dava a tônica de jeito nenhum, o baixista pra tocar com ele tinha que se virar.” (ALMEIDA, 2017).

Joerto também comentou a respeito das habilidades de Ribeiro em relação à harmonia. O pianista sempre procurava caminhos diferentes para a harmonização, o que provocava um comportamento diferente nos baixistas. “Álvaro me deixava extremamente à vontade para inversões dos baixos dos acordes” (CARNEIRO, 2017). O contrabaixista também ressaltou que este comportamento exigia uma atenção redobrada dos cantores, e os colocavam em uma espécie de desafio para manter a melodia sem alterações. O músico destacou dois cantores que apreciavam tal situação de “risco”, Lucinnha Bastos e Hélio Rubens.

É válido destacar um apontamento sobre a liderança de Álvaro, nos grupos que conduzia. Bererê comenta que “ele fazia convenções que se tornavam padrões (...) o difícil era saber quando ele ia terminar (risos) pois estava tocando um bolero que de repente virava um samba ou uma valsa, bastava ficar ligado nas convenções, era assim que ele dominava e conduzia o trio” (ALMEIDA, 2017). Para o baterista, não importava o gênero que estava sendo tocado, sempre havia vivacidade, surpresas, e muito improviso, por conta de sua afinidade com o jazz.

Percebemos que alguns desses comportamentos na performance musical de Álvaro Ribeiro se tornaram tão populares no meio musical paraense de seu tempo que, assim como alguns comportamentos do músico, passaram a ser conhecidos como “Alvarices”. Os músicos também comentaram sobre trocadilhos que ele comumente utilizava, como inverter nomes de rua - Almirante Barroso era “Almiroso Barrante” - das pessoas ou de bandas - Banda Sayonara virou Banda “sai na hora”. Apelidava a todos e também a si próprio. Bererê afirma que Ribeiro era, além de um excelente músico, um homem muito culto, poliglota, educado, ótimo em relacionamentos, e um dos músicos populares mais influenciadores de sua época.

Transmissão de conhecimentos

Como dito anteriormente, ser professor nunca foi uma pretensão de Álvaro Ribeiro. No entanto, certamente houve bastante transmissão de conhecimentos, de uma maneira informal, através da prática musical coletiva, nas quais Ribeiro se colocava como líder e conduzia o grupo. Isto é evidente na fala de Bererê: “(...) Apesar de eu tocar bateria aprendi demais com ele, pois ele comandava sem abrir a boca(...)” (ALMEIDA, 2017).

Joerto frisa que o mestre lhe passava as dicas por meio de muita prática, pouco se voltava para o lado teórico, tinha boas habilidades no que se refere a instrumentos de sopro e “tocava até bateria” (CARNEIRO, 2017). Isto certamente ajudava no repasse de informações sobre arranjos, ou de suas ideias a respeito de como os instrumentistas deveriam se comportar na performance.

Mesmo quem não tocava com o pianista, aprendia. Joerto relata que Ribeiro e seu trio, após compromissos de trabalho, ganhavam a noite em bares para “canjar” (pequenas atuações sem remuneração). Normalmente os outros músicos deixavam que o trio tomasse conta, e estes mostravam uma qualidade musical admirável, incentivando outros músicos ao estudo e também à formação de novos grupos instrumentais. É importante registrar que não havia uma escola especializada no ensino do músico popular em Belém, motivo pelo qual se aumentava o interesse da classe musical em prestigiar o trio de Ribeiro. Para Joerto, o grupo possuía tanta credibilidade que quando vinham artistas nacionalmente conhecidos a Belém, “não havia a necessidade de trazer músicos de fora, nós acompanhávamos sem nenhum problema” (CARNEIRO, 2017).

Conclusão

A pesquisa em andamento tem demonstrado que, de fato, Álvaro Ribeiro é um músico de grande influência em um determinado período, por ter sido, até onde pudemos investigar, um pioneiro no que se refere ao emprego de técnicas jazzísticas na prática da música popular urbana, em Belém.

Almeja-se a partir de agora, construir as fases de passagem do oral para o escrito. Construindo as narrativas, as quais possibilitarão formulação de análise mais detalhada sobre a temática aqui proposta, não se estabeleceu ainda uma lente teórica de análise. Entretanto, pelo que se tem direcionado, as possibilidades de análises podem ser delineadas à luz dos conceitos de memória, identidade e cena musical.

Referências

- ALMEIDA, Walter da Silva. *Entrevista de João Neves em 27 de agosto de 2017*. Belém. Áudio. Escola de Música da UFPA.
- BERENDT, Joachim E., HUESMANN, Günther (Rev.). *O Livro do Jazz: de Nova Orleans ao século XXI*. Tradução de Rainer Patriota e Daniel Oliveira Pucciarelli. São Paulo: Perspectiva: Edições SESC SP, 2014.
- CARNEIRO, Adelbert Rodrigues de Santana. *Entrevista de João Kzam Gama em 19 de agosto de 2017*. Belém. Áudio. Escola de Música da UFPA.
- DONZA, Cibelle Jemima Almeida. *JAZZ AMAZÔNICO - Conjecturas Acerca de Sua Existência - uma abordagem local*. 2007. 89f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Música) – Universidade do Estado do Pará.^[1]_[SÉP]
- FAÇANHA, Tainá Maria Magalhães. *Pesquisa em Música: metodologia em história oral*. Anais da II Abet norte e II colóquio de etnomusicologia. UFPA, Belém – Pa, 2016.
- MACHADO, Cristina Gomes. *Zimbo Trio e o Fino da Bossa: uma perspectiva histórica e sua repercussão na moderna música popular brasileira*. São Paulo, 2008. 410 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes, São Paulo. 2008.
- 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.
- OLIVEIRA, Alfredo. *Ritmos e cantares*. Editora: Secult, Belém- PA, 2000.
- WILNER, Donald. *Interactive Jazz Improvisation in the Bill Evans Trio (1959-61): A Stylistic Study For Advanced Double Bass Performance*. 1995. 134 f. Tese (Doutorado) - Curso de Doctor Of Musical Arts, University Of Miami, Miami, 1995.

Ambientação musical por meio do Centro de Tradições Gaúchas Nova Querência de Boa Vista-RR

Marcos Vinícius Ferreira da Silva
UFRR – marcosvinicius.ufrr@gmail.com

Leila Adriana Baptaglin
UFRR – leila.baptaglin@ufrr.br

Gustavo Frosi Benetti
UFRR - gustavo.benetti@ufrr.br

Resumo: Antes de ser transformado em Estado, Roraima despertava interesses de migrantes que buscavam oportunidades advindas do garimpo e dos concursos públicos. Analisamos desde o período que compreende a chegada dos primeiros migrantes, seguido do de maior fluxo migracional para Roraima, culminando com a chegada dos gaúchos e, após, a transformação de Roraima em Estado. Considerando a importância desse acontecimento objetivamos nesta investigação compreender a presença de características híbridas na musicalidade do migrante gaúcho que se faz presente por meio do Centro de Tradições Gaúchas Nova Querência em Boa Vista. Realizamos pesquisa bibliográfica e entrevistas com dois artistas gaúchos que frequentam o local e com dois intelectuais roraimenses sobre essa possibilidade híbrida da manifestação musical e identitária mediada pelo Centro de Tradições Gaúchas. Concluímos apontando traços da musicalidade gaúcha presentes na música local, o que contribuiu nesse processo de hibridismo cultural na música boa-vistense.

Palavras-chave: Musica gaúcha, Hibridismo cultural, Boa Vista.

Musical ambience through the Centro de Tradições Gaúchas Nova Querência in Boa Vista-RR

Abstract: Before it turns into a State, migrants were interested in Roraima, seeking opportunities as mining and public service. We analyzed since the period of the arrival of the first migrants, followed by the one of greater migratory flow to Roraima and culminating with the arrival of the people who came from *Rio Grande do Sul* state and the transformation of Roraima into State. Considering the importance of this event, we aim to understand the presence of hybrid characteristics in the music of the migrants that came from the south of Brazil. The characteristics can be noticed in the *Centro de Tradições Gaúchas Nova Querência*, in Boa Vista. We realize bibliographical review, interviews with two musicians of that context, and two intellectuals of Roraima about this hybrid possibility of the local music, as well as the local identity. As a result, we could point elements of that south Brazilian music in the local music and this contributed in this process of cultural hybridism in the music of Boa Vista.

Keywords: Rio Grande do Sul brazilian music, Cultural hybridism, Boa Vista.

1. Introdução

O Estado de Roraima, situado em uma tríplice fronteira (Brasil-Venezuela-Guiana) e, divisa com os Estados do Pará e Amazonas, é uma das Unidades Federativas criadas com a Constituição de 1988, juntamente com Acre, Tocantins e Mato Grosso do Sul. Com sua criação o Estado atraiu interesses de novos sujeitos oriundos das mais diversas regiões do Brasil e até do exterior em busca de melhores condições de vida e riquezas. Nessa invasão de gente oriunda “do Oiapoque ao Chuí”, chegaram em meados dos anos 70 do século XX os migrantes gaúchos.

Alguns atraídos pelo interesse ao garimpo, outros realocados em função do serviço militar, além daqueles oriundos do Projeto Rondon da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM).

Prezando pelas suas tradições e cultura (musical), os gaúchos logo quando se reúnem, querem formar um Centro de Tradições Gaúchas (CTG), sendo “para cada nova cidade fundada, um CTG. Essa era a regra geral” (SIMON, 2009: p. 135). Isso disseminou a cultura gaúcha, também em Boa Vista-RR, cidade que abriga um CTG desde o final dos anos 70.

Por meio desse processo migratório, analisamos a presença do hibridismo na musicalidade do migrante gaúcho que se faz presente por meio do CTG Nova Querência em Boa Vista, observando desde o processo de hibridismo, de aculturação, bem como as contribuições da música gaúcha na ótica de dois gaúchos e dois roraimenses, que trabalham e/ou articulam com a música.

Nessa perspectiva da música, nosso escopo ficou delimitado às identidades culturais que são “aquelas que surgem de nosso ‘pertencimento’ a culturas étnicas, raciais linguísticas, religiosas e, acima de tudo nacionais” (HALL, 2006: p. 8). Mais especificamente, a cultura musical que motivou e aguçou nossa pesquisa, que compreendeu sobre esse processo híbrido, que está sempre em constante mutação, e que acreditamos, se passa naquele CTG. Isto culminou com contribuições na construção da musicalidade em Boa Vista-RR.

Neste sentido, pontuamos acerca de uma estruturação composta por uma delimitação do tema; um referencial que dialoga com os teóricos dos estudos culturais que abarcou o contexto social contemporâneo e, uma delimitação do contexto pesquisado.

2. Desenvolvimento

Roraima foi transformado em Estado em 1988, acolhendo migrantes oriundos das diversas regiões que, em busca de oportunidades, trouxeram intrinsecamente um pouco de sua terra natal. Desse encontro do migrante gaúcho com os demais migrantes e o roraimense, surgiu uma interação e, a construção identitária em Roraima se passa por esse “entre-lugar”, mesclando desde a cultura, costumes, valores e tradição das suas origens para a estadia em outra terra. O resultado é o hibridismo, que vem enfatizar que “culturas são construções e as tradições, invenções, e que, quando em contato, criam novas construções desterritorializadas” (SOUZA, 2004: p. 126).

O trabalho fronteiriço da cultura exige um encontro com “o novo” que não seja parte do continuum de passado e presente. Ele cria uma ideia do novo como ato insurgente de tradução cultural. Essa arte não apenas retoma o passado como causa social ou precedente estético; ela renova o passado, refigurando-o como um “entre-lugar”

contingente, que inova e interrompe a atuação do presente. O “passado-presente” torna-se parte da necessidade, e não da nostalgia, de viver (BHABHA, 1998: p. 27).

Destacamos que esse ambiente cultural híbrido está presente no CTG Nova Querência, uma associação com espaço amplo para eventos artísticos, que recebe não somente grupos de música gauchesca, como outros do contexto nacional e regional pois, “hoje qualquer um que fala em CTG, não fala do CTG dos gaúchos, mas de uma associação voltada para a sociedade roraimense” (SOUZA, 2006: p. 206). Salientamos que “a arte é o meio indispensável para esta união do indivíduo com o todo” (FISCHER, 1983: p. 13), não sendo recente a hipótese da presença do hibridismo sociocultural nas manifestações musicais no CTG.

Investigamos se a arte musical em Boa Vista, permeada por essa identidade multifacetada que ao mesmo tempo é uma nova identidade e, que apresenta tecidos da tradição e da história que o CTG representa, expõe essa “mistura e/ou espaços de fronteiras”, pois:

o hibridismo não se refere a indivíduos híbridos, que podem ser contrastados com os “tradicionais” e “modernos” como sujeitos plenamente formados. Trata-se de um processo de tradução cultural, agonístico uma vez que nunca se completa, mas que permanece em sua indecidibilidade (HALL, 2006: p. 74).

Apontamos que o hibridismo acontece nesse “entre-lugar”, marcado por ambivalência e antagonismos inerentes da negociação cultural no período da globalização, que tange esses “prefixos pós”, no caso pós-contemporâneo, conforme verificaremos nos relatos elencados abaixo.

3. Hibridismo entre a musicalidade roraimense e a musicalidade gaúcha.

Diante desse contexto migratório, apresentamos nossos quatro entrevistados: o gaúcho João Ângelo Thomazi; o gaúcho Ricardo Ribeiro Silveira; o roraimense e poeta Eliakin Rufino de Sousa e, o roraimense, professor e pesquisador Reginaldo Gomes de Oliveira.

Ao iniciarmos nossos questionamentos, indagamos sobre “o fluxo migracional dos gaúchos” pois, no auge do garimpo “o aeroporto de Boa Vista chegou a ser o mais movimentado do Brasil” (WANKLER; SOUZA, 2013: p. 216). João Ângelo Thomazi disse: “em 1987, o garimpo praticamente não tinha entrado naquela fase de euforia sabe, [...] começou mesmo foi no final de 1988, praticamente 88/89, aí vem a febre do garimpo mesmo, foi uma loucura”.

Considerando a migração, indagamos aos sujeitos da pesquisa “sobre a presença dos migrantes gaúchos”. Os investigados apontaram o início do CTG em Boa Vista:

Então nós vamos ter no começo dos anos 70 e perto da segunda metade dos anos setenta esse Projeto Rondon com a Universidade (Federal) de Santa Maria-RS [...].

Contudo, nós vamos ter uma grande migração de militares, e desses militares que vem para o 6º BEC. Esse grupo de sulistas principalmente vinculados ao exército [...], criaram o CTG, que se eu não me engano, seria o Sentinela de Roraima. Eu fui o único roraimense convidado a fazer parte do CTG. [...] Só com a nova diretora e o novo formato já nos anos 80 do CTG, é que eles ocupam então aquele espaço na Brigadeiro [...] (Reginaldo Gomes de Oliveira, 2016, s/p).

O poeta Eliakin Rufino de Sousa pontua sobre os encontros culturais de grupos, ou seja, os migrantes que começaram se reunir com suas famílias, incluindo também os catarinenses e paranaenses como gaúchos sulistas nesse “entre-lugar”:

Os grupos dos nordestinos com a predominância do forró, os grupos sulistas com a utilização do chimarrão e das danças [...], nesse contingente sulista para a região, e que tem uma representação de manifestação cultural muito semelhante, como o chimarrão, com as músicas muitos parecidas, com muitas variações, mas muito parecidas. A partir desses contingentes surgiu a ideia de criar um CTG, no final dos anos 70, por conta de 78, 79 mais ou menos (Eliakin Rufino de Sousa, 2015, s/p).

O CTG surgiu em Boa Vista como um espaço intersticial, em um processo de contato entre cultura(s), e na necessidade de ser reconhecido como um grupo ou movimento social, identitário e coletivo fora das suas origens. O resultado remete ao sujeito híbrido, como exemplificado abaixo:

Então o que eu fiz, eu comecei a trabalhar com a cultura do lugar de onde eu vim, a fazer e ter as mesmas práticas que eu tinha lá, churrasco, os bailes³³, aqui eu encontrei o vanerão, o xote³⁴, o chamamé, a milonga, encontrei a roda de chimarrão, encontrei aquela cumplicidade cultural que eu tinha lá (Ricardo Ribeiro Silveira, 2015, s/p).

Era muito grande, a gente estava novo aqui, sentia muita falta das músicas gauchescas, do povo gauchesco, do chimarrão, dos costumes, então a gente sempre procurava, até hoje a gente procura o pessoal que é nativo do Rio Grande do Sul (João Ângelo Thomazi, 2015, s/p).

Ao indagarmos sobre “por quê Roraima? O que lhe faz permanecer aqui?”, os quatro entrevistados enfatizaram os motivos que os fazem permanecer aqui, desde a tranquilidade para viver e para criar sua família, até as oportunidades profissionais que não teriam em outras regiões. Após as indagações elencadas acima, também encontramos um hibridismo na patronagem do CTG Nova Querência, tendo em vista que houve um padrão cearense³⁵:

O CTG não é um Centro de Tradições apenas para gaúchos, o que a gente faz lá dentro, é as tradições que vieram do Rio Grande do Sul, não necessariamente somente quem

³³ Nos “tempos de antigamente”, a vaneira, juntamente com chotes, polcas, contrapassos e bugios, animava os bailes ao som de pandeiro, gaita, e violão. (ALVARES, 2007: p. 27).

³⁴ Outro gênero europeu que foi muito influente em todo o Brasil, foi a *Schottisch*. [...]. O chote gaúcho, o xótis carioca e o xote nordestino, cada qual com características diferentes, mas derivados do original *schottisch* (PERES, 2008: p. 20).

³⁵ O cearense Antônio Leocádio Vasconcelos Filho foi patrão do CTG Nova Querência no biênio de 2008/2009.

é de lá pode participar dos seus eventos [...], pois para mim é um motivo de orgulho o Leocádio ser do Ceará (Ricardo Ribeiro Silveira, 2015, s/p).

Isso, a associação do CTG se torna mais aberta [...]. Isso fez com que o CTG tenha essa vida mais longa com um espaço de manifestação de cultura e arte não só do sul, mas que incorporar de uma maneira mais ampla, essas manifestações presentes na nossa sociedade local (Reginaldo Gomes de Oliveira, 2016, s/p).

Em *Migrantes Gaúchos*, Souza (2006) mencionou a apresentação de grupos de forró no CTG, no período anterior ao mandato do Leocádio de Vasconcelos, que mostra a abertura que o CTG estava realizando para um hibridismo cultural musical.

Ricardo Ribeiro Silveira lançou no dia 19 de dezembro de 2015, o seu CD de Poesias, intitulado “Baba de Potro”, cujo evento recebeu a declamação da poesia “Cavalo Selvagem” por Eliakin Rufino de Sousa. Foi registrado nesse evento o encontro inédito do Movimento Roraimeira com a cultura gaúcha.

Identificamos por meio das entrevistas, que o CTG é o local mais tradicional, que continua em atuação em Boa Vista e que acontecem os eventos culturais com uma grande presença de público.

A migração no final dos anos 80 massificou o crescimento populacional e o CTG tem sido protagonista no tradicionalismo e regionalismo gaúcho, mesmo que para a “cultura para as massas”. Eliakin Rufino de Sousa elucidou que o CTG não deixa de ser uma vitrine à inserção do “cantinho do Rio Grande do Sul” para aqueles que frequentam aquele espaço, independente de ser gaúcho, roraimense ou roraimado.

Podemos considerar que nesse “caldeirão cultural efervescente” os gaúchos se anteciparam e criaram um CTG no final dos anos 70. A migração no final dos anos 80 massificou o crescimento populacional e o CTG tem sido protagonista no tradicionalismo e regionalismo gaúcho, mesmo que para a “cultura de massas”.

Notamos que o hibridismo musical é consensual entre nossos entrevistados, pois ficou evidente para eles que, os estilos musicais executados atualmente, como o forró, xote, baião e vanera dialogam com os estilos trazidos pelos imigrantes espanhóis durante o processo de colonização as Américas, e posteriormente a partir da segunda metade de 1800, pelos italianos e alemães.

Possivelmente, essa identidade multifacetada que está presente em Boa Vista-RR, direcionou as semelhanças de células rítmicas que alguns chamam de maxixe gaúcho, que é um estilo musical executado pelos grupos gaúchos e não gaúchos e enfatizamos, são estilos musicais que dialogam com aqueles executados em Boa Vista-RR, sendo o hibridismo da *Habanera*, a *Polka* e o *Lundu afro-brasileiro*.

É importante considerar que, mesmo que timidamente, o encontro do Movimento Roraimense com a tradição gaúcha mostrou que estamos em um processo de hibridismo, o “entre-lugar”, o espaço intersticial ou ainda “sutura”, que é essa costura da arte e cultura em Boa Vista.

Assim, é o “choque de culturas”, apontado por Bhabha (1987) como resultado dos deslocamentos que põem em choque as diferenças culturais, bem como elucidado por Hall (2006). Pontuamos que alguns estilos musicais dialogantes, disseminados pelos imigrantes europeus, como a *Habanera*, a *Schottisch*, a *Polka*, demonstrou inversão dessa lógica com o reforço de regionalismos e tentativas de afirmação identitária em muitos locais, numa relação nova com o global, como é o caso dos CTG's e dos movimentos ou grupos culturais.

Apontamos uma nova perspectiva do migrante gaúcho João Ângelo Thomazi, que poderá personificar o sujeito híbrido, ao mesclar a poesia apresentada pelo Movimento Roraimense, com ritmos que dialogam com as suas origens gaúchas e outras culturas, como as típicas da região roraimense, suturando o processo de aculturação, hibridismo e construção identitária boa-vistense pelo CTG Nova Querência.

Referências

ALVARES, Felipe Batistella. **Milonga, chamamé, chimarrita e vaneira: origens, inserção no Rio Grande do Sul e os princípios de execução ao contrabaixo**. Santa Maria, 2007. 34 f. Monografia (Licenciatura em música). Centro de Artes e Letras, Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2007.

BHABHA, Homi. **O local da cultura**. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Reis, Gláucia Gonçalves. Belo Horizonte: UFMG, 1998. 395 p.

FISCHER, Ernst. **A Necessidade da arte**. 5. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1983. 254 p.

FREITAS, Déborah de Brito Albuquerque Pontes. A construção do sujeito nas narrativas orais. **Clio: Revista de Pesquisa Histórica**, Recife, v. 2, n. 25, p. 92-112, 2007.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006. 102 p.

PERES, Leonardo Rugero. **A sanfona de oito baixos na música instrumental**. Disponível em: <<https://pt.scribd.com/document/343307632/A-Sanfona-de-8-Baixos-e-a-Musica-Instrumental-leo-pdf>>. Acesso em: 17 set. 2017.

OLIVEIRA, Reginaldo Gomes de. Entrevista de Marcos Vinícius Ferreira da Silva em 11 de maio de 2016. Boa Vista. 2016. **Compact disc**. Sala M. 104, Bloco direito e música da UFRR.

SILVEIRA, Ricardo Ribeiro. Entrevista de Marcos Vinícius Ferreira da Silva em 19 de junho de 2015. Boa Vista. 2015. **Compact disc**. Residência de Ricardo Ribeiro Silveira.

SIMON, Pedro. *A diáspora do povo gaúcho*. Brasília: Senado Federal. 2009. 191 p.

SOUSA, Eliakin Rufino de. Entrevista de Marcos Vinícius Ferreira da Silva em 19 de dezembro de 2015. Boa Vista. 2016. *Compact disc*. Centro de Tradições Gaúchas Nova Querência.

SOUZA, Carla Monteiro de. Considerações sobre a inserção social de migrantes gaúchos em Roraima. *Revista da Associação Brasileira de História Oral*, Rio de Janeiro: Editora do Boletim da ABHO, v. 9, n. 1, p. 30-47, jan./jun. 2006.

_____. Gaúchos em Roraima: memória, regionalismo e identidade. *Estudos Ibero-americanos*, Porto Alegre, v. 32, n. 1, p. 199-207, jun. 2006. Disponível em: <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=134626423014>>. Acesso em: 15 set. 2015.

_____. *História, memória e migração: processos de territorialização e estratégias de inserção entre migrantes gaúchos radicados em Roraima*. Porto Alegre, 2004. (sic). Tese (Doutorado em História). Instituto de Filosofia de Ciências Humanas, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2004.

THOMAZI, João Ângelo. Entrevista de Marcos Vinícius Ferreira da Silva em 24 de dezembro de 2015. Boa Vista. 2016. *Compact disc*. Residência de João Ângelo Thomazi.

WANKLER, Cátia Monteiro; SOUZA, Carla Monteiro. Topofilia à beira do rio: Boa Vista em Beiral, de Zeca Preto. In: SILVA, Francisco Bento da; NASCIMENTO, Luciana Marino do. *Cartografias Urbanas: Olhares, narrativas e representações*. Rio de Janeiro: Letra Capital, 2013. p. 210-224.

História Oral como Ferramenta Metodológica na Tese: David Miguel: a pérola negra do carnaval paraense

Dayse Maria Pamplona Puget

PPGArtes – UFPA - decamusica@yahoo.com.br

Resumo; A proposta deste artigo é demonstrar a utilização dos elementos da História Oral como ferramenta metodológica na tese de título *David Miguel: A Pérola Negra do Carnaval Paraense* a ser defendida no doutorado do PPGArtes da Universidade Federal do Pará em 2020. Nele apresento um resumo dos tópicos mais importantes do projeto de pesquisa para elaboração da tese que se fundamenta na Etnomusicologia. Em continuação, apresento um breve histórico da História Oral, enfatizando alguns tópicos a serem utilizados na pesquisa para a escrita da tese. Concluindo demonstro um resumo dos aspectos da História Oral de relevância para a pesquisa da tese e algumas perspectivas almejadas após a conclusão da pesquisa.

Palavras-chave: David Miguel. Etnomusicologia. Metodologia. História Oral.

Title of the Paper in English: Oral History as a Methodological tool in thesis: David Miguel: A Pérola Negra do Carnaval Paraense

Abstract – On of the main instrumentsof Oral History as a methodological tool in the the ttle David Miguel: A Pérola Negra do Carnaval Paraense to be defended without a doctorate of the PPGArtes of the Federal University of Pará in 2020. In it presenta summary of the most importatant topics of the research project to elaborate the database in Ethonmusicology. In continuation, I present a brief history of the Oral History, emphasizing some topics to be used in the research for writing . In conclusion, I present a summary of aspects of Oral Histoty relevant toa survey of some of research perspectives

Keywords: David Miguel. Etnomusicology. Methodology. Oral History

Introdução

O objeto da tese *David Miguel: A Pérola do Carnaval Paraense* é o compositor David Miguel e 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”, pretendo 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).

A este respeito este pesquisador 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”. (1992, p. 7)

A música, como afirmamos, é essencialmente parte de um contexto sem o qual nenhuma explicação é possível. Os usos mais variados da música exigem um repertório musical particular a apreensão de cujo significado se liga a fatores extramusicais, isto é, do contexto que por sua vez reflete, formando um sistema bastante complexo.

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*”³⁶ (2000, 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.

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.

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.

David Miguel foi um compositor paraense nascido no bairro do Jurunas que se notabilizou na composição de samba enredo entre esses, o vencedor do carnaval belenense de

³⁶ Music is a product of the behavior of human groups, whether formal or informal: it is humanly organized sound.

1978 de título *Theatro da Paz*, considerado 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 bairro do Jurunas é “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) onde David Miguel passou grande parte da sua vida e conviveu com os elementos da cultura local, o que possivelmente pode ter influenciado a sua formação enquanto compositor. Pelo que afirma (OLIVEIRA, 2006), David Miguel descende de uma avó africana que foi feita escrava e vendida em praça pública no Maranhão

A sua obra musical 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.”³⁷ (MERRIAM, 1964, p. 06).

O objetivo geral da tese 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?

Os objetivos específicos, se relacionam a fornecer informações contextualizadas sobre o compositor David Miguel: prover um catálogo comentado das obras do compositor; descrever o seu processo criativo; analisar seus sambas-enredo; 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 deste compositor.

A metodologia

Tendo em vista os objetivos citados, estou diante de uma pesquisa exploratória, qualitativa, um estudo de caso visto que pretendo explicitar e aprofundar ideias acerca do meu

³⁷ - ... 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.

objeto de estudo. Meu ponto de partida será a revisão bibliográfica das pesquisas realizadas sobre David Miguel, das pessoas, dos fatos que fazem parte da sua vida e do seu processo criativo composicional além de obras sobre Etnomusicologia, Cultura e outros temas relevantes para a pesquisa. Estas fontes fornecerão um conhecimento da bibliografia e discografia existente, assim como serão realizadas consultas com especialistas e agentes desse domínio musical.

Destaco aqui a pesquisa arquivista a ser realizada 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. Deve-se acrescentar ainda a produção de historiadores sobre a música paraense e a pesquisa imagética. O recurso a sítios virtuais é mais uma possibilidade real.

Dado a carência de dados específicos sobre o compositor David Miguel, será preciso proceder com a coleta de dados em campo, onde farei uso de elementos que compõe a História Oral, quais sejam: entrevistas, e narrativas.

O uso da história oral como ferramenta metodológica nesta pesquisa

Ao iniciar as leituras referentes ao carnaval paraense me deparei com duas obras literárias: *Foi no Bairro do Jurunas: a trajetória do Rancho Não Posso Me Amofiná* (1934/1999) de autoria de João Manito e *Carnaval Paraense* (2006) cujo autor é Alfredo Oliveira; em que pese a grande contribuição destas obras para o estudo do carnaval no Pará, ficou evidente a falta de maiores subsídios com relação aos aspectos criativos composicionais dos sambas enredo- paraenses.

Alguns documentos a respeito do compositor David Miguel já foram reconhecidos e identificados, entretanto, grande parte dos fatos relativos à sua vida; à família, às escolas de samba onde participou como compositor, às suas características composicionais, aos parceiros de composição, à religiosidade e ideologia política permanecem com pouca ou quase nenhuma visibilidade.

Ainda que muitas vezes a produção de entrevistas seja usada como alternativa para preencher vazios de documentos convencionais ou de lacunas de informações e até para complementar outros documentos, é importante ressaltar que se pode, de maneira positiva, assumi-la isoladamente e propor análises das narrativas para a verificação de aspectos não revelados, subjetivos, alternativos aos documentos escritos. (MEIHY /HOLANDA, 2011, p.24).

Em se tratando de um compositor nascido em 1926 as memórias dos fatos relativos não só à sua vida como de sua obra musical estão se tornando cada vez mais raras. Se tomarmos conhecimento dos objetivos desta tese, verificaremos a necessidade da História Oral como ferramenta metodológica, sem a qual não poderei obter os dados de importância para a sua elaboração.

A história oral pelo que menciona Freitas (1992) tem sua primeira aparição enquanto “experiência organizada” no ano de 1948 com o lançamento do *The Oral History Project* de autoria do professor Allan Nevis da Universidade de Columbia. A partir deste evento a história oral foi se difundindo tendo seu grande impulso no final de 1960 e início de 1970 originando a Oral History Association (OHA) Office em 1967 e que anualmente apresenta sua publicação a Oral History Review.

A descoberta da importância da história oral por Thompson segundo ainda Freitas (1992), aconteceu em 1960 quando ele era historiador social integrando a equipe do Departamento de Sociologia da então recém-fundada Universidade de Essex. Ao estudar a história inglesa em um período recente, ele se deparou com a ausência de documentos além de uma “literatura insuficiente”. A partir desta constatação ele “...descobriu a importância das pessoas como testemunhas do passado e, ao ouvi-las, descobriu que elas têm sempre alguma coisa interessante a dizer” (FREITAS, 1992, p.15).

Se se concretizar todo o potencial da história oral, disso resultará não tanto uma lista específica de títulos relacionados numa seção das bibliografias históricas, como uma mudança fundamental no modo pelo qual a história é escrita e estudada, em suas questões e julgamentos e em sua natureza (THOMPSON, 1992, p.105).

Durante a realização do trabalho de campo da dissertação, iniciei minhas primeiras investidas na história oral. Inicialmente claudicante, fui aos poucos tendo maior domínio da técnica “Aprende-se melhor a história oral experimentando-a, praticando-a sistemática e criticamente” (LOZANO, apud MEIHY e HOLANDA, 2011, p.13).

Toda fonte histórica derivada da percepção humana é subjetiva, mas apenas a fonte oral permite-nos desafiar essa subjetividade; descolar as camadas de memória, cavar fundo em suas sombras, na expectativa de atingir a verdade oculta. (THOMPSON, 1992, p.197).

A história oral tem como fundamentação a realização de entrevistas “Entrevista em história oral é a manifestação do que se convencionou chamar de documentação oral, ou seja, suporte material derivado de linguagem verbal expressa para esse fim.”. (MEIHY e HOLANDA, 2011, p.14). Entretanto, a história oral se constitui em “um conjunto de

procedimentos (...) a existência de um projeto é condição essencial para a operação em história oral (MEIHY e HOLANDA, 2011, p.15).

Assim é que diante destas evidências que constituem em uma necessidade acadêmica, elaborei um projeto para atuar com a história oral na pesquisa para a tese de doutorado. A finalidade do projeto em História Oral segundo Meihy e Holanda (2011) é que determina como se conduzirão as entrevistas.

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.

As perguntas originais são assim enriquecidas com narrativas independentes. Por vezes essas narrativas são importantes fragmentos históricos das vidas dos informantes. Assim, pois, os informantes sabem que estão sendo entrevistados para fins de pesquisa acadêmica. Realizaremos algumas perguntas, e daí prosseguiremos em conversação sobre aspectos diversos referentes não só à David Miguel como também em muitos dos casos à própria trajetória profissional do informante que pode apresentar fatos relevantes para o aprofundamento do trabalho e, assim, incentivamos tais informantes a relatarem parte da sua história de vida.

Acreditando que a fonte oral pode ser fidedigna, coletarei comentários e relatos de pessoas ligadas ao desenvolvimento do fenômeno estudado. Entretanto, como qualquer documento, os relatos obtidos passarão por um minucioso trabalho de crítica e interpretação. Utilizarei a história oral buscando os fatos que forem relevantes para o entendimento do contexto musical de interesse. Irei recorrer à história oral revalorizando as experiências individuais, em uma perspectiva que vai além do mero relato de fatos desconexos.

Documentos escritos, apenas, não poderiam revelar por si só todos os sentidos circulantes num determinado meio social. Para tanto contarei como referência os autores Alberti (2004) 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.”. Quanto às filmagens e fotografias, serão realizadas com autorização prévia dos participantes, através de documento assinado pelo entrevistado.

A transposição do código oral para o escrito será mostrada para os entrevistados, para que cada um possa fazer a análise do que foi gravado, fazer as modificações que julgar necessárias e proceder a autorização final para publicação. A partir destas entrevistas procederei a análise e interpretação das partes significativas para a escrita da tese.

Considerações finais

Este artigo se constitui em um exemplo de como a história oral pode contribuir para a elucidação de fatos ainda não totalmente esclarecidos da vida, de um personagem. Especificamente em se tratando do compositor David Miguel, aspectos pouco visíveis, fatos esquecidos, características da sua personalidade, características composicionais da sua obra musical, além dos aspectos da cultura musical paraense serão revelados nas entrevistas e narrativas. Estes elementos são de importância fundamental para a compreensão do processo criativo deste compositor segundo os fundamentos da Etnomusicologia.

A partir das análises que a história oral propicia, poderei constituir a partir de uma tese de doutorado uma nova realidade, uma visão alargada sobre este compositor que embora tenha se destacado na composição de sambas enredos e outros gêneros musicais, ainda não tem sua visibilidade social, musical e cultural definida na grande mídia paraense.

Destaco aqui enfaticamente a grande importância do uso da História Oral sem a qual eu não se poderia contar com dados relevantes para a produção da tese em questão.

Referências bibliográficas

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. *How musical is man?* 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.

FREITAS, Sonia Maria. (Prefácio à edição brasileira) In *A voz do passado: história oral*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992. THOMPSON, Paul.

MEIHY, José Carlos Sebe Bom, HOLANDA, Fabíola. *História Oral*. Como fazer, como pensar. São Paulo; Contexto, 2011.

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

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

OLIVEIRA, Alfredo. *Carnaval Paraense*. Belém: SECULT, 2006 SANTOS, Regina Celi dos. *Entrevista Regina Celi*. Em 16 de março de 2015, Belém do Pará. Disponível no Laboratório de Etnomusicologia do PPGARTES - UFPA.

RODRIGUES, C. I. *Vem do bairro do Jurunas: sociabilidade e construção de identidades entre ribeirinhos em Belém – PA*. 2006. 281 f. Teses (Doutorado em Antropologia) – Programa de Pós-graduação em Antropologia Social, Universidade Federal de Pernambuco, Recife.

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

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

SESSÃO 02

Fotografia e música: interações no processo criativo

Nathália Lobato
nathalialobatos@gmail.com

Resumo: Este artigo discorre sobre uma pesquisa em andamento que se propõe a analisar a relação entre a fotografia e a música, investigando como essas linguagens podem interferir na produção e composição uma da outra a partir, principalmente, dos seus processos criativos. Considerando que faz-se possível a compreensão e o estudo das criações musicais de acordo com os aspectos sócio-culturais e ideológicos do meio onde os compositores das obras estão inseridos, a presente pesquisa se utiliza de um viés etnomusicológico para concretizar-se. Até o momento, foram obtidos dados a partir de análises dos relatos de três compositores submetidos à uma experiência composicional envolvendo imagem e música, cujos resultados apontam que a relação entre fotografia e música é possível.

Palavras-chave: Música. Fotografia. Etnomusicologia. Processos Criativos.

Photography and Music: An Intersections Relationship

Abstract: This article discusses on a research that proposes to develop an analysis of the relationship between photography and music. To investigate how these languages can interfere in the production and composition of each other, considering mainly their creative processes, is the objective of this research. The data obtained to date constitute analyzes of reports of three composers submitted to a compositional experience involving image and music. For Béhague (1992) it is only possible to understand and study musical creations considering the socio-cultural and ideological aspects of the medium where the composers of the works are inserted. The results show that the relationship between photography and music is possible.

Keywords: Music. Photography. Ethnomusicology. Creative Processes.

1. Introdução

A relação interartes entre a fotografia e a música é o objetivo da presente pesquisa, que iniciou-se a partir de experiências empíricas contidas na vivência da própria autora e hoje é base de seu TCC. Para ela, considerando os estudos sobre processos criativos, aspectos socioculturais e outras abordagens contempladas pela Etnomusicologia, as atuações musical e fotográfica se entrelaçam no momento de suas composições/criações.

A autora, enquanto fotógrafa e compositora, constatou através da percepção pessoal vivenciada na experiência de fotografar inspirada por canções que ouvia, que ambas linguagens não só se relacionam entre si como interferem na criação uma da outra.

É importante ressaltar que esta constatação também se amplia à percepção de outros sons cotidianos, como comenta Schafer (1991), em sua pesquisa nômade. O autor propõe uma “limpeza” nos ouvidos para que seja percebida toda a complexidade de sons que há ao nosso redor, apontando um conceito de música alternativo ao que se convencionou. Apesar disso, este trabalho se delimitará a associar a fotografia à música na forma de som organizado.

2. Referencial teórico

Fayga Ostrower (1990, p. 98) diz que “criar significa compreender e integrar o compreendido em novo nível de consciência”. O estudo a respeito do processo criativo tem sido desvelado por estudiosos de vários campos do conhecimento durante anos e este processo é relacionado principalmente às vivências do indivíduo.

Sabe-se que é comum que artistas, de vários segmentos, sejam interrogados sobre seus processos criativos, suas influências e sobre os métodos existentes em suas produções. Alguns destes são influenciados por diversas motivações, como: outros de sua área, obras cinematográficas, narrativas, vivências familiares e, até mesmo, períodos históricos. Tais possibilidades não se limitam, afinal o cerne da arte é a criatividade e a diversidade, possibilitando, portanto, afirmar que uma arte pode influenciar a outra. Sendo assim, entende-se que o processo criativo, no momento em que um fotógrafo está realizando seus registros, pode ser influenciado por uma canção, assim como uma música pode ser composta a partir de uma imagem pois isto fala muito sobre o contexto em que o artista está inserido.

“[...] a experiência cultural vivencial do indivíduo criador forma a própria base da criação. O que não é tão evidente é o mecanismo específico que une essa experiência à obra criada em termos concretos. O criador tem como referência a tradição musical com que se identifica e é provavelmente a sua percepção dos limites ou das fronteiras desta tradição que o guia na busca de suas expressões.” (BÉHAGUE, 1992, p. 12).

Ao estudar Semiótica, é possível encontrar congruência entre diversos sistemas sógnicos, o que possibilita o entendimento da proximidade entre as linguagens visuais e sonoras. Através do estudo dos signos, entendemos que todos os elementos ao nosso redor possuem representatividade: um objeto, uma música, um texto, uma lembrança... de fato, até nós mesmos podemos ser considerados signo. Sobre o tema, Santaella (1990, p. 8-9), aponta:

A semiótica é a ciência que tem por objetivo de investigação todas as linguagens possíveis, ou seja, que tem por objetivo o exame dos modos de constituição de todo e qualquer fenômeno com o fenômeno de produção de significação e de sentido.

A fotógrafa judia Grete Stern, quando exilada na Argentina no período do nazismo, passou a criar fotomontagens dos sonhos das leitoras da revista *Idilio* e em suas fotomontagens, além da representação destes sonhos, também criticava o papel da mulher na sociedade argentina, o que tornava suas imagens surreais e profundas.

(...) ao considerar a relação entre sonho e fotografia, entretanto, uma questão curiosa pode vir à mente do interessado – é possível fotografar um sonho? Sendo o sonho uma criação essencialmente subjetiva, a resposta imediata só pode ser negativa: não é

possível fotografá-lo como se fotografa um rosto, uma natureza morta, uma paisagem. Pode-se, entretanto, representá-lo. Mas aí é que está o nó da questão, pois a representação de um sonho representa o quê – a narrativa do sonhador ou a interpretação que dela faz o ouvinte? Mas mesmo nesse caso, de que sonho se trata, ou melhor, quem é o sonhador do sonho representado? Grete Stern chegou perto desta complexidade (FRAYZE, JOAO, 2009).

Será que quando ouvimos uma música, o que escutamos e o que sentimos não podem ser representados através da fotografia? Uma fotografia tem poder de inspirar um músico a compor a partir dela? O fotógrafo Richard Salkeld (2014, p. 46) explica que, ao invés de “encontramos” significados no mundo, nós “damos” significados através da linguagem. Em suas palavras:

É possível que o mundo seja apenas um conjunto de coisas sem significado – palavras e coisas significam o que elas significam como resultado da maneira como olhamos para elas e as usamos. Fazer uma fotografia é uma forma de dar significado.

Quanto à música na forma de som organizado, sem a inserção de uma poesia textual, Volli (2007, p. 291) explica que:

O sistema tonal sobre o qual é organizada grande parte da música ocidental cria, por sua natureza, uma alternância de estados de tensão e de equilíbrio, de implicações e de expectativas, de sensações de perda e de recuperação de uma ordem: são elementos que têm muito a ver com a lógica construtiva de uma narração. Por outro lado, os textos musicais são tipicamente fundamentados em cópias contrastantes como *individual/coletivo* (pense-se na relação entre solista e orquestra), *frágil/enérgico*, ou também *sensação de afundar/sensação de flutuar*: duplas que geram estruturas de oposição como as que podem ser analisadas com instrumentos típicos da semiótica geral.

Segundo Blacking (1973), o contexto social e a posição política-ideológica também irão definir o compositor: “o significado da música é extra-musical”. Para ele, a expressão das relações tonais nas estruturas sonoras é secundária quando comparada com as relações extra-musicais que essas estruturas apresentam.

A partir deste pensamento, podemos refletir sobre as sensações que a música por si só, sem auxílio da letra, nos proporciona e como isso pode ser representado. Alguns sons do nosso dia-a-dia provocam sensações de alerta, como no caso de uma buzina de carro ou a sirene de uma ambulância e automaticamente associamos à alguma imagem mesmo que não vejamos a fonte sonora. Alguns elementos musicais sugerem uma sensação de melancolia, outros de liberdade, etc. Swanwick (2003), tratando do processo metafórico da música, afirma que este é composto por três níveis:

Quando escutamos “notas” como se fossem “melodias”, soando como formas expressivas; quando essas formas expressivas assumirem novas relações, como se

tivessem “vida própria”; e quando essas novas formas parecem fundir-se com nossas experiências prévias, ou quando a música informa “a vida do sentimento”.

O autor também explica que sem o sentido metafórico vamos escutar apenas notas isoladas, assim como quando vemos as luzes de uma placa/anúncio e enxergamos uma luz contínua ao invés de lâmpadas isoladas, escutamos e enxergamos dessa maneira naturalmente, exceto quando somos solicitados a ouvir de maneira pré-metafórica. Em suas palavras:

O sentido original de “metáfora” é, em si mesmo, uma metáfora. Não queremos, com esse vocabulário dizer que literalmente carregamos coisas de um lugar para outro, mas que transferindo uma imagem ou conceito de um lugar para outro, é como se executássemos a ação física. (SWANWICK, 2003, p. 24)

Seguindo neste raciocínio, Swanwick exemplifica e analisa a metáfora com a seguinte frase: “O vento está cortando”. Não se espera que as pessoas entendam desta oração que o vento carrega em si objetos cortantes, a ideia é transmitir a dor que o frio está provocando. O processo metafórico nos permite abrir fronteiras, possibilitando ser criativos e reconstruir ideias. Segundo Swanwick (2003, p. 27), a “metáfora é um processo capaz de produzir novos *insights*³⁸. A metáfora nos permite ver uma coisa em termos de outra, pensar e sentir de novas formas. Esse é o segredo do trabalho criativo nas ciências e nas artes. ” O mesmo autor afirma que se os três níveis metafóricos estiverem entrelaçados, a música estará profundamente relacionada à *vida do sentimento*³⁹, de Langer.

Para Swanwick (2003, p. 38), a música é a mais abstrata de todas as artes e que aparentemente o teatro é o mais representativo, no sentido de se aproximar dos eventos de nossa vida. Para ele, tais eventos talvez sejam representados na música por meio do peso, espaço, tempo e fluência virtuais sugeridos por ela.

É precisamente por causa de sua não-literalidade, de sua não-explicita mas profundamente sugestiva natureza, que a música tem tanto poder de nos comover. Não um, mas muitos elementos de experiência podem ser configurados dentro de um simples encontro musical, dando-lhe grande significância. Aqueles que são capazes de responder à música dessa forma falarão, frequentemente, de uma experiência transcendental, feita de, mas, ao mesmo tempo, desligada da experiência da vida.

Partindo deste pressuposto, este trabalho propõe a realização de uma experiência empírica com a união das duas linguagens mencionadas. A partir de duas composições autorais

³⁸ Do inglês: compreensão ou solução de um problema pela súbita captação mental dos elementos e relações adequados.

³⁹ Citação feita por Swanwick, em menção à frase de Suzane Langer em seu livro *Philosophy in a new key*, de 1942.

– fotográficas e musicais –, artistas de ambas as áreas serão convidados a produzirem suas obras a partir delas. As imagens inspirarão composições musicais e as músicas, composições fotográficas.

Assim, sugere-se uma possível resposta à grande questão deste trabalho: É possível compor uma música a partir de uma fotografia? E quanto a fotografar a partir de uma música? As pesquisas baseadas no referencial teórico citado e as experiências vivenciais do projeto nortearão a busca pela resolução de tais questionamentos, contribuindo para a execução deste projeto e para a sociedade acadêmica.

3. Resultados

Para a primeira fase da pesquisa foram convidados três músicos, que ao longo do texto serão denominados como M1, M2 e M3. O critério de escolha foi baseado em características comuns aos contextos nos quais estes estão inseridos, como: faixa etária entre 20 e 30 anos; formação no curso técnico da EMUFPa (Escola de Música da UFPa), graduação em andamento no curso de Licenciatura em Música da UFPa – enfatizando o fato de que todos são discentes do mesmo semestre e da mesma turma – e experiências anteriores com a composição de música instrumental.

O primeiro passo foi apresentar a obra fotográfica, de autoria desta pesquisadora, aos três compositores em diferentes momentos. A peça (Figura 1 – Apêndice) é um retrato em preto e branco ambientado no Mercado do Ver-o-Peso em Belém num cenário pós chuva da tarde. Após a apresentação da imagem foi solicitado aos participantes que compusessem uma obra musical a partir dela (Trecho das Partituras – Apêndice). Posteriormente, os três responderam a um questionário com cinco perguntas, que objetivava uma melhor compreensão de seus processos criativos. As questões foram:

1. Que ideias e sentimentos essa imagem lhe provoca?
2. Você tentou compor uma música a partir dessas ideias e sensações?
3. Caso positivo, que recursos você utilizou para tentar alcançar esse objetivo?
4. Você reconhece o lugar onde essa foto foi registrada?
5. Caso positivo, de que forma esta informação interferiu em sua composição?

Como resposta à primeira pergunta, os três músicos relataram que a imagem lhes provocou sentimentos e ideias geralmente consideradas ruins como melancolia, nostalgia, tristeza, miséria, pobreza e outras. Os músicos M1 e M3 fizeram uma relação com o sentimento de saudade, lembranças de tempos bons, argumentando sobre alguns aspectos como a solidão

e o chão molhado. Para M2, a sensação é de miséria, de uma pessoa que está à margem da sociedade.

A respeito da segunda pergunta, os três compositores afirmaram ter feito suas músicas com a intenção de relacionar a composição com os sentimentos que a fotografia lhes gerou, M1 acrescenta que durante seu processo criativo pensou em um andamento lento e em acordes e melodias que transmitissem ideias de melancolia.

Dando sequência ao raciocínio da segunda pergunta, as respostas à terceira questão expressam muito sobre representar sensações e sentimentos. Para M3, autor da obra “Járriou”, a imagem lhe traz certa familiaridade, por ele reconhecer o lugar em que a imagem foi registrada, sendo assim o mesmo utilizou características regionais como elementos da guitarrada e baixo do tecnobrega (estilos musicais regionais da cidade de Belém onde foi feita a fotografia), bem como uma dinâmica musical que remetesse à chuva, fator determinante para o título de sua obra “Járriou” que significa “já arriou a chuva”, termo utilizado na região.

O compositor M2, autor de “Reflexos”, relata que a imagem do reflexo do homem na água, foi fator determinante para a estrutura da sua obra. Desta maneira, ele criou uma estrutura musical espelhada. Também procurou transmitir uma sensação de rotação no primeiro compasso, elemento que a imagem do banco (redondo) existente na fotografia lhe sugeriu. Além disso, M2 relata que tentou usar uma melodia que não estivesse presa a uma tonalidade, com intuito de representar a ideia de instabilidade que a vida da pessoa fotografada lhe transmitiu. A experiência de M1 foi muito interessante, pois o mesmo se propôs a tentar compor sem estar olhando para a fotografia no momento de criação e constatou que esta forma não se mostrou uma experiência positiva por que a composição não fluiu, assim não alcançando os resultados desejados e então decidiu compor olhando a fotografia e considera que esta decisão foi imprescindível para que sua composição fosse satisfatória.

Na quarta e quinta pergunta, M1 e M3 relataram que o lugar é familiar, porém M1 considerou que esta informação não interferiu na sua composição. Já para M3 sim, para ele a atmosfera do lugar contextualizou suas escolhas. M2 desconhece o lugar fotografado.

A cerca do músico como ser social e seu processo composicional, Béhague (1992, p. 6) traz o seguinte pensamento: “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 sócio-culturais, e estético-ideológicas”.

As vivências dos indivíduos interferem diretamente nas interpretações que estes fazem sobre o mundo. Os músicos envolvidos nesta pesquisa interpretaram a imagem a partir de suas experiências, conseqüentemente suas experiências influenciaram suas composições. Segundo

Béhague (1992, p.8) “o conhecimento do compositor como indivíduo e como ser social e cultural é evidentemente primordial para penetrar o processo da criação musical”.

No segundo momento da experiência, uma compositora (M4) foi convidada para compor uma música. O direcionamento dado foi para que a mesma criasse sua obra de maneira livre, dentro do tema e estilo que lhe agradasse fazer, bem como a tonalidade que desejasse e que a partir desta música a presente pesquisadora faria um registro fotográfico. Vale ressaltar que no processo criativo da composição musical e fotográfica não houve troca de informações entre as compositoras em questão, que de alguma forma viessem interferir no resultado.

Após a realização da composição intitulada “Praxe”, houve a apreciação da música para que a pesquisadora pudesse dar continuidade à experiência. A partir deste momento, fez-se o registro fotográfico conforme combinado. Ambos resultados podem ser acompanhados no apêndice (Figura 5 e partitura de M4).

Dando continuidade à investigação, a compositora M4 respondeu um questionário com cinco questões relacionadas ao processo criativo, as quais são:

1. No momento de composição você pensou em alguma referência de artistas que você escuta? Quais?
2. Além da música, você percebe a influência de outro segmento artístico em suas composições?
3. Que mensagem você queria passar com sua música?
4. Você acha que a fotografia produzida a partir de sua música corresponde aos sentimentos que sua composição provoca em você?
5. Você já compôs a partir de uma fotografia? Descreva essa experiência.

Como resposta para a primeira questão, a compositora afirmou que teve como referência duas bandas: *Explosions in th sky* e *Now, Now*.

Em relação à segunda questão, a compositora explica: “Trechos de vídeos, às vezes, sugerem alguma "intenção" e/ou temática para as minhas composições. Livros comumente influenciam minhas composições com letras.”

A terceira questão trata da intenção da compositora com sua obra. Em um primeiro momento ela afirma que não tinha um objetivo específico para sua música, porém percebeu nos primeiros acordes que sua música estava sendo direcionada para uma tonalidade menor, dando um sentido melancólico. Em suas palavras: “Após tê-la composto, sempre que a ouço minha mente me sugere reflexões sobre o vazio e em alguns momentos me sugere frases faladas, como se duas pessoas estivessem conversando e uma das pessoas sempre diz "não".

Como resposta para a quarta pergunta, M4 diz: “Sim. A apreciação simultânea das duas obras (música e fotografia) fazem muito sentido para mim, de maneira que me sugere um sentimento de vazio causado pela rotina, ou, sentimento de quem vive procurando por algo significativo em meio à rotina diária.”

E finalmente, quando questionada sobre a experiência de compor a partir de uma fotografia, a compositora afirma nunca ter vivenciado esta forma de criar uma obra musical.

Em seu artigo intitulado “Música, emoção e cultura”, Elder Gomes da Silva comenta que possivelmente a estrutura e a percepção da música tenham origem no contexto e na intenção (RAMOS e ARAUJO (Orgs.), 2015, p. 124). Como nos revelam as respostas da compositora, elementos de melancolia possivelmente foram os mais internalizados por ela e são os primeiros a saltarem, como por exemplo: a tonalidade menor, o estilo musical, bandas de referência e a própria intenção que a música foi ganhando conforme o processo de composição se avançava. Isso tornou possível perceber seu contexto cultural conduzindo sua criação. Cabe o questionamento sobre investigar quais são os tipos de leituras feitas pela participante, bem como os tipos de imagens/vídeos costumam chamar sua atenção conforme a mesma sinalizou como sendo um fator influenciador nas suas criações.

Como fotógrafa participante da pesquisa, percebi na música uma sensação de rotina, como uma pessoa vivenciando as mesmas coisas todos os dias e de alguma forma a existência de uma insatisfação com a realidade, senti o desejo de registrar essa imagem fotografando a própria compositora, pois entendi que retrataria de forma mais verdadeira aquela sensação percebida por mim. Então decidi fotografar M4 em movimentos parecidos e utilizei a técnica de sobreposição de fotos para provocar a sensação de movimento.

Segundo Piedade (2011) “musicalidade é uma memória musical-cultural compartilhada constituída por um conjunto profundamente imbricado com elementos musicais e significações associadas” (PIEADADE, 2011, p. 104).

De alguma forma a música “Praxe”, me direcionou para uma interpretação próxima às mencionadas pela compositora, talvez seja a escolha da tonalidade, a instrumentação selecionada, timbres utilizados, o meu contexto cultural ou até mesmo a soma de todos esses fatores. Segundo Pellon (2009):

Uma emoção pode se manifestar de maneiras diferentes de acordo com o grau de consciência que o indivíduo tem sobre essa emoção e os processos cognitivos envolvidos. Quando a emoção existe como emoção apropriada, esta faz parte do repertório da consciência cultural de um grupo e a consciência dela afeta o modo como esta será experimentada na interação social (PELLON, 2009, p. 104)

5. Considerações finais

A presente pesquisa que está em andamento propõe, como objetivo geral, relacionar os processos criativos entre a composição de uma obra fotográfica e uma musical. Mesmo que estes resultados sejam parciais, já demonstram que fotografia e música podem se complementar em seus métodos inventivos. Fatores como faixa etária, contexto sócio-acadêmico, bem como as vivências pessoais dos compositores são tidos como agentes inspiradores no procedimento de composição. Esta experiência é ainda um processo em construção e pode, futuramente, abordar outras temáticas como a análise formal das partituras das composições e aumentar a vivência da pesquisadora enquanto fotógrafa e compositora participante da pesquisa, que será realizada com outros músicos e também com fotógrafos. A partir de composições musicais e como o produto final, a confecção de um material visual e auditivo a fim de disseminar este conhecimento e experiência sensorial, bem como disponibilizar e contribuir para futuras pesquisas.

Referências

- BÉHAGUE, Gerard. (1992). *Fundamento Sócio-Cultural da Criação Musical*. Art 19 (ago.): 5-17.
- BLACKING, John. *How musical is man?*, Seattle ; London : University of Washington Press, 1973.
- FRAYZE, João; MORENO, Maria; PRÍAMO, Luís. *Os sonhos de Grete Stern: Fotomontagens*. São Paulo: Museu Lasar Segall: Imprensa Oficial, 2009.
- OSTROWER, Fayga. *Acasos e criação artística*. Rio de Janeiro: Campus, 1990.
- PELLON, B. A teoria do contorno no estudo da emoção em música. In: *SIMPÓSIO DE COGNIÇÃO E ARTES MUSICAIS*, 4, 2008, São Paulo. Anais... São Paulo: Paulistana, 2008, p. 104)
- PIEIDADE, A. *Perseguindo os fios da meada: pensamentos sobre hibridismo, musicalidade e tópicos*. Per Musi, Belo Horizonte, 2011, v. 23, p. 104)
- RAMOS, D.; ARAUJO, R. *Estudos sobre motivação e emoção em cognição musical*. Curitiba: Ed. UFPR, 2015.
- SALKELD, Richard. *Como ler uma fotografia*. São Paulo: Gustavo Gili, 2014.
- SANTELLA, Lúcia. *O que é semiótica?*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1990.
- SCHAFER, Murray. *O Ouvido Pensante*. São Paulo, Unesp, 1991.

SWANWICK, Keith. *Ensinando música musicalmente*. Tradução de Alda Oliveira e Cristina Tourinho. São Paulo: Moderna, 2003.

VOLLI, Ugo. *Manual da Semiótica*. São Paulo: Edições Loyola, 2000.

APÊNDICE 1



Figura 1: Fotografia no Ver-o-peso.

Memories Off

♩ = 71 All Fer

Figura 2: Trecho de Partitura da composição de M1.

APÊNDICE 2

Score

Járriou

Pedro Miranda Jr

Guitar 1

Guitar 2
6ª = D 2

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 1

Gtr. 2

Figura 3: Trecho de partitura da composição de M3.

Reflexos

1

Piano

Ediel R. Sousa
Março 2017

mf

mp

cresc.

mf

Figura 4: Trecho de partitura da composição de M2.



Figura 5: Rotina

Praxe

Bárbara Lobato

$\text{♩} = 60$

Guitarra elétrica

Guitarra elétrica

5
Gui. El.

Gui. El.

Figura 6: Trecho da partitura de M4

Daniel Nascimento: o legado da banda municipal de música de Paragominas - Pará

Tirsa Lais de Oliveira Gonçalves Moraes
UEPA – tirzalais@gmail.com

Tainá Maria Magalhães Façanha
UFPA - magalhaesfacanha@gmail.com

Silvano Silva Moraes
Centro Universitário Claretiano – silvano.moraes.7@gmail.com

Resumo: Este artigo emerge da proposta de um projeto de pesquisa que tem como objetivo principal compreender o legado da banda Daniel Nascimento para cidade de Paragominas levando em consideração os aspectos históricos, sociais e musicais que norteiam este grupo, propondo-se identificar os principais impactos da banda sob a vida social/cultural/artístico da cidade de Paragominas; investigar a trajetória musical da banda Daniel Nascimento, a partir das memórias dos chefes de naipe e do regente; e, analisar de que maneira se constrói a identidade musical na banda Daniel Nascimento. Para tanto, a metodologia que fundamenta esta pesquisa é a etnografia musical proposta por Seeger (2008) e a abordagem etnográfica de Geertz (1989), aliada a história oral (MEIHY E HOLANDA, 2014; MEIHY E RIBEIRO, 2011; THOPSOM, 1992). As análises e interpretações serão construídas por meio do diálogo com autores da Etnomusicologia Blacking (2000) e Seeger (2004).

Palavras-chave: Banda Daniel Nascimento. Legado musical. Paragominas- PA

the legacy of the music band Daniel Nascimento of Paragominas - Pará

Abstract: This article emerges from the proposal of a research project whose main objective is to understand the legacy of the band Daniel Nascimento to the city of Paragominas taking into account the historical, social and musical aspects that guide this group, aiming to identify the main impacts of the band in the social/cultural/artistic life of the city of Paragominas; to investigate the musical trajectory of the band Daniel Nascimento, considering the memories of the heads of suit and the regent; nevertheless, analyze how the musical identity in the band Daniel Nascimento is constructed. To fulfill this objective, the methodology that bases this research is the musical ethnography proposed by Seeger (2008) and the ethnographic approach of Geertz (1989), allied to oral history (MEIHY & HOLANDA, 2014; MEIHY & RIBEIRO, 2011; THOPSOM, 1992). The analyzes and interpretations will be constructed through the dialogue with authors of Ethnomusicologia Blacking (2000) and Seeger (2004).

Keywords: Band Daniel Nascimento. Music legacy. Paragominas- PA.

1. A construção de um legado musical

A escola de música foi fundada em 1998, por meio de uma iniciativa da prefeitura de Paragominas em parceria com a Fundação Carlos Gomes. O projeto tinha como objetivo iniciar atividades musicais no município seguindo os padrões do projeto de interiorização vigente na época. As aulas funcionavam em uma pequena sala nos fundos da biblioteca municipal, por ser

uma estrutura pequena que não comportava todos os membros do grupo os levavam a ensaiar ao ar livre em baixo de um enorme pé de seriguela, que ficava nos fundos do prédio.



Exemplo 1: Daniel Nascimento e seu filho, que iniciou seus estudos na música aos sete anos e hoje prossegue na banda que carrega o nome do pai.

Durante quatro anos o professor Daniel Nascimento esteve à frente deste trabalho, ministrando aulas de flauta doce e instrumentos de sopro, com a finalidade de criar uma banda de música. Para isto, a prefeitura municipal adquiriu com recurso próprio e também ganhou da Fundação Nacional de Artes - FUNARTE, instrumentos de sopro, teclado e bateria.

As primeiras apresentações do grupo aconteciam com as flautas e teclado, incorporando os instrumentos de sopro de acordo com a chegada destes, em 1999, por exemplo, já se executavam no saxofone alguns solos clássicos da bossa nova, populares entre a elite de Paragominas da época.

Os alunos de flauta que se identificavam com um instrumento de sopro eram inseridos nesta formação, onde, a cama harmônica era tocada pela base eletrônica, o ritmo pela bateria e os solos divididos entre os naipes de sopro. O professor Daniel criava as frases e tocava no teclado, enquanto os alunos ouviam e executavam.

Neste período, não havia na cidade um grupo musical com esta formação ou métodos de estudos que pudessem auxiliar o desenvolvimento da aprendizagem musical. Por este motivo, o professor Daniel e seus alunos estudavam usando o manual que vinha no instrumento, contanto com a boa vontade dos membros do grupo, de alguns poucos amigos músicos

remanescentes de bandas de igrejas e com o apoio da prefeitura municipal através da secretaria de educação.

Em 2002 o fundador da escola faleceu, toda a cidade se mobilizou, foram três dias de homenagens intensas. Foram realizados tributos em praça pública, a cidade entrou em luto pela morte de Daniel. Os alunos ficaram inconsolados, mas decidiram continuar tocando. Em sua memória, a Lei municipal nº 192/98 de criação da escola foi alterada, acrescentando a obrigatoriedade do município de manter 10 professores bolsistas com o intuito de manter a escola ativa.

A base eletrônica sempre esteve presente na banda de Paragominas. O professor Daniel tinha como instrumento principal o teclado e “carregava” toda a banda usando o instrumento em todo tipo de repertório. Depois de sua morte houve dificuldade em encontrar quem o substituísse, entravam e saíam tecladistas, mais o instrumento prevalecia sendo usado até nos dobrados. Esta insistência levou ao desenvolvimento da base eletrônica atual, e quem assumiu o posto foi seu filho caçula que tinha apenas sete anos na data de sua morte.

Em 2008, também em memória a figura do professor Daniel Nascimento foram inaugurados o teatro e o espaço cultural de Paragominas. Com salas preparadas para receber aulas de música, dança, teatro, a administração da secretaria de cultura e a biblioteca pública municipal. Neste local são atendidos cerca de 1.000 (mil) pessoas semanalmente, sua principal missão é ofertar gratuitamente aulas e acesso à cultura para crianças, jovens, adultos e idosos em seu tempo ocioso, prioritariamente aqueles que estão em situação de risco ou vulnerabilidade social (SECULT, 2017).

Este ano a banda completa 20 anos de atividades ininterruptas, contando com cerca de 64 músicos cadastrados divididos nos naipes de sopro e base, sendo: flauta transversal, clarinete, saxofone alto, saxofone tenor, trompete, trompa, trombone, Bombardino, tuba, piano elétrico, contrabaixo elétrico, guitarra elétrica, bateria e percussão.

A banda de música se apresenta durante todo o ano nas mais diversas ocasiões: eventos institucionais do município, abertura de conferências, aniversários de escolas, ações voluntárias, datas festivas, casamentos, campanhas sociais, datas cívicas, entre outros. Para manter a banda em constante atividade a escola atende hoje a cerca de 300 alunos entre 8 e 60 anos de idade, matriculados em cursos livres nas modalidades de: Musicalização com prática em flauta doce; musicalização com prática em banda de sopros, canto coral, teclado, violão, bateria e percussão.

Esta formação resulta em uma sonoridade singular, diferente do som das bandas mais antigas e tradicionais do estado do Pará, algo próximo de uma Big Band, por sua base eletrônica,

porém sem a articulação comum destas, com o adicional dos metais intermediários e graves, o som brilhante das clarinetas e sutil das flautas. A escolha do repertório é semelhante a origem da banda, são músicas populares entre a população de Paragominas, agora não apenas para a elite, que são escolhidas levando em consideração a disponibilidade de instrumentos e o nível técnico dos instrumentistas.



Exemplo 2: apresentação da banda no teatro municipal. Paragominas - Pa em agosto de 2014

Existe uma rotatividade constante nos músicos da banda, eles entram geralmente no início da adolescência e saem na maioria das vezes quando ingressam no mercado de trabalho, salvo aqueles que seguem carreira como músicos ou permanecem na escola como professores. Por causa desta rotatividade o número de jovens que foram marcados por esta vivência é muito grande, levando o grupo a ter notável repercussão em todo o município e região. Suas apresentações sempre contam com grande público e lotam o teatro municipal com ex-alunos, familiares e simpatizantes.

Durante os 20 anos de atuação da escola de música prof. Daniel Nascimento nunca houve preocupação com o registro de suas atividades. Podemos considerar como documentos históricos a Lei de criação da escola 192/98 de 28 de outubro de 1998 e a Lei 345/2002 que dispõe sobre a reorganização da Escola de Música Municipal. Além destas, temos o pequeno realize que está nos programas das apresentações da banda, de onde se fala superficialmente sobre a banda de música prof. Daniel Nascimento e sua criação, enfatizando as informações referentes ao trabalho desenvolvido pela atual gestão da secretária de cultura.

Assim cabe-se destacar minha relação com esta banda, comecei minhas atividades na escola aos 15 anos de idade no curso de musicalização e no mesmo ano entrei para a banda de música tocando requinta, trocando para o clarinete logo no ano seguinte.

Em 2008 fui umas das bolsistas que veio pra Belém estudar clarinete no conservatória Carlos Gomes, assim como uma das exigências para ser bolsista, mesmo estudando em Belém, era de minha competência participar das atividades da banda e ministrar aulas de música.

Além do clarinete, em 2009, estudei teclado no CCG. Posteriormente, no ano de 2010, ingressei na Universidade do Estado do Pará – UEPA no curso de Licenciatura Plena em música, onde me formei Professora de Música, e em 2011 ingressei na turma de canto lírico da escola de música da UFPA. Hoje continuo na escola, desenvolvendo atividades como professora prioritariamente nas turmas de canto e teoria.

Em três anos participando como aluna e em 10 anos como professora, pude criar uma relação tanto profissional como afetiva com a banda. Atualmente, meu olhar como pesquisadora me proporcionou perceber questões que emergem a partir de uma prática musical à uma importância da banda no contexto social, cultural, histórico e político na cidade Paragominas. Assim:

Em 1998 foi criada a escolinha de musicalização de Paragominas, Em 2001, este projeto se fortaleceu com uma importante parceria entre a Prefeitura Municipal e o Ministério da Cultura, por meio da Fundação Nacional de Artes (Funarte), que garantiu a aquisição de instrumentos musicais para o projeto. Como consequência, foi criada a banda municipal de música, cujo os integrantes são os alunos da escolinha de musicalização. (...) A partir de 2013, algumas parcerias – com o Instituto de Artes do Pará (IAP), o governo do estado, por meio da Secretaria de Estado de Cultura do Pará (Secult) -, viabilizaram projetos culturais como o “Arte ao Vento, Música em Movimento”, que levou a orquestra para apresentações em bairros da cidade e comunidades rurais, e o “Nossa Música na Estrada”, com apresentações itinerantes em municípios da região” (BERGAMIN, 2015, pg. 66)

Como escreve Bergamin (2015), a pequena “escolinha” passa a ser vista pela sociedade de Paragominas de uma maneira diferente, o motivo exato é desconhecido e algumas questões são levantadas neste momento. Sendo essas problemáticas que me direcionaram a propor esta pesquisa, buscando entender 1) O que levou a mudança do olhar sobre a banda? 2) quais impactos do trabalho desenvolvido na escola, com atividades internas e externas, exercem mudanças neste contexto, de modo a transcender e atingir as demais classes? E 3) que parâmetros foram estabelecidos neste período de modo a manter nestes alunos a vontade de continuar mesmo sem o seu mentor?



Exemplo 3: Desfile escolar, trazendo às ruas a banda que tem delineado umas das tradições da cidade. Fonte: Registro da autora.



Exemplo 4: Registro de uma fotografia compartilhada no aplicativo WhatsApp, mostrando que os membros deste contexto compreendem a banda como um *Legado musical*.

Dessa forma, entende-se que existem muito pontos importantes a serem trabalhados e analisados. Estes emergem de questões complexas que necessitam de um olhar mais aguçado e detalhado. Como se evidencia na trajetória da banda, na ativa participação dos alunos e como esses compreendem esse movimento da banda, como um *legado musical*, a principal questão

que norteia esta pesquisa é “Qual o legado da Banda Daniel Nascimento no município de Paragominas – Pará?”

2. O protagonismo musical em uma cidade modelo

Paragominas é uma cidade emergente, tem 52 anos de criação. Foi criada na década de 60 dentro dos projetos de ocupação da Amazônia de Juscelino Kubitschek tendo hoje aproximadamente o tamanho do estado de Sergipe. Durante este período a cidade recebeu pessoas de todo o país que buscavam terras, trabalho e emprego. Neste ponto algumas questões sociais começam a entrar em desequilíbrio e a violência passou a ser referência no município, assim como a prostituição, o consumo de drogas, desmatamento e outras práticas ilegais ligadas aos conflitos de terras.

Para mudar esta situação, a sociedade civil organizada e o poder público se uniram na implantação de ações para mudar estes aspectos da cidade. Uma destas foi a criação da escola de música e, por conseguinte, a banda. Estas ações tinham como objetivo erradicar o trabalho infantil, erradicar o analfabetismo e desenvolver atividades artísticas culturais (BERGAMIN, 2015).

Neste sentido, esta pesquisa é importante pois busca entender a influência desta banda como uma dessas ações que foram de fundamental importância para a mudança deste contexto que levou a cidade ao patamar de modelo de desenvolvimento, exportando tecnologia social, levando o município a participar, entre vários eventos, da Conferência Internacional Cidades Sustentáveis, em 2015, que “se baseia em práticas exemplares de vários municípios do Brasil e do Mundo, ressaltando políticas públicas que já apresentaram bons resultados em todas as áreas da administração (idem, p. 104)” .

A prática musical deste grupo configura-se hoje como um importante agente de mudança social e de tradição de ensino musical, sobre o qual não foram encontradas pesquisas, evidenciando apenas Bergamin (2015) que faz menção desta sem se aprofundar no tema. Apesar de haverem pesquisas em bandas no Estado do Pará SALLES (1985, 1951), NINA (2014), FERREIRA (2016), esta pesquisa sinaliza um contexto no qual ainda não há relevo sobre o tema.

Assim esta pesquisa é pioneira quanto ao estudo e de fundamental importância para entender os processos de formação e transmissão musical que mantiveram a escola, e a banda, ativa durante 20 anos.

3. Direcionamentos da pesquisa

Compreender a o legado da banda Daniel Nascimento para cidade de Paragominas levando em consideração os aspectos históricos, sociais e musicais que norteiam este grupo, é o foco central no que se propõem esta pesquisa. Ainda assim, como objetivos específicos, para alcançar o que aqui é proposto pretende-se:

1. Identificar os principais impactos da banda sob a vida social/cultural/artístico da cidade de Paragominas.
2. Investigar a trajetória musical da banda Daniel Nascimento, a partir das memórias dos chefes de naípe e do regente;
3. Analisar de que maneira se constrói a identidade musical na banda Daniel Nascimento.

4. Escolha de algumas trilhas

Através do texto percebe-se que o discurso sobre a escola e a banda está sendo construído de uma forma totalmente desconhecida a ela mesma, os próprios agentes se confundem e têm dificuldade de se encontrar dentro destes 20 anos, e apesar dos vários equívocos na descrição de BERGAMIN, também vê-se o trabalho da secretaria de cultura sendo descrito apenas como a “escolinha” de música, negligenciando as demais atividades culturais desenvolvidas no município e enfatizando a representatividade social/cultural da banda de música.

As práticas musicais que se constituem 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. ” Principalmente por evidenciar dimensões particulares e diversas em si mesmas “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).

Dessa forma, pretende-se identificar por meio de levantamento documental, em jornais, revistas, registros audiovisuais, o que há de significativo para representatividade dessa banda na cidade. Ainda, como há dimensões que não se restringem a aspectos apenas documentais pretende-se realizar entrevistas em história oral (MEIHY E HOLANDA, 2014

;MEIHY E RIBEIRO, 2011; THOPSOM, 1992) destacando de que forma a experiência de vida é determinante ou não para a banda.

Pretende-se entrevistar os membros da banda que estão desde a fundação da escola com a finalidade entender como se construiu a identidade da banda, os modos de transmissão de saberes nas práticas musicais, ainda a visibilidade da banda no contexto que está inserido, evidenciando as experiências vividas dentro deste espaço, tanto musicais quanto sociais, e em que elas afetaram na sua formação cultural.

Será realizada etnografia musical proposta por Seeger (2008, p. 3), ainda nesse sentido entendendo que etnografar é “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” (GEERTZ, 1989, p. 13)

Assim sendo, haverá observação dos aspectos das atividades da banda, quanto ao processo de ensino aprendizagem, prioritariamente, com alunos da banda jovem, que é uma turma que acolhe os alunos que ingressam com mais de 14 anos na escola, onde eles aprendem música com um instrumento de sopro e participando dos ensaios da banda. Acredito que esta turma carregue a principal metodologia de ensino trabalhada na escola, mantendo seu objetivo principal – formar músicos para atuarem na orquestra. Além disso, busca-se observar como se dão as apresentações artísticas da banda, como se dá a relação entre os músicos e como se estrutura a banda, além da organização instrumental e as relações interpessoais na realização de tais atividades.

Também percebo que as apresentações levam os instrumentistas a lugares em que seu contexto social natural (família, escola regular, igreja) não o levariam, expandindo o leque social e abrindo sua mente para muitas opções de atividades que os distanciam de riscos sociais, como as drogas por exemplo.

Por fim, pretende-se analisar os processos de transmissão de processos educativos e de saberes, de identidades e de trajetória dessa prática musical a luz de autores da Etnomusicologia Blacking (2000) e Seeger (2004).

Referências:

BERGAMIN, Maxiely Scaramussa. *Paragominas: a experiência para se tornar um município verde na Amazônia*. 1º Ed. – Belém, PA; Marques Editora, 2015.

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.

FERREIRA, Eliane Cristina Nogueira F., *Bandas e fanfarras escolares: processos de ensino na preparação para o festival de bandas fanfarras de Santarém (PA)*. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Pará, Instituto de Cênicas da Arte, Programa de Pós-Graduação em Artes, Belém, 2016.

GEERTZ, Clifford. *A Interpretação das Culturas*. Tradução de Fanny Wrobel. Revisão técnica de Gilberto Velho. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1989.

MEIHY, José Carlos Sebe B. e HOLANDA, Fabíola. *História Oral: como fazer, como pensar*. São Paulo: Contexto, 2014.

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

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

NINA, Leonice Maria Bentes. *As Bandas de música na construção de saberes de formação e a atuação de um professor de música em Santarém_PA*. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências da Arte, Programa de Pós-Graduação em Artes, Belém, 2015.

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.

SALLES, Vicente. *Santarém: uma oferenda musical*. Belém: Serviço de Imprensa Universitária, 1981.

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

SECULT – Secretaria Municipal de Cultura, Turismo, Desporto e Lazer. *Regimento Interno Do Espaço Cultural Glauca Leal*. Paragominas, Pará, 02 de janeiro de 2017.

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

Canto congregacional: A fé cantada na Assembleia de Deus

Diego Oliveira Quadros
UFPA – diegoquadros03@gmail.com

Sônia Chada
UFPA - sonchada@gmail.com

Resumo: Aqui abordamos diversos tópicos que versam sobre o Canto congregacional, entre eles aspectos históricos, principais funções na liturgia dos cultos e os significados destas canções para os fieis, usando a Assembleia de Deus como exemplo de igreja praticante desta prática musical. Fornecer informações contextualizadas sobre o Canto Congregacional e a expressão de fé atrelada às letras dessas canções foi o objetivo principal da proposta. Para tanto foi realizada a revisão da literatura sobre o assunto e a coleta de dados em campo por meio de entrevistas e observações feitas em alguns templos da referida Igreja, no Pará.

Palavras-chave: Canto congregacional. Assembleia de Deus. Música e religião.

Title of the Paper in English Congregational song: the faith sung in the Assembleia de Deus.

Abstract: Here we cover several topics that deal with congregational singing, among them historical aspects, main functions in the liturgy of the cults and the meanings of these songs for the faithful, using the Assembly of God as an example of a church practicing this musical practice. Providing contextual information on the Congregational Song and the expression of faith tied to the lyrics of these songs was the main objective of the proposal. For that, a review of the literature on the subject and the collection of data in the field were made through interviews and observations made in some temples of the said Church, in Pará.

Keywords: Congregational song. Assembleia de Deus. Music and religion.

Introdução

Uma curiosa semelhança entre o Papa Gregório Magno e Martinho Lutero, além de suas autoridades eclesiásticas em distintos seguimentos do Cristianismo e de suas ligações com a Música, foi o fato de ambos terem usado a Arte como difusora da fé. Nos séculos iniciais do Cristianismo como religião oficial do império Romano, o Papa Gregorio “sanou” o dilema a respeito do uso ou não de imagens dentro da Igreja, instituindo que o uso das mesmas deveriam se restringir a retratar episódios bíblicos que estavam aquém do alcance de uma grande parte da população, os que não sabiam ler:

O Papa Gregório Magno, que viveu no final do século VI d.C. lembrava àqueles que eram contra toda e qualquer pintura que muitos membros da Igreja não sabiam ler nem escrever, e que, para fins didáticos, as imagens eram tão úteis quanto as figuras de um livro ilustrativo para crianças. “As pinturas podem fazer para o analfabeto o que a escrita faz pelos leitores” (GOMBRICH, 2006, p. 104).

As imagens, além de difundir a fé cristã aos não leitores também serviam para fortalecer a crença de todos os que as contemplavam. Martinho Lutero, cerca de 10 séculos depois, em vez das pinturas usou a música para difundir suas crenças e doutrinas, e fortalecer a fé dos fieis da recém-surgida igreja Protestante. Grosso modo, Lutero usava melodias já conhecidas do cancionário popular europeu para compor versões com letras que versavam sobre seus ensinamentos.

Os hinos compostos por Lutero eram impressos em alemão⁴⁰, facilitando o aprendizado dos membros da Igreja que agora podiam cantar os hinos executados durante as cerimônias das Igrejas Protestantes: “Lutero, em 1521, traduz a Bíblia para o alemão, escreve hinos e, com o Protestantismo, forma o Coral, dando ao povo livre acesso à música dentro da Igreja” (FREDERICO, 1999, p. 76). De fato, Martinho Lutero deu início a uma nova cultura musical religiosa: o Canto Congregacional.

A música, então, deixa de ser executada por um grupo seletivo da igreja, os coristas e/ou instrumentistas, e passa a ser cantada por todos os fieis. Esta tradição se mantém até hoje na maioria das Igrejas de origem Protestante, como é o caso da igreja Assembleia de Deus, onde se realizou estudo a respeito de tais práticas musicais.

A Assembleia de Deus foi escolhida como espaço amostral neste estudo por ser uma das igrejas que pratica esta modalidade de canto, por ser uma denominação “tradicional” e zelar por manter vivo esse costume desde suas origens, e ainda por ser a representante deste seguimento que se matem como a maior igreja evangélica do Brasil, segundo o censo do IBGE (2010).

É pertinente destacar que os dados que compõe este artigo, bem como entrevistas, mídias e referenciais teóricos, foram extraídos da pesquisa realizada no período de 2015 a 2016, em algumas igrejas do Estado do Pará, para a realização do trabalho de conclusão de curso “A Harpa Cristã na Liturgia dos Cultos da Igreja Evangélica Assembleia de Deus”. Pretende-se, com este artigo, fornecer informações contextualizadas sobre o Canto Congregacional, sobre a expressão de fé contida nessas canções e seus significados para os fieis.

2. Todos juntos o louvemos

Atualmente, a maioria das pessoas, principalmente as não protestantes, tem uma ideia errônea a respeito do Canto congregacional. Ao contrário do que se pensa, não se trata de hinos

40 Antes do Protestantismo, que surgiu na Alemanha, os hinos eram escritos e executados em latim.

que são cantados em uma determinada congregação. Nem todos os hinos entoados em uma igreja protestante são congregacionais.

Outra definição, não aceita pelos mais tradicionais, imposta pela mídia, oriunda principalmente de protestantes recém-convertidos, é a de que o Canto congregacional seria aquele estilo de hino executado pelo “Ministério de Louvor”⁴¹ de uma igreja, onde os fiéis levantam as mãos, dançam e bradam liderados por um cantor ou cantora que se posiciona no altar:

Provavelmente você não está familiarizado com a expressão “canto congregacional” na mesma perspectiva que os nossos pais reformadores. A referência que temos desta atividade pode ser confundida com a ideia de um palco em destaque no auditório do templo, uma banda ou conjunto bem posicionado e distribuído destacando mais a figura do cantor ou cantora principal e toda a plateia, obedecendo aos comandos e as palavras de ordem de seus "ministros" de louvor (JUNIOR, 2015, s/p).

Cânticos congregacionais referem-se aos hinos mais tradicionais de uma determinada igreja protestante, geralmente impressos em hinários para facilitar o aprendizado e a execução dessas músicas na liturgia dos cultos, promovendo certa uniformidade cultural musical em todas as congregações do mesmo seguimento. Em geral, são melodias simples, fáceis de decorar, a fim de que a mensagem contida na letra dos hinos penetre fundo na mente dos fiéis e seja repassada para as próximas gerações: “Musicalmente, os cânticos congregacionais são fáceis o suficiente para o povo de Deus cantá-los juntos, e sem dificuldade. Eles são simples e profundos o suficiente para atravessar as barreiras do tempo e do estilo necessárias para servir o Corpo de Cristo” (BIBLE, 2015, s/p).

Constitui-se, principalmente, num momento de unidade da igreja, dos fiéis, onde todos os participantes do culto cantam em uma só voz como um grande coral uníssono. É essa a principal característica do Canto congregacional: proporcionar a música, elemento essencial do culto protestante, a todos os fiéis, diferenciando-se de outros momentos musicais do culto ministrados por cantores, grupos musicais ou corais específicos.

O poder da música, a influência dela exercida sobre os indivíduos, podia ser usada para difundir o evangelho e fortalecer a fé protestante, segundo as perspectivas de Lutero. Martinho Lutero tinha por princípio o seguinte conceito: “a música governa o mundo e torna os homens melhores, e com este entendimento, reconheceu o grande poder da música e, a partir de seu movimento reformador, compreendeu a necessidade dos fiéis participarem coletivamente nas cerimônias religiosas” (PRIOLLI, 1985, p. 133).

⁴¹ Grupo de músicos responsáveis pelos trabalhos musicais de uma igreja evangélica.

O canto coletivo, com a participação de todos os fieis presentes à missa, era muito incomum na Igreja Católica durante a Idade Média. Porém, para Lutero, a participação dos fieis no momento do louvor era de suma importância, visto que via a música como uma arte que edificaria os fiéis. Era uma maneira de cantar suas súplicas, cantar a mensagem do Evangelho através de textos que expressassem o credo protestante:

Assim Lutero o fez, porque estava convicto que não era suficiente que as pessoas estivessem apenas presentes às missas (cultos), mas as suas súplicas deveriam ressoar dos seus próprios lábios por meio de canções que pudessem traduzir o arrependimento e a contrição das suas almas e a sua fé e o seu louvor irromperem jubilosos em canto e música (EWALD, 2012, s/p).

Em pouco tempo os cânticos luteranos se espalharam pela Alemanha, carregando consigo a mensagem evangelística professada por Martinho Lutero. Deste modo, o Canto congregacional também exerceu um importante papel de difusor da fé protestante. Os hinos de Lutero, cantados nas igrejas por todos os fieis, impregnava as crenças protestantes na cabeça dos congregados, melhor, até, que os sermões: “Se interpretarmos que o aprendizado oral é algo que ouvimos várias vezes e da mesma maneira, então o canto é um dos meios mais eficazes para memorizar os conteúdos teológicos e doutrinários da instituição eclesiástica” (CARVALHO, 2015, p. 04).

Os cânticos congregacionais tiveram uma forte influência da música da Idade Média, principalmente das músicas seculares, como madrigais e outras canções populares. Lutero claramente usou algumas melodias já conhecidas da cultura alemã na composição dos primeiros hinos congregacionais, evidenciando que seu maior objetivo era difundir as doutrinas protestantes através dessas melodias, algumas de cunho folclórico, sem levar em consideração suas origens “profanas”. Uma estratégia bem sucedida, que deu grande repercussão ao credo luterano. Mas tarde essas canções foram impressas em um hinário, que logo ficou conhecido em toda a Alemanha. A popularidade do hinário era tão forte que, segundo Ewald (2012), os líderes católicos diziam que os hinos de Lutero lhes causavam mais problemas do que seus próprios sermões. Era o hinário “Erfurt Euchiridiou”, o primeiro hinário de cântico congregacional protestante.

Outros seguimentos protestantes surgiram mais tarde, a exemplo do Calvinismo⁴² e do Puritanismo⁴³, que deram origem a Igreja Presbiteriana, a Igreja Batista, a Igreja Metodista

42 Movimento surgido a partir da doutrina de João Calvino, reformador protestante que se baseou no pensamento de Martinho Lutero.

43 Movimento britânico do final do século XVI que reivindicava profundas mudanças na Igreja Anglicana baseadas na teologia calvinista.

e as Igrejas Congregacionais. Essas igrejas influenciariam, mais tarde, na formação dos hinários congregacionais das Igrejas Protestantes no Brasil, bem como na Igreja Batista, na Congregação Cristã do Brasil e na Assembleia de Deus.

3. Té morrer eu a vou proclamar

Na Assembleia de Deus os cânticos congregacionais são impressos no hinário Harpa Cristã, o hinário oficial deste seguimento, e são entoados por todos os fieis presentes no culto, formando um grande coral acompanhado pelos instrumentistas, ou não, haja vista que nem sempre as igrejas dispõem de músicos, e estes podem, vez ou outra, faltar aos cultos no decorrer da semana. Em dadas cerimônias a presença de músicos instrumentistas não se faz necessária, a exemplo de cultos fúnebres e orações. Em geral, os principais músicos que executam tais hinos são os cantores: os próprios fiéis.



Figura 01: Cântico Congregacional no Templo Central da Assembleia de Deus em Belém. Fonte: Acervo pessoal

O momento do Canto congregacional, que se dá geralmente no início do culto, é onde a igreja se une em uma só voz para proclamar a sua fé através do canto. Os textos dos hinos expressam todas as suas crenças, que se fortalecem ao serem declaradas por todos os fieis: *“Eu sempre me emociono quando cantamos o hino de número 304 na igreja. Eu fecho os meus olhos e me imagino chegando perto do meu Jesus e contemplando sua face, né? Que maravilha! Glória a Deus!* (Entrevista realizada com Mariliana Soares, Vigia-PA, em 12.07.2015):

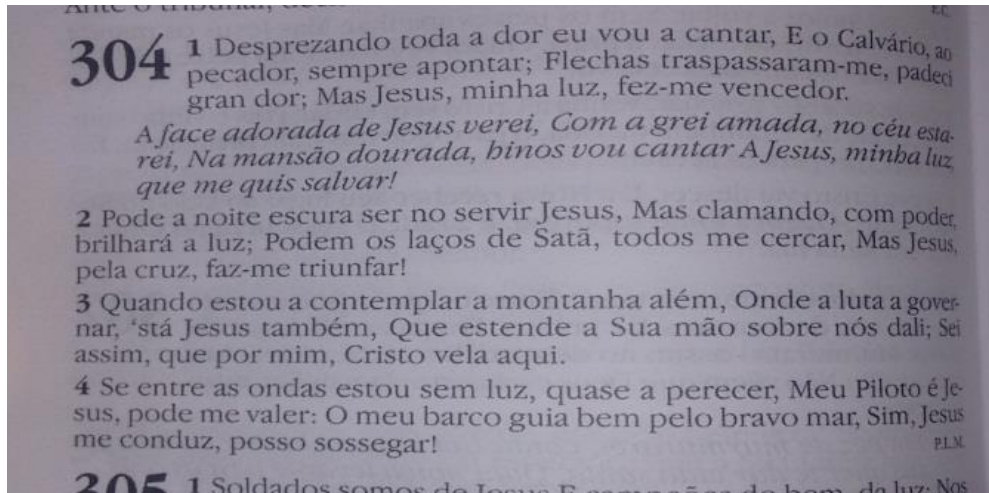


Figura 02: Hino da Harpa Cristã, nº 304, A face adorada de Jesus. **Fonte:** Acervo pessoal.

Ver a face de Jesus, estar com ele em um lugar melhor, em uma cidade onde as ruas são de ouro e cristais, tal como descrito no hino 26 da Harpa Cristã, é sem dúvida a principal esperança dos Assembleianos:

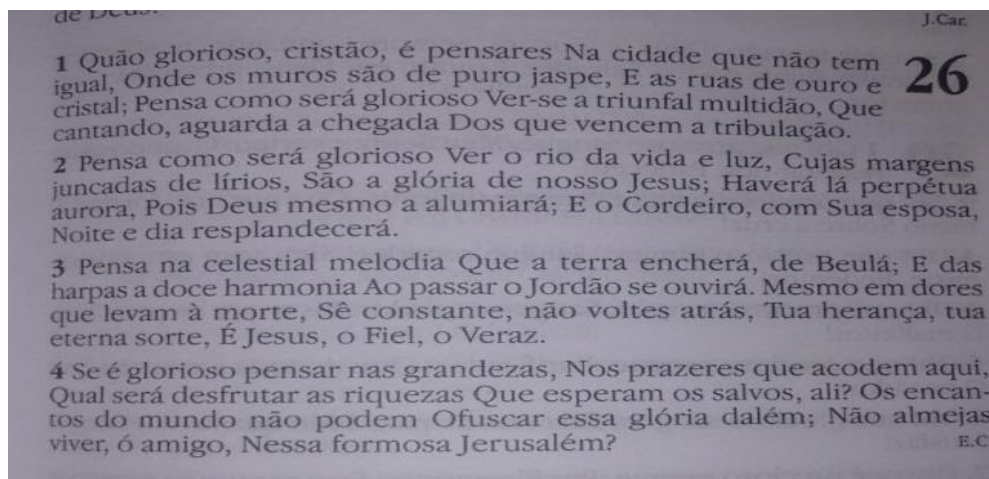


Figura 03: Hino da Harpa Cristã, nº 26, A formosa Jerusalém. **Fonte:** Acervo pessoal.

Essa esperança se baseia na promessa bíblica que diz que o mesmo Cristo que subiu ao céu voltará em glória a esta terra, a fim de levar a sua igreja para viver eternamente com Ele (ÁTOS 1: 11; JOÃO 14: 1,2,3; APOCALIPSE 7: 9). Este é o anseio da igreja, se libertar dos tormentos desta vida, das provações, e receber a recompensas de Cristo dispondo eternamente de um gozo inimaginável. Sendo essa uma crença tão forte nesta Igreja, diversos hinos da Harpa Cristã retratam essa esperança em seus textos que, cantados tantas vezes pelos fiéis acabam fortalecendo essa fé:

Cantar edifica a alma da gente, nós nos alimentamos, isso renova a nossa fé, por que quando a gente canta, assim, que nem aquele hino 'quero ver a desejada pátria onde reina eterno amor; quero ter feliz morada com Jesus, meu Salvador', aí a vontade de ver o nosso novo lar aumenta aqui dentro do peito, sabe? A gente sente Jesus pertinho, pertinho. (Entrevista realizada com Tereza das Luzis, em Traquateua PA, em 15.12.2015).

O amor incondicional de Cristo, fundamento maior do Cristianismo também está presente nos hinos da Harpa Cristã:

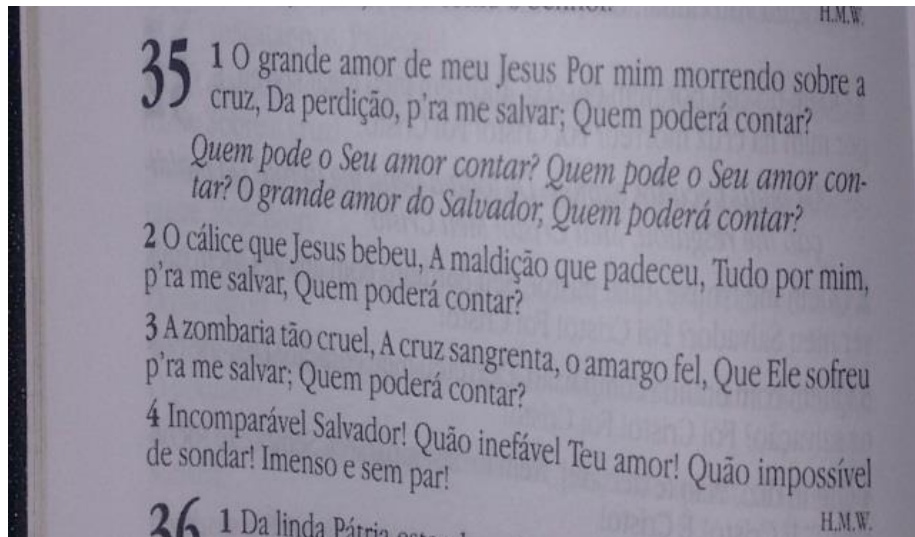


Figura 04: Hino da Harpa Cristã, nº 35, O grande amor. **Fonte:** Acervo pessoal.

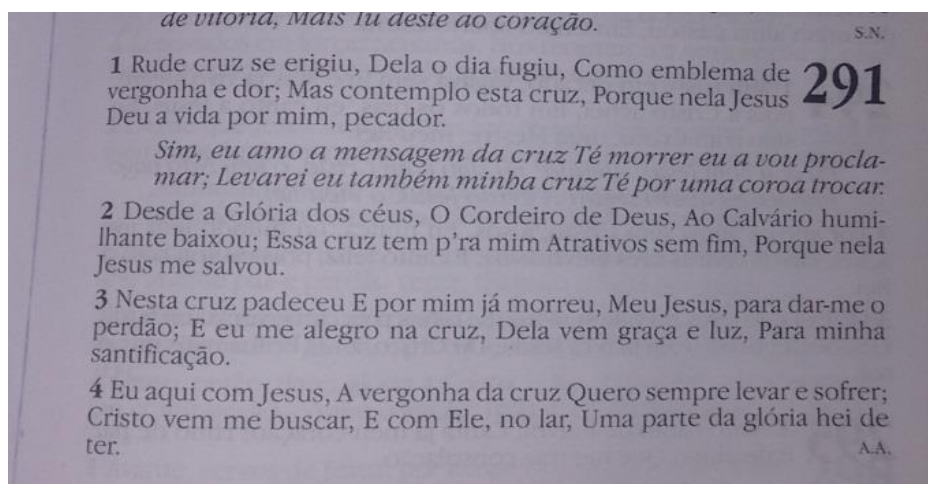


Figura 05: Hino da Harpa Cristã, nº 291, A mensagem da cruz. **Fonte:** Acervo pessoal.

A crença na manifestação do Espírito Santo nos fieis também é tema de muitos desses hinos. O hino 340 fala do surgimento de um povo revestido do poder, esse poder é o Espírito Santo. E ainda descreve a cena de ATOS 2, referente ao dia de Pentecostes, uma analogia dos primeiros cristãos com os Assembleianos:

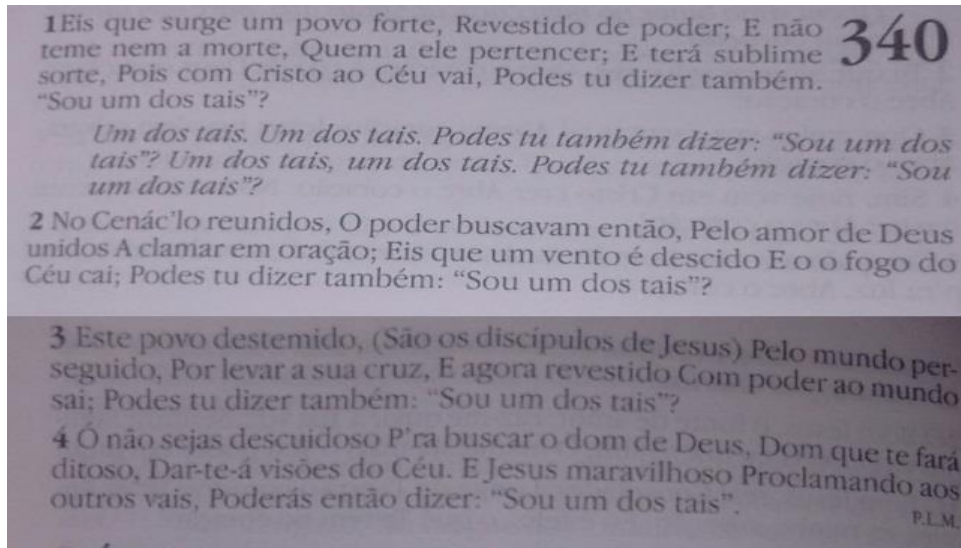


Figura 06: Hino da Harpa Cristã, nº 291, Um povo forte. **Fonte:** Acervo pessoal.

Há também, no hinário da Assembleia, cânticos destinados apenas à adoração, à exaltação de Deus, mas que também expressam a fé dos Assembleianos:

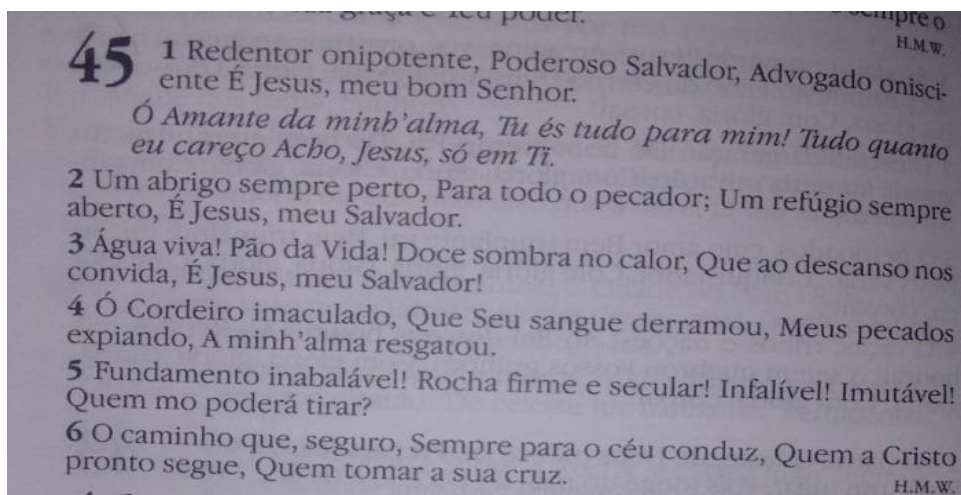


Figura 07: Hino da Harpa Cristã, nº 45, Redentor Onipotente. **Fonte:** Acervo pessoal

Os hinos litúrgicos são os que são usados em cerimônias específicas, bem como cerimônias fúnebres, a Santa Ceia⁴⁴, entre outras, simplesmente porque foram feitos para estes fins ou se tornaram convenientes para certos tipos de serviços na igreja.

Considerações finais

Essa prática musical promove uma maior integração entre os fieis. O Canto congregacional, além de ser direcionado a Deus como adoração, também serve para fomentar

⁴⁴ Cerimônia onde se partilha pão e vinho entre os membros da igreja lembrando o sacrifício de Cristo.

o amor ao próximo, influenciando na construção de um sentimento fraternal entre os congregados.

No entanto, notou-se que o papel principal dos hinos da Harpa Cristã é o de fortalecer a fé do próprio seguimento, fixando-a nas mentes dos fieis, que através da música melhor absorvem essas doutrinas. Além disso, esses hinos também são ferramentas importantes para o “desenvolver” das cerimônias mais praticadas da Igreja. Definir um estilo musical para o hinário Harpa Cristã torna-se inviável, considerando que seus hinos foram compostos por diversos autores em diferentes épocas, e ainda que a grande maioria destes hinos foram compostos a partir de melodias populares e folclóricas de partes distintas da América e da Europa, resultando, assim, em um hinário estilisticamente diversificado.

Em relação ao fazer musical, relacionado aos hinos da Harpa Cristã, observou-se que em geral os hinos são cantados no começo do culto por todos os presentes, como um grande coral em uma só voz, sendo este o principal aspecto que os define como Cânticos congregacionais, tal como se dava as práticas musicais com os hinos congregacionais de Martinho Lutero, criador deste estilo musical eclesiástico, que se manteve vivo até a atualidade em Igrejas Protestantes, como na Assembleia de Deus. Os objetivos de Lutero, como o de fortalecer a fé através dos hinos cantados por todos na igreja, também permanecem até hoje neste seguimento. Mas, concernente à execução destas canções, diferentemente da liturgia das primeiras igrejas protestantes, notou-se a inserção de instrumentos na prática do Canto congregacional. Nos tempos de Lutero os hinos congregacionais eram executados somente *a capela*.

Atualmente os hinos congregacionais na Assembleia de Deus são, geralmente, acompanhados por instrumentos que compõem uma orquestra, e/ou por instrumentos eletrônicos e bateria. Observou-se, porém, que a ausência de instrumentos não se caracteriza como impedimento para que a prática musical destes hinos aconteça. Em diversos momentos da pesquisa se percebeu a ausência de músicos instrumentistas em alguns eventos da igreja. Assim, o acompanhamento instrumental no Canto congregacional, na Assembleia de Deus, é um complemento para a prática musical que se dá, principalmente, através do canto de todos os membros que estiverem presentes. Os músicos mais atuantes nesta prática são os cantores, os próprios fieis. A prática musical dos hinos da Harpa Cristã na Assembleia de Deus acontece, principalmente, através dos cantores, dos fieis que também são coristas. É de fato um canto de toda a congregação, o Canto congregacional.

Referências:

BIBLE, Ken, *Uma Visão do Canto Congregacional*. Disponível em: <http://musicaeadoracao.com.br/60639/uma-visao-do-canto-congregacional/>. Acesso em: 01/03/2016.

BÍBLIA SAGRADA. São Paulo: SBB, 2008.

CARVALHO, Darleyson. CARVALHO, Dorinês. A relevância da música congregacional na formação da identidade das Igrejas Evangélicas Assembleia de Deus no Brasil. In: *Teologia e Espiritualidade*. Faculdade Cristã de Curitiba. Paraná, 2015

EWALD, Werner. *Reforma e música*. Portal Luteranos. 2012. Disponível em: <<http://www.luteranos.com.br/conteudo/reforma-e-musica>>. Acesso em: 04/03/2016.

FREDERICO, Edson. *Música Breve História*. São Paulo: Ed. Irmãos Vitale, 1999.

JUNIOR, Rogério Bernini. *A importância do canto congregacional*. Primeira Igreja Presbiteriana de Porto Velho. 2015. Disponível em: <<http://www.ipportovelho.com.br/artigo/a-importancia-do-canto-congregacional>>. Acesso em: 04/03/2016.

GOMBRICH, E.H. *A História da Arte*. Rio de Janeiro: Editora: LCT. 2006.

PIRES, Airan. *A volta de Jesus*. Assembleia de Deus Novo Viver. Disponível em: <<http://novoviver.com.br/site/multimedia-archive/sermao-a-volta-de-jesus-cristo/>> Acesso em 25/03/2016.

PRIOLLI, Maria Luiza de Mattos. *Princípios Básicos da Música para juventude*. Rio de Janeiro: Editora Casa Oliveira de Música. 1985.

QUADROS, Diego Oliveira. Entrevista de Mariliana Soares. 12/07/2015. Vigia PA. Gravação de áudio. Templo Centra da Assembleia de Deus em Vigia.

QUADROS, Diego Oliveira. Entrevista de Tereza das Luzes, 15/12/2015. Traquateua PA. Gravação de áudio. Templo Central da Assembleia de Deus em Traquateua.

Análise da dificuldade técnica pianística na *I Suíte Brasileira* de Oscar Lorenzo Fernandez

Júnia Gonçalves Santiago

Universidade Federal de Minas Gerais – juniasant@gmail.com

Resumo: Este estudo enfoca aspectos da escrita e da técnica pianística existentes na *I Suíte Brasileira* para piano solo, de Oscar Lorenzo Fernández (1897 – 1948), utilizando-se de ferramentas previamente estabelecidas, que visam ajudar a identificar as dificuldades existentes na mencionada obra musical. A análise da obra foi feita a partir de categorias anteriormente estabelecidas como: *tempo e ritmo, melodia, textura e sonoridade*, produzida de forma tanto quantitativa quanto qualitativa. A partir dos critérios utilizados, percebeu-se de forma mais nítida os obstáculos existentes na referida suíte.

Palavras-chave: Análise. Lorenzo Fernández. Piano.

Analysis of the technical pianistic difficulty in the *I Suíte Brasileira* of Oscar Lorenzo Fernandez

Abstract: This study focuses on an analysis from the aspects of writing and technical pianistic existing in *I Suite Brasileira* for solo piano, Oscar Lorenzo Fernandez (1897 - 1948), using previously established tools aimed at helping to identify the difficulties in the mentioned work musical. The analysis of the work was made from categories previously established as: *time and rhythm, melody, texture and sound*, produced both quantitatively and qualitatively. Based on the criteria used, it was realized more clearly the existing or not this suite obstacles.

Keywords: Analysis. Lorenzo Fernández. Piano.

1. Introdução

Oscar Lorenzo Fernández (1897 – 1948) foi um compositor carioca que recebeu de sua irmã as primeiras noções de música e, em 1917, sob sua orientação, ingressou no Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro, onde foi discípulo de Henrique Oswald, Francisco Braga, Frederico Nascimento e J. Otaviano.

Em 1920, foi um dos responsáveis pela fundação da Sociedade Cultura Musical, onde ocupou diversos cargos, até sua extinção em 1926. Já em 1936, fundou o Conservatório Nacional de Música, no Rio de Janeiro, uma das mais importantes instituições musicais do país. Apaixonado pelo folclore, Lorenzo procurou incentivar o nacionalismo musical brasileiro, por meio de várias composições ricas em ritmos brasileiros com temas de inspiração folclórica.

Segundo MARIZ (2000), sua produção artística pode ser dividida em três períodos: o primeiro, de 1918 a 1922; o segundo, de 1922 a 1938; e o terceiro, de 1938 a 1948. Sua obra compreende canções, suítes sinfônicas, balés, música de câmara, concertos (um para piano e

outro para violino) e duas sinfonias, das quais destacamos: *Trio brasileiro Op.32* (1924, piano, violino e violoncelo), *Suíte Sinfônica* (1925, orquestra), *Três Estudos em forma de Sonatina* (1929, piano), *O Reisado do Pastoreio* (1930, orquestra), *Toda para você* (1930, canto e piano), *Valsa Suburbana op. 70* (1932, piano), *Primeira Suíte Brasileira* (1936, piano), *Segunda Suíte Brasileira* (1938, piano) e *Terceira Suíte Brasileira* (1939, piano).

A realização de um levantamento bibliográfico preliminar sobre trabalhos do compositor revelou que ARAÚJO FILHO (1996), em seu *Estudo Analítico e Interpretativo sobre as Três Suítes Brasileiras de Oscar Lorenzo Fernandez*, teve por objetivo primeiro fazer um estudo histórico sobre a vida e a criatividade de Lorenzo somado a um trabalho analítico da estrutura composicional das três *Suítes Brasileiras* e da apresentação de algumas conclusões interpretativas das obras sem, no entanto, tratar da questão relativa à dificuldade técnica que elas apresentam.

Com o intuito de preencher essa lacuna bibliográfica, este trabalho propõe um estudo da *I Suíte Brasileira*, sob o ponto de vista pianístico, visando identificar e caracterizar a dificuldade técnico-musical perceptível nessa obra. Para tanto, será necessário obter um melhor conhecimento pianístico da composição através da utilização de ferramentas específicas para a realização da análise proposta.

A *I Suíte Brasileira* compõe-se de três peças, a seguir discriminadas:

- I Velha Modinha
- II Suave Acalanto
- III Saudosa Seresta

A escolha dessa *I Suíte* como tema deste artigo justifica-se tanto pela sua popularidade no repertório didático-pianístico brasileiro como, também, pela inexistência, até o momento, de um estudo que ofereça, aos professores de piano, ferramentas pedagógicas que lidem especificamente sobre a dificuldade técnico-musical da obra.

Para viabilizar esse estudo, torna-se necessário o estabelecimento da seguinte metodologia:

- Levantamento bibliográfico de textos publicados sobre o compositor e sua obra que tenham relação com a pesquisa, incluindo livros, teses, monografias e artigos. Será feito um exame abrangente desses materiais para que se possa obter uma visão geral de sua vida e da sua obra e, assim, ter uma melhor compreensão da *Suíte* que aqui será abordada;
- Aplicação de categorias a serem utilizadas na investigação da dificuldade técnico-musical: *tempo e ritmo*, *melodia*, *textura* e *sonoridade*, assim como a

classificação de três níveis a serem utilizados para o estabelecimento da dificuldade de cada categoria em cada peça: *pouca, razoável, ou muita dificuldade*.

Essas categorias e classificações de níveis de dificuldade fazem parte do artigo científico de SANTIAGO (2007), sobre uma avaliação tanto quantitativa quanto e qualitativa das categorias técnico-musicais;

- Estudo da *I Suítes Brasileiras* ao piano, na busca de ferramentas que ajudem a identificar as dificuldades pianísticas, além de recursos técnicos que melhor atendam às exigências de interpretação colocadas pelo texto musical e que só podem ser percebidas através da experimentação no próprio instrumento;

Os resultados encontrados serão uma contribuição preciosa a serem utilizados na *performance* e no ensino dessa obra de inegável valor.

2. Velha Modinha

Escrita em Lá Menor, a peça é caracterizada por um acentuado melodismo sentimental, inspirado nas canções sertanejas brasileiras. Agrupada em 34 compassos, possui uma forma unitária (A), constituída de introdução, três frases e coda, distribuídas da seguinte forma: Introdução [1-4], 1ª Frase [5-12], 2ª Frase [13- 20], 3ª Frase [21-28] e Coda [29-34].

2.1 Tempo e Ritmo

Escrita em andamento *moderato*, num compasso quaternário simples, esta peça é quase toda estruturada dentro de uma sucessão contínua e regular de colcheias, exceto em [18] e [19], onde o deslocamento do acento métrico feito pela mão direita nos dá uma ideia de quáiltera de três sons, tornando estes dois compassos polirrítmicos. Nesta obra aparece por três vezes a expressão *ritardando*, uma no final da introdução, e as outras em [18] e [28]. Já ao final da peça, o compositor escreve “mais lento”, criando assim um efeito de “morrendo”.

FIGURA 5 – Velha Modinha [3-5]



NÍVEL DE DIFICULDADE: Pouca dificuldade

2.2 Melodia

Destacam-se dois elementos que caracterizam a melodia desta obra: primeiro, a clareza da voz principal cantada durante toda a peça e, segundo, as marcações feitas pelo baixo, que constitui um eficaz contraponto à melodia. De estrutura consonante, esta peça é composta de uma pequena introdução, três frases e coda. A introdução é iniciada e cantada pela mão esquerda em anacruse, predominantemente em movimento cromático. Enriquecida pela variação da articulação entre *legato* e *staccato*, sugere um caráter mais instrumental, mais propriamente um som de violão, e é finalizado com uma fermata, o que gera certo suspense antes da entrada do motivo principal da obra (Suíte?).

The image shows a musical score for a piece titled 'Velha Modinha' [1-4]. The score is written for voice and piano. It is in 3/4 time and marked 'Moderato' with a tempo of 84. The vocal line is in the treble clef and the piano accompaniment is in the bass clef. The score includes various musical notations such as fermatas, dynamic markings (f, mf), and articulation markings (cantando, retardando e dim.). Fingering numbers (1-5) are provided for both hands. The piece is divided into sections, with the first section marked 'Moderato' and the second section marked 'retardando e dim.' and 'mf a tempo'.

FIGURA 6 – Velha Modinha [1-4]

A melodia central tem por base uma linha tipicamente vocal, executada pela voz do soprano, construída toda em legato e basicamente por graus conjuntos. Esta melodia estende-se por oito compassos, reaparecendo de maneira variada, por mais duas vezes, novamente com oito compassos para cada uma das frases. A coda é constituída pela repetição da introdução, acrescida do motivo principal, o qual permeou toda a obra.



FIGURA 7 – Velha Modinha [31-34]

NÍVEL DE DIFICULDADE: Pouca dificuldade

2.3. Textura

A obra apresenta uma textura polifônica, um plano de três vozes assim organizadas: a linha do soprano como voz principal; tenor como complemento harmônico, utilizando algumas vezes fragmentos da linha melódica; e baixo que é o condutor da estrutura harmônica. Sendo assim, o intérprete deverá criar três planos sonoros distintos para dar clareza à construção polifônica. A disposição das vozes gera pouca simultaneidade sonora, tornando assim a textura leve.

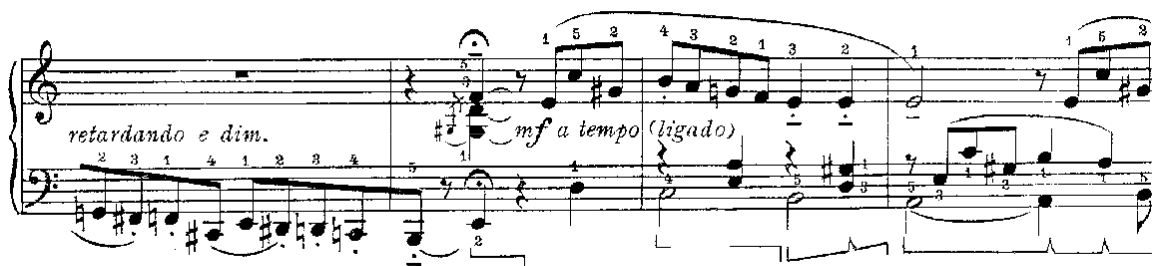


FIGURA 8 – Velha Modinha [3-6]

NÍVEL DE DIFICULDADE: Razoável dificuldade

2.4 Sonoridade

Em relação à dinâmica, a obra varia entre *mf* e *f*, com alguns sinais de *crescendo* e *diminuendo*, apresentando vozes sempre bem cantadas. A exploração da extensão do instrumento é restrita: o pianista usa predominantemente a parte central do piano, ou seja, as oitavas 2, 3 e 4, exceto na introdução e coda onde o registro alcança o grave.

Lorenzo Fernández coloca indicações claras de pedalização, indicando a troca basicamente a cada mudança harmônica.

NÍVEL DE DIFICULDADE: Pouca dificuldade

3. Suave Acalanto

Escrita em Fá Maior, tanto o título quanto a atmosfera da peça sugerem uma canção de ninar, o que é demonstrado pelo ostinato feito pela mão esquerda. Em 25 compassos, a peça possui uma forma unitária (A) em seis frases, onde as características rítmicas e melódicas são similares e constantes. As frases estão assim organizadas: 1ª Frase [1-4], 2ª Frase [5-8], 3ª Frase [9-12], 4ª Frase [13-16], 5ª Frase [17-20], 6ª Frase [21-24] e *Codetta* [24-25].

3.1. Tempo e Ritmo

Suave Acalanto é uma peça de andamento lento e tranquilo, sugerido pela indicação *suavemente*. Em compasso quaternário simples, a construção rítmica de Lorenzo Fernández é caracterizada pela repetição contínua da mesma célula rítmica (na mão direita), quatro colcheias e uma mínima, e a sensação de acalanto se dá pela presença do ostinato (na mão esquerda), colcheia e pausa. Não há nenhuma indicação na partitura em relação à agógica.

FIGURA 9 - Suave Acalanto [1-2]

NÍVEL DE DIFICULDADE: Pouca dificuldade

3.2. Melodia

Encontramos nesta peça seis frases musicais, todas com quatro compassos e início anacrúsico, o que realça simetria e proporção como elementos fundamentais utilizados pelo compositor. Todas as frases têm início com um movimento melódico ascendente.

A melodia, simples e de extensão restrita, é cantada todo o tempo pela mão direita, com predominância de graus conjuntos. A articulação é simples, com presença de *legato* nas mínimas e *stacatto* com *legato* nas colcheias.

NÍVEL DE DIFICULDADE: Pouca dificuldade

3.3. Textura

A peça está elaborada em textura homofônica, sendo que a linha melódica, evidenciada nas notas superiores dos acordes, apresenta pouca e regular movimentação. Existe apenas um maior espaçamento na quarta frase, onde a mão direita se desloca para a região aguda do piano e se utiliza de acordes que abrangem uma oitava.



FIGURA 10 - Suave Acalanto [13-15]

NÍVEL DE DIFICULDADE: Pouca dificuldade

3.4 Sonoridade

Suave Acalanto é quase toda elaborada em dinâmica *pp* e *p*, com presença de pequenos sinais de *crescendo* e *diminuendo*, exceto em [10], ponto culminante da peça, onde o compositor coloca um *f*.



FIGURA 11 - Suave Acalanto [9-11]

Já no final da peça o único *ppp* é alcançado de maneira bem gradual, pouco antes das duas únicas fermatas, no último compasso.



FIGURA 12 - Suave Acalanto [23-26]

Utilizando-se do mesmo material melódico, cria-se um contraste de registro na quarta frase, a qual é escrita em duas oitavas acima. Em toda a obra utiliza-se o pedal *una corda*, conforme indicação na partitura; nota-se também a troca do pedal direito a cada unidade de tempo, empregado com o objetivo de criar, através do ostinato, uma ressonância, resultando em uma atmosfera envolvente.

NÍVEL DE DIFICULDADE: Razoável dificuldade

4. Saudosa Seresta

Seresta possui o mesmo significado de serenata, que surgiu com este novo nome no Rio de Janeiro, no início do século XX⁴⁵. De caráter sentimental, esta peça é escrita em Ré Menor, em forma ternária A – B – A, sendo A de [1-16], B de [17-48] e A' de [49-64]. Considerando-se o desenho melódico, tem-se uma subdivisão na parte B, o que geraria o formato A – B – B' – A, com dezesseis compassos para cada uma das seções.

4.1 Tempo e Ritmo

A peça tem a indicação de andamento *Allegro Cômodo* e compasso ternário simples; na parte B este compasso ternário ganha um colorido especial conseguido a partir da mão esquerda que faz um acompanhamento de valsa, elaborado entre o tenor e baixo. As figuras rítmicas utilizadas são mínimas, semínima e colcheia, sendo esta última figura motora da linha melódica da seção B. Observamos que o rigor rítmico será fundamental para tornar a estrutura

⁴⁵ Enciclopédia da Música Brasileira: Erudita, Folclórica e Popular, de MARCONDES e RIBENBOIM, p.724, (1998).

melódica simples e clara. Em relação aos sinais de *rallentando* que aparecem na partitura, ressaltamos a função de conexão entre o final de uma frase e início da outra.

FIGURA 13 - Saudosa Seresta [31-34]

NÍVEL DE DIFICULDADE: Razoável dificuldade

4.2 Melodia

Esta peça está estruturada em quatro frases, a primeira na seção A, duas na seção B e a última na seção A', com a distribuição simétrica de dezesseis compassos para cada uma das frases. A seção A tem como característica a melodia simples executada pelo baixo e um acompanhamento em terças feito pela mão direita.

FIGURA 14 - Saudosa Seresta [01-08]

A seção B [17-48] é mais cantada em relação à seção A, devido à mudança de registro da melodia e à indicação de uso do pedal. Nesta seção, observamos que a melodia foi posicionada duas oitavas acima, em relação à seção A e entregue à mão direita. Além disso, o tema principal exposto anteriormente é agora variado, recebendo tratamento melódico mais elaborado.



FIGURA 15 - Saudosa Seresta [17-21]

A seção A retorna levemente modificada nos últimos quatro compassos, onde a melodia recebe um novo desenho e caminha para um fechamento no grave.



FIGURA 16 - Saudosa Seresta [61-64]

As linhas melódicas estão todas desenvolvidas basicamente por graus conjuntos e em legato, exceto em [19], [39], [45], [47] e [48] onde aparece *stacatto* sob ligadura.

NÍVEL DE DIFICULDADE: Pouca dificuldade

4.3. Textura

Há, nesta peça, dois tipos de textura: na seção A temos uma textura polifônica com duas linhas melódicas, uma feita pelo baixo (responsável pela melodia principal) e a segunda linha pelo soprano e contralto, em terças; na seção B a textura é homofônica, contendo a linha melódica no soprano com o acompanhamento feito pelo tenor e baixo. Pode-se dizer, portanto, que a textura se reveste aqui de uma função estruturante, já que caracteriza claramente cada uma das seções.

NÍVEL DE DIFICULDADE: Razoável dificuldade

4.4 Sonoridade

Assim como nas outras peças da *I Suíte Brasileira*, em *Saudosa Seresta* não há grandes deslocamentos de mão, apenas uma mudança de registro da seção A para B. Como a peça apresenta, predominantemente, uma escrita melódica em graus conjuntos, o toque legato inviabiliza a presença do pedal na seção A (observe-se a indicação *legato, ma senza pedale*, no início da peça); porém, na seção B o uso do mesmo é indicado pelo compositor em todos os compassos da partitura. A utilização adequada do pedal deve levar em conta outros fatores como andamento, qualidades acústicas do piano e da sala, assim como o tipo de toque utilizado.



FIGURA 17 - Saudosa Seresta [1-4]

Lorenzo Fernández coloca apenas um sinal de dinâmica na peça, um *f* no primeiro compasso da seção B, porém podemos perceber a dinâmica que o compositor deseja através do caráter sugerido, textura e registro sonoro utilizado. Na seção A, a melodia se encontra na mão esquerda em uma região média (com mais harmônicos), com um caráter levemente melancólico sugerido pelo ritmo do acompanhamento e simplicidade da melodia, além de uma textura polifônica, o que pode sugerir dinâmica em torno de *p* (piano); porém, na seção B a melodia está na mão direita em uma região mais aguda (com menos harmônicos), há maior fluência a partir do ritmo assumido, assim como um maior destaque dado à linha melódica com a adoção de textura homofônica, o que justifica a indicação *f* (forte) feita pelo compositor. Os sinais de *crescendo* e *diminuendo* que aparecem em [16] e [47] sugerem economia e simplicidade quanto à utilização destes recursos.



FIGURA 18 - Saudosa Seresta [17-20]

NÍVEL DE DIFICULDADE: Pouca dificuldade

5. Considerações Finais

Ao estudar e analisar a *I Suíte Brasileira* de Oscar Lorenzo Fernández, pode-se constatar que o Fernadêz se utiliza principalmente de pouca dificuldade na composição desta obra, principalmente nas categorias *Tempo e Ritmo*, *Melodia* e *Sonoridade*; com relação à categoria *Textura*, podemos considerar de razoável dificuldade.

Acredita-se que os resultados desta pesquisa possam vir a lançar uma luz sobre o trabalho daqueles que venham a se debruçar sobre a *I Suíte Brasileira*, sejam eles intérpretes, professores ou estudantes, a partir de uma maior consciência em relação aos níveis de dificuldade pianístico-musical presentes na obra. Não obstante, novos dados referentes à interpretação pianística da obra aqui abordada sempre poderão ser acrescentados, em especial a partir de observações originais advindas da experiência única que cada intérprete puder com a obra. Alguns aspectos que podem ainda vir a ser trabalhados sobre gradação de dificuldade técnica dizem respeito, por exemplo, à expressividade musical, emprego da tonalidade, e utilização de movimentos pianísticos, toques e dedilhados.

Por consequência, espera-se que este trabalho possa servir de estímulo para o surgimento de novos estudos relacionados também às três *Suítas Brasileiras*, em particular, e, em geral, à identificação dos diferentes níveis de dificuldade pianístico-musical em outras obras do repertório pianístico brasileiro. Este repertório, sabidamente rico em originalidade e diversidade, carece ainda de investigações que trabalhem diversas e importantes questões diretamente relacionadas à sua *performance*, vindo assim a contribuir para seu melhor conhecimento – e eventual reconhecimento – dentro do cenário musical brasileiro.

Referências:

- Livro

- KAPLAN, José Alberto. *Teoria da Aprendizagem Pianística*. Porto Alegre: Editora Movimento, 1985. 112 p.
- LEIMER, Karl; GIESEKING, Walter. *Como Devemos Estudar Piano*. Trad. Tatiana Braunwieser. São Paulo: Editorial Mangione S. A., 1949. 63p.
- MARCONDES, Marcos Antônio; RIBENBOIM, Ricardo. *Enciclopédia da Música Brasileira: Erudita, Folclórica e Popular*. 2 ed. rev. e aum. São Paulo: Art Editora, 1998. 912p.

MARIZ, Vasco. História da Música no Brasil. 5 ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2000. 550p.

- Dissertações ou Teses

ARAÚJO FILHO, Alfeu Rodrigues de. *Estudo Analítico e interpretativo sobre as três Suítes Brasileiras de Oscar Lorenzo Fernández*. 1996. 164f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual de Campinas, São Paulo.

SANTIAGO, Júnia Gonçalves. *A progressão da dificuldade técnica para piano nas três Suítes Brasileiras para piano de Oscar Lorenzo Fernandez*. 2007. 71f. Artigo (Mestrado em Música) - Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

- Partitura publicada

FERNÂNDEZ, Oscar Lorenzo. *1ª, 2ª e 3ª Suíte Brasileira*. Irmãos Vitale-Editores. São Paulo, Rio de Janeiro, 1942. 9 Partituras (33p). Piano Solo

Análise da dificuldade técnica pianística na *II Suíte Brasileira* de Oscar Lorenzo Fernandez

Júnia Gonçalves Santiago

Universidade Federal de Minas Gerais – juniasant@gmail.com

Resumo: Este estudo enfoca aspectos da escrita e da técnica pianística existentes na *II Suíte Brasileira* para piano solo, de Oscar Lorenzo Fernández (1897 – 1948), utilizando-se de ferramentas previamente estabelecidas, que visam ajudar a identificar as dificuldades existentes na mencionada obra musical. A análise da obra foi feita a partir de categorias anteriormente estabelecidas como: *tempo e ritmo, melodia, textura e sonoridade*, produzida de forma tanto quantitativa quanto qualitativa. A partir dos critérios utilizados, percebeu-se de forma mais nítida os obstáculos existentes na referida suíte.

Palavras-chave: Análise. Lorenzo Fernández. Piano.

Analysis of the technical pianistic difficulty in the *II Suíte Brasileira* of Oscar Lorenzo Fernandez

Abstract: This work presents an analysis from the aspects of writing and technical pianistic existing in *II Suite Brazilian* solo piano, the Brazilian composer Oscar Lorenzo Fernandez, using methods previously stipulated that aims to help point out the real difficulties in that musical work. The analysis of the work was drawn from categories previously defined as: time and rhythm, melody, texture and sound, established both quantitatively and qualitatively. From the applied criteria, it was noted more clearly the difficulties or not on the suite.

Keywords: Analysis. Lorenzo Fernández. Piano.

1. Introdução

Este artigo faz parte da dissertação de mestrado, de minha autoria, intitulada “*A progressão da dificuldade técnica para piano nas três Suítes Brasileiras para piano, de Oscar Lorenzo Fernández*”, 2007. Oscar Lorenzo Fernández (1897 – 1948), um importante compositor do cenário musical brasileiro, foi sempre fascinado pelo nosso folclore, um entusiasta do nacionalismo musical, que deixou como legado diversas composições ricas em ritmos brasileiros e com temas de influência folclórica, riqueza essa que motivou a escolha de suas Suítes - para piano, melodias e ritmos -, como tema deste trabalho de pesquisa, mérito de sua expressiva contribuição para a valorização das raízes e da cultura musical brasileira.

Segundo MARIZ (2000), sua criação artística pode ser dividida em três períodos: o primeiro, de 1918 a 1922; o segundo, de 1922 a 1938 e o terceiro, de 1938 a 1948. Sua obra contém canções, suítes sinfônicas, balés, música de câmara, concertos (um para piano e outro para violino) e duas sinfonias, além de outras composições como *Trio brasileiro Op.32* (1924, piano, violino e violoncelo), *Suíte Sinfônica* (1925, orquestra), *Três Estudos em forma de Sonatina* (1929, piano), *O Reisado do Pastoreio* (1930, orquestra), *Toda para você* (1930,

canto e piano), *Valsa Suburbana op. 70* (1932, piano), *Primeira Suíte Brasileira* (1936, piano), *Segunda Suíte Brasileira* (1938, piano) e *Terceira Suíte Brasileira* (1939, piano).

Durante minucioso levantamento sobre a bibliografia existente a respeito do compositor e sua obra, foi encontrado um *Estudo Analítico e Interpretativo sobre as Três Suítes Brasileiras de Oscar Lorenzo Fernandez*, escrito por ARAÚJO FILHO (1996), que tem como enfoque a história sobre a vida e a criatividade do compositor, seguido de um trabalho analítico do alicerce composicional das três *Suítes Brasileiras*, assim como de acabamentos interpretativos das composições sem, no entanto, ser investigada a questão relativa à dificuldade técnica das obras.

Consultas em tratados de técnica pianística, incluindo os livros *Teoria da Aprendizagem Pianística*, de KAPLAN (1985) e *Como devemos estudar piano*, de LEIMER e GIESEKING (1949), revelam que os autores evidenciam a necessidade de um estudo racional para que uma execução pianística mais concreta, do estabelecimento de modelos gerais significativos para um estudo acerca de dificuldades técnico-musicais.

Assim posto, a seleção da *II Suíte Brasileira* como assunto deste artigo fundamenta-se, como mencionado acima, não somente pelo valor que ela representa para o repertório didático-pianístico brasileiro, mas, principalmente, pela ausência, até o momento, de um estudo que ofereça aos professores de piano, mecanismos pedagógicos que identifiquem as dificuldades técnico-musicais na peça e ofereçam formas de lidar com elas.

A *II Suíte Brasileira* é composta de três peças:

- I Ponteio
- II Moda
- III Cateretê

O presente estudo fez uso da seguinte metodologia:

- Levantamento bibliográfico de textos publicados sobre o compositor e sua obra, que tenham relação com a pesquisa, incluindo livros, teses, monografias e artigos;
- Estudo da *II Suítes Brasileiras*, por meio de repetidas execuções no piano, com o intuito de encontrar mecanismos que ajudem a detectar não só as dificuldades pianísticas da peça, como, e principalmente, descobrir meios técnicos que melhor satisfaçam os requisitos de interpretação inseridas pelo texto musical e que só podem ser deduzidos através da experimentação no próprio instrumento;
- Aplicação de categorias a serem utilizadas na investigação da dificuldade técnico-musical: *tempo e ritmo, melodia, textura e sonoridade*, assim como a classificação de três níveis a serem utilizados para o estabelecimento da dificuldade de cada categoria

em cada peça: *pouca, razoável, ou muita dificuldade*. A escolha das categorias e classificações foi extraída do artigo científico de SANTIAGO (2007), no qual a autora partiu de uma avaliação tanto quantitativa quanto qualitativa das categorias técnico-musicais.

2. Ponteio

Ponteio, segundo o verbete da *Enciclopédia da Música Brasileira: Erudita, Folclórica e Popular*, de MARCONDES e RIBENBOIM (1998), significa “composição instrumental livre”. Desenvolvida em forma unitária (A), está escrita no modo de Mi Eólio e abrange cinco frases irregulares e coda: 1ª Frase [1-3], 2ª Frase [4-5], 3ª Frase [6-10], 4ª Frase [11-12], 5ª Frase [3-15] e coda [16-20].

2.1. Tempo e Ritmo

Esta é uma peça de andamento lento, evidenciado pela indicação *Lento e expressivo*. Lorenzo Fernández ainda utiliza outros termos para alteração de andamento, como *allargando*, *ritardando*, *diminuendo* e *morrendo*.

Apesar de a obra ser extremamente curta, Lorenzo Fernández varia muito do compasso binário simples para o ternário simples, chegando a mudar quatro vezes de um para o outro; entretanto, devido ao emprego de *allargando* na construção ternária, o efeito das mudanças de compassos é sutilmente minimizado.

Em alguns momentos, como que para enfatizar o *allargando*, o compositor emprega quiálteras de três colcheias, como na voz do soprano em [5], [10] e [15], e na voz do contralto em [18] e [19].

FIGURA 19 – Ponteio [12-17]

As figuras rítmicas usadas são mínimas, semínimas, utilizadas na marcação dos baixos, e colcheias e semicolcheias, na construção dos arpejos e da melodia principal. Nos últimos três compassos os arpejos antes feitos por semicolcheias são agora distribuídos em colcheias, criando assim um efeito de *rallentando*.

NÍVEL DE DIFICULDADE: Razoável dificuldade

2.2. Melodia

A melodia é predominantemente em graus conjuntos, conduzida todo o tempo pela mão direita, especificamente pelo soprano e construída sobre arpejos por semicolcheias (também na mão direita) que auxiliam a formação harmônica da peça. O acompanhamento é feito pela mão esquerda quase todo tocado em oitavas, que apresenta um movimento melódico descendente, exceto no terceiro tempo de [5], e segundo e terceiro tempos de [12] e [15], onde juntamente com a mão direita o acorde é arpejado, fornecendo um pequeno fechamento para a frase. Em toda a peça existe a presença das ligaduras de expressão, assim como vírgulas de respiração em todas as mudanças de frase.

The image shows a musical score for a piece titled 'Ponteio [03-05]'. It is written for piano in G major and 4/4 time. The score consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The tempo is marked 'a tempo'. The piece features a polyphonic texture with three voices: soprano, alto, and bass. The score includes dynamic markings such as 'allarg.' (ritardando) and '(rit.)' (ritardando). The bass line is often an octave lower than the other voices. The piece concludes with a fermata over the final chord.

FIGURA 02 - Ponteio [03-05]

NÍVEL DE DIFICULDADE: Pouca dificuldade

2.3 Textura

Nesta peça temos uma textura polifônica, com o desenvolvimento de três vozes distintas: soprano, contralto e baixo. Na 1ª. Frase [1-3] a polifonia é mais evidente, onde se percebe o contratempo do contralto e a linha em oitavas do baixo destacando-se do soprano. Em certos trechos, como em [15] e [16], as três vozes têm o papel de adensar a textura, pois todas são tocadas em movimentos paralelos ascendentes.

The image shows a musical score for a piece titled 'Ponteio [01-02]'. It is written for piano in G major and 2/4 time. The tempo is marked 'Lento e espressivo' with a metronome marking of quarter note = 58. The piece is marked '(ligado)' (legato). The score consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The piece features a polyphonic texture with three voices: soprano, alto, and bass. The score includes dynamic markings such as 'p' (piano). The bass line is often an octave lower than the other voices. The piece concludes with a fermata over the final chord.

FIGURA 03 - Ponteio [01-02]

NÍVEL DE DIFICULDADE: Razoável dificuldade

2.4. Sonoridade

Em relação à dinâmica, o compositor emprega *pp*, *p* e *ff*. Como o *pp* aparece somente no último compasso e o *f* apenas nos compassos nove e quinze, o plano sonoro mais predominante da obra é o *p*. O estudo dos planos sonoros distintos para cada uma das vozes é

fundamental para a sua compreensão, obedecendo à seguinte hierarquia: soprano em primeiro plano, contralto em terceiro e baixo em segundo.

O uso do pedal é indicado pelo compositor em toda a peça, com as mudanças a cada troca de baixo, ou seja, com a utilização de pedal sincopado. O registro sonoro predominantemente utilizado é o da região média do teclado.



FIGURA 04 - Ponteio [06-08]

NÍVEL DE DIFICULDADE: Razoável dificuldade

3. Moda

Moda é um dos gêneros mais característicos da canção brasileira, tem sua origem na moda portuguesa. Tal canção era geralmente acompanhada pelo violão⁴⁶. Nesta peça, em Mi Menor, temos 44 compassos, distribuídos em quatro frases na seguinte forma ternária: A [1-11]; B [12-29]; A [30-41] e CODA [42-44].

3.1 Tempo e Ritmo

Escrita em compasso quaternário simples, *Moda* apresenta a indicação *Allegretto*, andamento que não varia entre a primeira e última seção. Na seção B o compositor escreve *animando* em [15] e [23] e *allargando* em [19] e [26]; já na Coda Lorenzo Fernández indica *Mais Lento* e as expressões *um poco più lento* entre parênteses, além de *allargando molto*, enfatizando consideravelmente a diminuição do andamento ao final da peça.

Com relação às combinações rítmicas, a seção A utiliza o mesmo material musical em suas duas aparições, uma linha melódica principal e acompanhamento em contratempo.

⁴⁶ Enciclopédia da Música Brasileira: Erudita, Folclórica e Popular, de MARCONDES e RIBENBOIM, p.525, (1998).

Allegretto ($\text{♩} = 104$)

mf cantando

p

(legato, ma senza Ped.)

FIGURA 05 - Moda [01-02]

Na seção B, onde as semicolcheias são figuras predominantes em ambas as mãos, ocorrem em [12-14] e [20-22] síncopes, alterações no acento métrico escrito, e em [17-19], uma polirritmia (quatro semicolcheias contra quáiltera de três colcheias).

cresc.

(Ped.)

FIGURA 06 - Moda [12-14]

dim. e allarg.

a tempo

FIGURA 07 - Moda [17-19]

NÍVEL DE DIFICULDADE: Pouca dificuldade [Seção A]

NÍVEL DE DIFICULDADE: Muita dificuldade [Seção B]

3.2 Melodia

A obra apresenta quatro frases, onde predominam graus conjuntos na primeira e na última frase e graus disjuntos na segunda e terceira frases. Na parte A, a melodia é cantada

pela mão direita e o acompanhamento é feito pelas duas mãos formando acordes em contratempo. Nesta seção as duas articulações usadas serão fundamentais para discernir a linha melódica – em *legato* – do acompanhamento – em *non-legato* – numa clara emulação da sonoridade violonística.

A partir de [12] tem início a seção B, onde a melodia é novamente tocada em *legato*. Nesta seção a melodia recebe um tipo de deslocamento métrico a partir da síncope que surge em sua voz inferior (executada com o polegar), a qual gera outra linha melódica relacionada a uma sequência de arpejos, em intervalos predominantemente de sexta, na voz superior. A coda reafirma o motivo melódico fundamental para a construção da peça.

The image displays two systems of musical notation for a piano piece. The first system shows a treble and bass clef with a key signature of one sharp (F#). The treble clef part begins with a 'cresc.' marking and contains several measures of music with fingerings (1, 2, 3, 4, 5) and slurs. The bass clef part includes a 'Ped.' marking and also has fingerings. The second system continues the piece, marked 'cresc. e animando' and 'ff'. It features more complex rhythmic patterns and fingerings, with a large bracketed section in the treble clef. The notation includes various note values, rests, and articulation marks.

FIGURA 08 - Moda [12-17]

NÍVEL DE DIFICULDADE: Pouca dificuldade [Seção A]

NÍVEL DE DIFICULDADE: Muita dificuldade [Seção B]

3.3. Textura

A textura é de uma melodia acompanhada, com um contraste perceptível de espaçamento entre as seções A - A' e B. Na primeira temos uma textura rarefeita e leve, já na seção B temos vários intervalos predominantemente de sexta em movimentos paralelos tornando seu espaçamento bastante denso.

NÍVEL DE DIFICULDADE: Pouca dificuldade [Seção A]

NÍVEL DE DIFICULDADE: Muita dificuldade [Seção B]

3.4 Sonoridade

Os planos de dinâmica na seção A são essenciais para a distinção entre a linha melódica, em *mf*, e o acompanhamento, em *p*. Aqui é utilizada predominantemente a região média do teclado. Na seção B a dinâmica chega a *ff*, cabendo ao intérprete timbrar as notas superiores dos intervalos, assim como utilizar-se de pequenos apoios de pedal, com vistas a uma maior clareza do discurso melódico. Nesta seção, que constitui o ponto culminante da peça, é utilizada toda a extensão do teclado.

A pequena coda acontece nos três últimos compassos da peça, sendo o motivo principal executado de forma mais lenta e acrescido de um arpejo pedalizado sobre o acorde de Mi Menor, tonalidade da peça. Reforçando o gesto de fechamento, são utilizadas as três grandes regiões do teclado, iniciando-se na média e finalizando-se com um movimento ascendente com a mão direita em intervalos de quintas e sextas e movimento descendente com a mão esquerda. Com este movimento contrário para as extremidades do piano, atinge-se um pianíssimo, criando assim o efeito de *morendo* indicado na partitura, reforçado ainda pela fermata final.

FIGURA 09 - Moda [42-44]

NÍVEL DE DIFICULDADE: Pouca dificuldade [Seção A]

NÍVEL DE DIFICULDADE: Razoável dificuldade [Seção B]

4. Cateretê

Escrita em forma ternária A-B-A, a obra contém 75 compassos, com a seguinte distribuição de compassos: A [1-39]; B [40-56] e A [57-75]. *Cateretê* é uma dança de origem ameríndia² em Lá Maior, onde a seção A nos sugere um caráter mais percussivo contrastando com B, de caráter melódico e *cantabile* indicado pelo próprio compositor.

4.1 Tempo e Ritmo

No *Cateretê* o andamento é um *Allegro Vivo*, com apenas uma indicação de *allargando* em [56], final da seção A e um *animando* em [71] da coda. Embora escrita em compasso binário simples, a seção A gera uma alteração rítmica devido à escrita (β. β. β), subdividindo as semicolcheias em grupos de 3+3+2.

The image shows two systems of musical notation for the piece 'Cateretê'. The first system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The bass staff contains a complex rhythmic pattern of eighth notes, with some beamed together in groups of three and two. Above the treble staff, there are three measures of music with fingering numbers (5, 4, 3, 2) and slurs. Below the bass staff, there are dynamic markings: 'pp', 'cresc.', 'sempre', and 'poco a poco'. The instruction '(Sem Pedal)' is written below the first measure of the bass staff. The second system also consists of two staves, with a 'cresc.' marking in the bass staff.

FIGURA 10 – Cateretê [01-05]

Este procedimento rítmico não tem continuidade na seção B. O ostinato feito pelo baixo que percorre quase toda a obra, sofre uma interrupção devido ao aparecimento de um novo elemento, a polirritmia, com a inclusão de tercinas no acompanhamento em [48-50] e [52-54].

2. *Enciclopédia da Música Brasileira: Erudita, Folclórica e Popular*, de MARCONDES e RIBENBOIM, p.181, (1998).

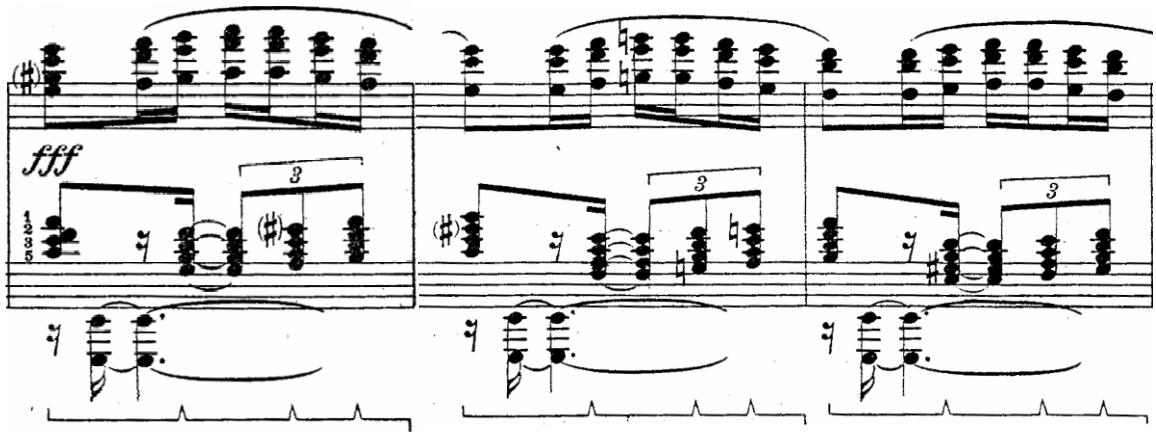


FIGURA 11 – Cateretê [48-50]

NÍVEL DE DIFICULDADE: Muita dificuldade

4.2 Melodia

Tanto na seção A como na seção B Lorenzo Fernández estabelece quatro frases. Na parte A as frases são estruturadas em seis compassos ligados por pequenas pontes e, na parte B, em quatro compassos. A linha melódica principal está toda nas notas superiores da mão direita, tornando a ideia musical identificável e brilhante. Apesar de estar predominantemente escrita em graus conjuntos, também ocorrem alguns saltos, feitos tanto pela mão direita, a partir de [19], como pela mão esquerda, de [48] em diante, desta feita, mais amplos.

É somente na seção B e na Coda que Fernández indica sinais de ligadura.

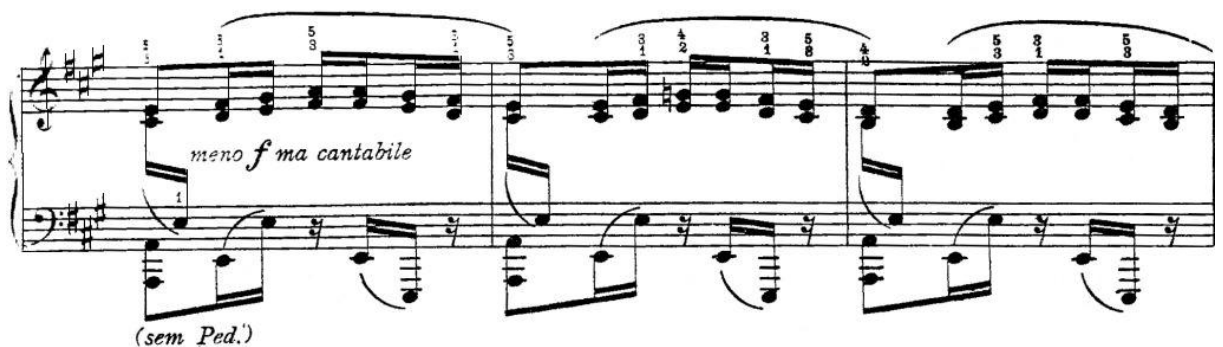


FIGURA 12 - Cateretê [40-42]

NÍVEL DE DIFICULDADE: Razoável dificuldade

4.3. Textura

Nas seções A e A' a textura é homofônica, e na seção B, textura mista. O espaçamento da textura tem um gradual adensamento entre a primeira e a última frase da seção A, evidenciado pelo acréscimo de notas nos acordes, da mesma forma, na seção B, acontece adensamento similar.

NÍVEL DE DIFICULDADE: Razoável dificuldade

4.4. Sonoridade

Fernández utiliza um gradual crescendo em todas as seções. Na parte A, começa em *pp* e chega ao *fff* em [29], um dos pontos culminantes da peça. Este aumento de sonoridade é caracterizado também pelo acréscimo de notas nos acordes e algumas mudanças de oitavas. Na seção B ele inicia em *f* e chega à terceira frase em *fff*. Já na parte final da peça, a partir de [57], a dinâmica vai de *f* ao *ffff*, grande crescendo utilizado para o desfecho da obra.

A musical score for the piece 'Cateretê' [73-75]. The score is written for two staves, both in treble clef and the key of D major (two sharps). The top staff features a series of chords with a crescendo hairpin above them, leading to a dynamic marking of 'ffff'. The bottom staff contains a melodic line with some slurs and a dynamic marking of 'ffff' below it. The piece concludes with a final chord and a fermata over the bass line.

FIGURA 13 – Cateretê [73-75]

A partir de [15-39] e [47-75], o uso do pedal é indicado pelo compositor de forma bem clara e funcional, contudo, nota-se que no início aparece à indicação entre parênteses *Sem pedal*, assim como em [40].

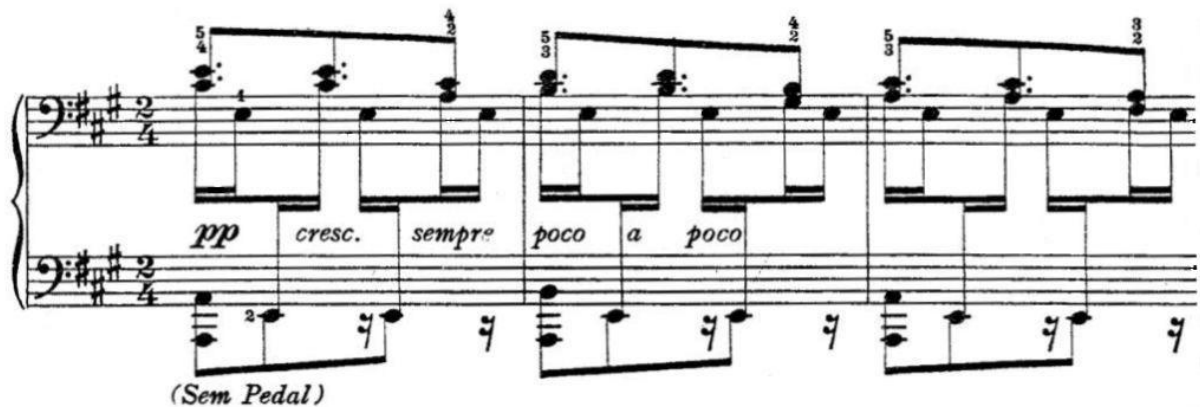


FIGURA 14 - Cateretê [01-03]

Nesta obra são utilizadas as três regiões do instrumento, sendo que na parte A predomina a região grave e na parte B a região aguda.

NÍVEL DE DIFICULDADE: Muita dificuldade

5. Considerações Finais

Ao analisar e treinar no piano a *II Suíte Brasileira* de Oscar Lorenzo Fernández, consegue-se perceber que Fernadêz emprega nesta obra um nível técnico-pianístico de razoável a muita dificuldade em sua escrita. Nas categorias *Textura* e *Sonoridade*; com razoável dificuldade em duas das três músicas deste ciclo, e muita dificuldade em relação à categoria *Melodia*, também em duas das músicas.

Além disso, observou-se que na peça *Moda*, da segunda Suíte, a classificação Razoável dificuldade foi conferida a todas as categorias; já em *Toada*, da terceira Suíte, fez-se necessária uma classificação bipartida, sendo uma para seção A, Pouca dificuldade, e outra para seção B, Muita dificuldade. Contudo, nota-se que o mesmo não acontece no restante das peças, sendo que os níveis de dificuldade variam entre as categorias de cada uma das composições. Pode-se dizer que o grau de dificuldade de uma peça não pode ser facilmente determinado por uma única classificação, em função das diferentes categorias musicais presentes, como também pela existência de uma ou mais seções por vezes totalmente distintas.

O fechamento deste trabalho, auxilia de forma expressiva a quem se propuser a compreender as *Suítas Brasileiras*, sejam eles mestres, intérpretes, ou estudantes, a partir de uma maior compreensão em relação aos níveis de dificuldade pianístico-musical presentes nesta obra de forma antecipada. Os resultados obtidos beneficiam a medida que o futuro

performance tem conhecimento dos pontos altos e baixos das dificuldades técnicas já discriminados, subtraindo eventuais desistências da obra musical por falta de compatibilidade com seu nível técnico.

A atuação pianística da obra aqui debatida ainda pode ser acrescida, a partir de ideias originais advindas da experiência singular que cada intérprete podeter com a obra. Existe ainda alguns pontos que podem vir a ser adquiridos sobre a dificuldade técnica como por exemplo, determinados empregos de toques e dedilhados, expressividade musical, aplicação da tonalidade e movimentos pianísticos.

Referências:

- Livro

KAPLAN, José Alberto. *Teoria da Aprendizagem Pianística*. Porto Alegre: Editora Movimento, 1985. 112 p.

LEIMER, Karl; GIESEKING, Walter. *Como Devemos Estudar Piano*. Trad. Tatiana Braunwieser. São Paulo: Editorial Mangione S. A., 1949. 63p.

MARCONDES, Marcos Antônio; RIBENBOIM, Ricardo. *Enciclopédia da Música Brasileira: Erudita, Folclórica e Popular*. 2 ed. rev. e aum. São Paulo: Art Editora, 1998. 912p.

MARIZ, Vasco. *História da Música no Brasil*. 5 ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2000. 550p.

- Dissertações ou Teses

ARAÚJO FILHO, Alfeu Rodrigues de. *Estudo Analítico e interpretativo sobre as três Suítes Brasileiras de Oscar Lorenzo Fernández*. 1996. 164f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual de Campinas, São Paulo.

SANTIAGO, Júnia Gonçalves. *A progressão da dificuldade técnica para piano nas três Suítes Brasileiras para piano de Oscar Lorenzo Fernandez*. 2007. 71f. Artigo (Mestrado em Música) - Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

- Partitura publicada

FERNÂNDEZ, Oscar Lorenzo. *1ª, 2ª e 3ª Suíte Brasileira*. Irmãos Vitale-Editores. São Paulo, Rio de Janeiro, 1942. 9 Partituras (33p). Piano Solo

SESSÃO 03

O intermédio entre expressão artística e mercadoria: o caso do carimbó em Alter do Chão – PA

Andrew Matheus Fernandes Salgado

Universidade Federal do Oeste do Pará – andrew_matheusfs@hotmail.com

174

Helena Moreira Schiel

Universidade Federal do Oeste do Pará – helenaschiel@gmail.com

Resumo: Este estudo pretende abordar as vivências em torno do carimbó no contexto da vila de Alter do Chão, no município de Santarém – PA. Possui o objetivo de traçar um possível perfil de alteração de determinadas funções simbólicas que dizem respeito aos meios pelos quais o carimbó adere diferentes símbolos ao seu status de expressão cultural. Parte-se da hipótese de que houveram mudanças na maneira com que ele é difundido e comercializado. Esta abordagem nos parece relevante na medida em que seu “campo” específico (no sentido de Bourdieu) parece poder revelar as dinâmicas entre relações de identidade, cultura imaterial, turismo e mercantilização. A partir disso, busca-se entender em sentido mais amplo o processo de alteração da dinâmica social presente nas relações ligadas ao carimbó, situadas em circunstâncias de alta atratividade turística local e crescente popularidade do ritmo em cenários extra-locais. Acreditamos que esses fatores funcionam como motores para o fomento do seu consumo e como promotores de alterações na concepção popular acerca do gênero artístico em questão. Portanto, como um fenômeno simbólico que possui sua própria dinâmica de transformações e metamorfoses é possível entender o carimbó de uma nova maneira a partir do contexto de sua reprodução local por meio dos processos inseridos nesse contexto.

Palavras-Chave: Carimbó. Patrimônio imaterial. Mercantilização.

Title of Paper in English: The intermediate between artistic expression and merchandise: the case of carimbó in Alter do Chão - PA

Abstract: This paper aims at approach experiences regarding the carimbó, the regional dance of the State of Para, specifically in Alter do Chão village in the city of Santarém. It has as an overarching goal to outline possible alterations of certain symbolic functions that relate to the carimbó due to its status of cultural expression. As a starting point, we present the hypothesis that changes have occurred in the way the carimbó has been spread and commercialized. This perspective seems relevant to us as the carimbó specific "field" (in Bourdieu's sense) seems to be able to reveal the dynamics between identity relations, intangible culture, tourism, and commodification. From this, we seek to understand in a broader sense the process of changing of the social dynamics present in the relations connected to the carimbó, situated in circumstances of high local tourist attractiveness and increasing popularity of the rhythm in extra-local scenarios. We believe that these factors act as a kind of 'motor' for the promotion of its consumption and as promoters of changes in the popular conception of the carimbó. Therefore, as a symbolic phenomenon that has its own dynamics of transformations and metamorphoses it is possible to understand the carimbó in a new way from the context of its local reproduction through the processes inserted in that context.

Keywords: Carimbó. Intangible heritage. Commodification.

1. Objeto de pesquisa e contexto etnográfico

O presente artigo se pretende como uma abordagem inicial às relações entre música, comércio e identidade em torno do carimbó na vila de Alter do Chão. O carimbó é tido como um elemento constituinte da identidade local e um símbolo cultural nativo. A vila de Alter possui uma forte atratividade turística. Além disso, a “cultura paraense” atingiu uma certa notoriedade em nível nacional. Sua difusão em redes de comunicação em massa parece ter

contribuído para que o carimbó obtivesse novas ramificações interpretativas por parte dos sujeitos presentes nas redes de relações que o envolvem. Aparentemente elas seriam diferentes de suas interpretações originais, ligadas às tradições das comunidades carimbozeiras. Estas, em um movimento coletivo de salvaguarda conquistaram para o carimbó o título patrimônio cultural imaterial brasileiro (IPHAN, 2014:2). Os sujeitos ativos nesse cenário variado seriam músicos, produtores de eventos, proprietários de estabelecimentos, dançarinos, público simpaticante e finalmente pessoas que atuam indiretamente nesses meios, mas que inevitavelmente participam dessa dinâmica social. Numa prospecção inicial ao fenômeno que buscamos analisar, foi possível perceber o que caracterizo inicialmente como um forte apelo ao “exótico”, que poderia ser interpretado como uma tentativa de impulsionar sua atratividade comercial. É possível perceber um direcionamento para o público não-nativo, em geral, turistas de passagem pela vila.

A coreografia da dança e sua linguagem corporal, os ornamentos dos trajes de músicos e dançarinos, as múltiplas cores das vestimentas estampadas e a musicalidade percussiva guiada pelo curimbó e pela maraca, são algumas particularidades do carimbó que o tornam único. Estes elementos estão ligados a noções de identidade, autenticidade e afirmações de tradições específicas dos nativos. Por outro lado, eles também dão suporte à necessidade mercadológica da indústria cultural. Em abordagem ao conceito analítico de Indústria Cultural, Theodore Adorno e Max Horkheimer sugerem que “a tradução que a tudo estereotipa, inclusive o que ainda não foi pensado, no esquema da reprodutibilidade mecânica, supera em rigor e validade qualquer estilo verdadeiro⁴⁷” (ADORNO e HORKHEIMER, 1985: 106). Segundo Walter Benjamin, a possibilidade de reprodução técnica faria com que os produtos criados a partir das manifestações tradicionais consigam alcançar cenários muito mais longínquos, comparado ao que a reprodução manual dos objetos originais alcançaria. Isso por que a reprodutibilidade técnica pertence à lógica essencial da indústria cultural e, para cumprir seu papel, é dotada grande autonomia de produção e capacidade de distribuição das cópias produzidas (BENJAMIN, 1994:168). A pesquisa em andamento procura, sobretudo, entender as percepções nativas dessa massificação. Percepções no plural, pois ao que tudo indica, encontraremos entendimentos diferentes e até mesmo conflitantes entre os distintos atores do

⁴⁷ O termo “estilo” na obra de Adorno e Horkheimer está ligado à noção de produto dentro do processo de reprodutibilidade da indústria cultural. Nesse processo existe um estilo verdadeiro predecessor (autentico), o qual estaria presente nos contextos de produção pré-capitalistas e um estilo artificial pensado para impor um modo de leitura universalmente vendável.

campo onde o carimbó acontece. O apelo “exotizante” pode ser entendido como inautêntico para um morador da vila, ao passo que trará para um turista estrangeiro a sensação de estar entrando em contato com algo “tradicional”.

Quando se fala de tradição, autenticidade e originalidade, talvez ocorra ao leitor a impressão de um discurso purista. Entretanto, acreditamos que nossa pesquisa poderá colocar em evidência os distintos significados destes termos para os atores no contexto etnográfico em que o carimbó “acontece” na vila de Alter do Chão. Como foi dito, o seu reconhecimento enquanto um patrimônio cultural e imaterial brasileiro, contribuiu para esclarecer sobre importância dos elementos culturais dos grupos em que o carimbó assume grande relevância. A origem desses elementos se dá, por exemplo, pelo papel fundamental dos mestres para a transmissão de conhecimento em suas comunidades a partir da história oral, as influências das práticas indígenas, negras e ibéricas para a constituição da musicalidade do ritmo, as atribuições religiosas, o retrato das memórias dos grupos, a ligação com a natureza, dentre outros. Portanto, “a produção e reprodução do carimbó, assim como todos os bens culturais associados a ele, são parte intrínseca dos processos de formação identitária dos sujeitos e sua prática está profundamente enraizada no cotidiano das comunidades carimbozeiras” (IPHAN, 2014: 2).

Restam-nos as perguntas: teria esse reconhecimento influenciado a valorização do ritmo? Teria ele “inflacionado”, em algum sentido, o valor e os valores a ele atribuídos pelos muitos atores que compõem seu cenário? Investigar as dinâmicas sociais ligadas ao carimbó e as sucessões provenientes deste processo é algo imprescindível para elucidar o funcionamento dessa prática nativa em um regime constante de atribuição de novos significados e, dessa forma, anular ou certificar a hipótese de que a sua reprodução comercial na vila de Alter do Chão desliga-se de aspectos tradicionais e históricos referentes ao carimbó.

2. Construção da metodologia de pesquisa

A metodologia de pesquisa vem incluindo a observação participante e recorrerá a eventuais entrevistas estruturadas conforme a circunscrição de interlocutores mais pertinentes seja estabelecida. Uma vez que se trata de uma pesquisa ainda incipiente, pretendemos traçar o perfil das pessoas a serem consultadas a fim de organizar as idas a campo. No contexto etnográfico de Alter do Chão circunscrevemos cinco grupos distintos que supomos participar do processo e possuir ligações com o acontecimento do carimbó em diferentes situações da vila. Estes grupos são: 1) visitantes locais (residentes de Santarém ou localidades próximas); 2) turistas de outras regiões, incluindo estrangeiros; 3) empresários; 4) músicos e; 5) dançarinos.

A população nativa de Alter do Chão, fazendo parte de algum grupo ou não, inevitavelmente possui ligações intrínsecas com o carimbó, o que a torna uma indispensável fonte de informações, principalmente quando se trata do contexto histórico e das representações que o carimbó possui.

Definindo alguns conceitos usados na etnografia da música, Anthony Seeger faz referência ao autor Regula Qureshi ao expor os meios de indagação sobre questões pertinentes à etnomusicologia:

i) o sistema de regras do sistema de sons musicais, que pode ser obtido especialmente com os músicos, e (ii) a análise do contexto, em termos de conceitos e comportamento, estrutura e processo, utilizando a teoria antropológica, os métodos de observação e dedução. (QURESHI, 1987 *apud* SEEGER, 2008: 16).

O conjunto de regras musicais é um caminho necessário para fundamentar a pesquisa, pois ele auxilia a estabelecer a identidade musical do carimbó executado na região de Santarém, já que em cada região em que carimbó se faz presente existem métodos particulares em sua performance que estão relacionadas às características específicas de cada localidade. Elas se mostram nas letras, nas melodias, nos instrumentos utilizados, na rítmica, entre outras coisas. A dualidade entre estruturas musicais e questões etnológicas precisa chegar a um nível de confluência para se obter mais rigor no fazer antropológico dentro da etnomusicologia. Acreditamos que as ferramentas analíticas sintetizadas por Seeger podem auxiliar o aprofundamento da discussão etnográfica que pretendemos realizar.

3. Possibilidades teóricas

Pierre Boudieu elaborou conceitos abundantemente explorados sobre as formas de produção e perpetuação do “capital simbólico” e também dos conceitos de “*habitus*” e “campo”, estes, somados, tornam-se imprescindíveis dentro do corpo de sua obra, pois abordam o processo de sociabilidade e produção/reprodução de códigos (símbolos) compartilhados por determinados grupos sociais.

Percebemos a música como uma categoria de expressão artística, e, dessa forma, possui modelos e instrumentos específicos para se dialogar com os agentes envolvidos em seus meios. Os campos são produtos históricos e relativamente autônomos. Eles são uma das faces do processo de estruturação do comportamento humano, que, por via dos estímulos fornecidos através de sua conjuntura de padrões morais, ditam o desempenho social dos respectivos indivíduos encobertos por sua redoma, no entanto, do mesmo modo em que é determinante, por estabelecer padrões de normatização do comportamento a seus participantes, é também

reciprocamente determinado por estes mesmo participantes na medida em que eles absorvem diversas influências promovidas pela dinâmica social e, por conta disso, inevitavelmente, produzem modificações em sua estrutura geral. O *habitus* seria a outra face desse processo de estruturação do comportamento, pois esta noção é então concebida como um conjunto de delineamentos de percepção, apropriação e experimentação de ações e modelos lógicos, posteriormente postos em prática, e, guiados de acordo com a conjuntura circundante que os estimula, sendo assim, pode ser considerado como uma “subjetividade socializada” (SETTON, 2002:63). Percebe-se a proposta, pela estruturação da noção de *habitus*, de romper com interpretações deterministas e unilaterais acerca das práticas sociais e dar relevância para “as capacidades criadoras, ativas e inventivas dos agentes” (BOURDIEU, 1989:61) enquanto produtores da história e, dessa forma, vê-se o potencial das relações entre os indivíduos, que, mesmo intencionalmente, se envolvem na formatação do campo e padronização de suas estruturas.

Observando particularmente o carimbó como um objeto componente de um campo artístico, nota-se um conjunto de circunstâncias em que ele se mostra atuante enquanto uma expressão cultural tradicional dos nativos da vila de Alter do Chão. Mídias de alcance nacional e internacional são detentoras de um papel importante na promoção de certos aspectos da cultura local tal como o carimbó. Por conta disso, atentando-se também para o atrativo turístico que a vila proporciona, supõe-se que essas reconfigurações acerca da popularidade adquirida - talvez devido à exotização de práticas musicais amazônicas e essa espécie de “vitrine” formada a partir da expressão cultural do carimbó - provoca novos arranjos (dinâmica social) no que diz respeito à maneira que os agentes diretos deste cenário lidam com as suas expectativas em relação a sua relação com o carimbó. Presume-se que os conceitos de *campus* e *habitus* sirvam para ilustrar esse processo e a partir disso fazer a ligação entre o mundo empírico e a teoria que auxiliará as reflexões sobre o tema.

A ocorrência do processo mercantilização da arte pela interferência da indústria cultural no processo artístico é uma realidade do sistema vigente e um processo amplamente massificado, no entanto, a interpretação de arte parece também passar por convergências. Por conta disso, a noção de mercadoria quando designada para as expressões artísticas, inclusive na música, necessita de uma margem conceitual que transpassa para além da formulação geral da teoria econômica sobre o tema. A teoria de Marx, por exemplo, julga a mercadoria como um objeto criado efetivamente para a troca e que esses produtos emergem exclusivamente dentro das convenções institucionais fundamentadas no capitalismo. Por outro lado, “em definições menos puristas, a mercadoria seria destinada à troca, independente das formas de troca”

(APPADURAI, 2008:19), isto é, uma concepção mais permeável, pois não distancia o conceito de mercadoria de idéias presentes em outras formas de trocar objetos e das suas razões culturais que provocam o estímulo da produção dessa mercadoria.

3. Conclusões

Por se tratar de uma pesquisa incipiente, evidentemente ainda não se possui dados etnográficos que possam comprovar a dinamicidade das relações sociais nas quais o carimbó exerce grande relevância. Portanto, a aproximação com o contexto em questão se torna um passo imprescindível para se alcançar a análise sobre os significados de prováveis categorias nativas como a de tradição e autenticidade. Estas categorias são fundamentais para traçar as etapas de entendimento do carimbó enquanto uma prática cultural nativa e enquanto um produto passível de comercialização. Dessa forma, será possível obter conclusões mais precisas sobre processo de comercialização do carimbó na vila de Alter do Chão a partir dos papéis dos agentes envolvidos na consolidação de novos significados e entendimentos sobre o gênero artístico.

Referências:

- ADORNO, Theodore. HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 1985.
- APPADURAI, Arjun. *A Vida Social das Coisas: as mercadorias sob uma perspectiva cultural*. Niterói. 2008.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política*. 3 ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro, Difel, 1989.
- BRASIL. Ministério da Cultura. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Edital prêmio carimbó nosso patrimônio: Anexo I – Certidão de registro do Carimbó. Brasília. 2014.
- SEEGER, Anthony. Etnografia da música. *Cadernos de campo*, São Paulo, n. 17, p. 237-260, 2008.
- QURESHI, Regula. Music Sound and Contextual In: *a Performance Model for Musical Analysis*, *Etnomusicology*, xxxi, 1987. p. 56-87.
- SETTON, Maria da Graça J. “Teoria do habitus em Pierre Bourdieu: uma leitura contemporânea”. In: *Revista Brasileira de Educação*. São Paulo. n. 20, p. 60-70, 2002.

A Barquinha: afro-Amazônia musical

Luiz Augusto Moura Ferreira

Mestrando em Música – UFPE- Luizaugusto.mf@hotmail.com

Resumo: Este trabalho apresenta características importantes dos processos sociais formadores da musicalidade da Barquinha. Sobre uma perspectiva musical, atrelada a estudos pertinentes acerca da espiritualidade e religiosidade dos povos amazônicos ocidentais, este trabalho apresenta também, a relação entre a performance ritualística ayahuasqueira e os processos sociais que estruturaram a Barquinha fundada por Daniel Pereira de Matos em 1945 na cidade de Rio Branco no Acre, e, a modernização da música ayahuasqueira nos contextos contemporâneos dos centros urbanos. A performance ritualística da Barquinha engloba música, dança, vestimentas e diversas outras características que transitam no *backstage* da sua estrutura sociocultural. Seguindo nessa direção, estudos empíricos acerca da estrutura social que originou a Barquinha, revela que a presença das matrizes religiosas afro-brasileiras está estritamente conectada aos processos migratórios ocorridos na Amazônia no final do século XIX e começo do século XX devido ao *boom* da borracha. Como consequência deste fenômeno, uma nova diversidade intercultural condicionou uma inédita experiência religiosa-musical (MOURA, 2016), agregando na Barquinha as tradições religiosas nativas da Amazônia, como o culto da bebida sagrada, e, as heranças culturais dos migrantes, em grande parte nordestinos do Brasil. Neste trabalho foi possível descobrir a importância da influência negra na performance ritualística ayahuasqueira como elemento de mediação entre o fundador da Barquinha mestre Daniel, os nativos amazônicos e os fiéis da Barquinha, inter-relacionando a música, performance ritualística e a centralidade da ayahuasca no ritual.

Palavras-chave: Ayahuasca. Barquinha. Amazônia.

The Barquinha: The Musical Afro-Amazon

Abstract: This paper presents important characteristics of the social processes that formed Barquinha's musicality. On a musical perspective, linked to pertinent studies about the spirituality and religiosity of the western Amazonian peoples, this paper also presents, the relationship between the ayahuasca ritual performance and the social processes that structured the Barquinha founded by Daniel Pereira de Matos in 1945 in the city of Rio Branco in Acre, and the modernization of ayahuasca music in the contemporary contexts of urban centers. Barquinha's ritualistic performance encompasses music, dance, clothing and various other characteristics that transcend the backstage of its sociocultural structure. Following in this direction, empirical studies about the social structure that originated the Barquinha, reveals that the presence of Afro-Brazilian religious matrices is strictly connected to the migratory processes that occurred in the Amazon in the late nineteenth and early twentieth centuries due to the rubber *boom*. As a consequence of this phenomenon, a new intercultural diversity conditioned an unprecedented religious-musical experience (MOURA, 2016), adding in Barquinha the native religious traditions of the Amazon, such as the cult of sacred drink, and the cultural heritages of the migrants, for the most part Northeast of Brazil. In this work it was possible to discover the importance of the black influence in ayahuasca ritual performance as an element of mediation between the founder of the Barquinha master Daniel, the Amazonian natives and the faithful of Barquinha, interrelating music, ritualistic performance and the centrality of ayahuasca in the ritual.

Keywords: Ayahuasca. Barquinha. Amazônia.

1. A Ayahuasca e o período Migratório

Muito difundida na Amazônia a ayahuasca cientificamente é uma bebida enteógena – sendo a sua utilização para fins espirituais (HOFFMAN, RUCK, WASSON, 1980) – que ao agir no sistema nervoso central desencadeia reações adversas no comportamento Humano, o êxtase.

A Ayahuasca que conhecemos hoje, se integrou no mundo a partir do século XX após diversas transformações socioculturais ocorridas no Norte do Brasil. Essas mudanças sociais foram pertinentes justamente pelo *boom* da borracha⁴⁸. Uma onda migratória se adentrou na Amazônia, e, durante esse período três religiões se consolidaram a partir da miscigenação entre povos nativos da Amazônia e os migrantes⁴⁹ atraídos pela corrida da borracha: Santo Daime (1935), Barquinha (1945) e União do Vegetal (1961).

Alguns autores que estudam as religiões da ayahuasca, observam na literatura uma tendência de caracterizar as religiões que utilizam a bebida no centro dos rituais como “religiões ayahuasqueiras” “pondo então uma ênfase maior no papel (e nos efeitos) do chá dentro do ritual” (MERCANTE, 2015: pg.101). Mas somente a importância do chá dentro do ritual é superficial. A função da bebida não está centrada apenas nos efeitos que ela pode submeter por ser enteógena, mas sim, e principalmente, pela importância central da performance ritualística que utiliza a bebida. Neste sentido, a função da ayahuasca é relocada para um papel distinto, a sua utilização visa influenciar a performance ritualística, que essa sim, desempenha uma função de comunicação, tanto física quanto espiritual, uma “linguística corporal”⁵⁰ condizente com as similaridades que foram construídas pela configuração resultante das mestiçagens.

Porém, outros estudos sugerem novos olhares sobre as miscigenações ocorridas a partir do *boom* da borracha. Um deles cita o Santo Daime como religião “Afro-Amazônica”. (MONTEIRO, 2002). Importante salientar que o ciclo da borracha foi um evento que mediou o contato entre povos distintos (nativos e imigrantes) na Amazônia Ocidental (LABATE, PACHECO, 2009). Sem este importante fato histórico, as religiões ayahuasqueiras que hoje conhecemos, e a sua musicalidade, talvez nem existissem (MOURA, 2016). Sendo assim, os

⁴⁸O Primeiro Ciclo da Borracha na Amazônia aconteceu no final do século XIX e no início do século XX. O seu apogeu foi entre 1879 e 1912, após o surgimento do automóvel, quando a indústria automobilística potencializou o uso da borracha. Obtida a partir do látex da seringueira, árvore originária da Amazônia.

⁴⁹ A influência africana na parte ocidental do Norte do Brasil tem como origem a debandada de nordestinos que que partiram rumo ao Norte no final do século XIX. Essa influência é notada na forte presença religiosa afro na Amazônia ocidental. (Ver MERCANTE, 2015: pg.104)

⁵⁰ A performance ritualística é compreendida pelo domínio das representações de animais sagrados como a jiboia, pássaros, encantados e também de guias espirituais das religiões afro-brasileiras e espíritas visto nos momentos de possessão. (OLIVEIRA, 2011)

seringueiros nordestinos foram os primeiros na região do Acre e fronteira, a utilizar a bebida para fins espirituais e de cura:

As histórias dos usos da bebida na região remontam a quatro fases aqui descritas: a primeira, narra a chegada da bebida até os seringueiros através de reconhecidos xamãs de origem indígena; a segunda, contempla um momento em que seu uso por seringueiros era feito secretamente; a terceira, em situação de fortes experiências sócio-políticas, aborda a chegada de elementos exógenos e a transição da tradicional forma de uso entre os seringueiros; finalmente, a quarta fase, que descreve algumas sínteses locais e seus usos mais recentes. (ARAÚJO, 2004: pg. 48-49)

Como resultado dessas transformações, as musicalidades oriundas dos migrantes foram incorporadas às formas de cultivar a bebida. As miscigenações étnicas são compreendidas através do sincretismo religioso que é posto musicalmente nas performances ritualísticas, principalmente na Barquinha:

[...]os ritmos podem variar muito desde uma simples valsa ou um ijexá nagô, passando por um movimentado samba de roda ou experimentar as velocidades alucinantes do famoso “barra-vento”, palavra oriunda dos terreiros de Umbanda, conhecidos no Acre como o momento onde o espírito se aproxima do aparelho e o toma em “transe”. (MOURA, 2016: pg. 15)

2. Daniel, antes de mestre e a Barquinha⁵¹

Assim como seu antecessor Raimundo Irineu Serra fundador do Santo Daime, mestre Daniel nasceu em São Luís do Maranhão em 1888. Após os anos 2000 durante uma ascensão de novos estudos a respeito das religiões ayahuasqueiras (MERCANTE, 2002, 2010, 2015), uma nova abordagem sobre a origem da musicalidade da Barquinha pode ser observada. O processo de Interculturalidade e mestiçagem⁵² foram os fenômenos estruturantes na formação da Barquinha. Sendo assim, a chegada de Daniel no Acre, pode ser vista a partir deste ponto, como um processo de Interculturalidade musical condicionada pelo sincretismo religioso Afroamazônico.

Ao chegar no Acre durante a revolução acriana, Daniel se estabeleceu no histórico bairro 6 de Agosto em Rio Branco. Após alguns anos mudou-se para o Papôco, um bairro na orla do Rio Acre muito frequentado por navegantes e também por sua diversificada vida noturna. Daniel foi um homem Boêmio. O seu estilo de vida estava atrelado ao consumo de álcool, fumo

⁵¹ Os dados biográficos obtidos no site www.santodaime.org.

⁵² “Interculturalidade pode ser confirmada pela mestiçagem que atua entre diversas tradições religiosas tais como: a indígena, o cristianismo, influências africanas, o espiritismo e o esoterismo sendo, portanto, uma doutrina plural e hibridizada”. (OLIVEIRA, 2017: pg.251)

e a uma filosofia de vida ligada à poesia e paixão pela mulher “sonhada”. Vivia pelas ruas de Rio Branco executando suas canções usando o seu violão.

Em 1936 com uma enfermidade no fígado, Mestre Irineu o convidou para se curar em um tratamento espiritual, no já então fundado Santo Daime. Se curando, voltou para a vida boêmia, e, tendo uma segunda recaída iniciou um novo tratamento de cura com mestre Irineu. Juntos novamente, Daniel começou a musicalizar os Hinários que mestre Irineu recebera nas suas mirações. Foi um período importante para a solidificação das modernas religiões ayahuasqueiras: A “teorização musical” do Santo Daime e a prática musical ayahuasqueira de Daniel.



(Fig. 1) – Daniel Pereira de Matos em Rio Branco Acre, Meados de 1930.

Durante este período, Daniel teve uma “visão”. Dois anjos desciam do céu e lhe entregavam um livro de cor azul oferecendo uma *missão*. Assim como mestre Irineu recebera a *missão* da Rainha da Floresta – Nossa Senhora da Conceição – durante uma *miração*⁵³ para fundar o Santo Daime (KASTRUP, 2016), Daniel se apresentou ao Mestre Irineu, e ao detalhar a sua *miração* foi aconselhado a fundar a sua própria *missão*, obedecendo ordens divinas recebidas.

Foi em 1945 que surgiu a Barquinha pelas mãos de Mestre Daniel. Inicialmente a Barquinha ficou conhecida como “capelinha de São Francisco”, com atendimento aos enfermos, pobres e pessoas que buscavam ajuda espiritual. Surge então o termo *Obras de caridade* como filosofia da *missão*. Rapidamente conhecida na zona urbana de Rio Branco a Barquinha atendia a todos que buscavam ajuda.

⁵³ A *miração* é um processo onde o clímax espiritual é atingido dentro do ritual. Pode ter uma ampla variedade significativa, mas sempre atrelada ao processo de transe espiritual. (Ver LABATE, PACHECO, 2009)

Em 1957 Mestre Daniel com uma enfermidade na garganta preparava seus irmãos de caridade para a sua partida. Alegava que estava indo para uma “viagem”. Então, durante uma penitência de 90 dias, conhecida como a *romaria dos 90 dias*, faleceu dia 08 de setembro de 1958⁵⁴, no interior da casa de feitiço de daime no início da romaria de São Francisco das Chagas.

Os elementos filosóficos que compõe a Barquinha são narrados pelos mais velhos e transmitidos entre os *irmãos de caridade* pelos *Salmos*, conhecido também como Hinários, um conjunto de obras musicais que o próprio mestre Daniel organizou. Os *Salmos* narram as histórias dos *encantos*⁵⁵, dos santos católicos, Orixás e outros seres divinos da cosmogonia da Barquinha. Pela literatura dos *Salmos*, é visível perceber como a musicalidade está ligada à cultura nordestina, aos costumes do sertanejo e ao folclore popular amazônico. A estruturação poética dos *Salmos* da Barquinha pode ser considerada um elemento ímpar para compreender as influências de Mestre Daniel e os processos interculturais que estruturam a cosmogonia da Religião:

“Meus irmãos amigos
Me prestem bem atenção
Estou numa linda **viagem**
Junto com os meus irmãos.

Esta **viagem** é tão sublime
É uma linda *Missão*
Vamos ao Oriente Médio
Pedir Paz e União. ”
(Trecho de Salmo da Barquinha)

3. A Performance ritualística na Barquinha

A performance ritualística na Barquinha media diversos elementos que constroem o mosaico institucional do ritual (MOURA, 2016). A dança, vestuário e a música são tratados como signos de distinção, sendo assim, “aspectos repetidamente tratados como “extramusicais” ou até mesmo como “não musicais” podem nos dizer tanto sobre a música quanto os sons que percebemos e tendemos a conceber como únicos determinantes de uma performance”. (RIBEIRO, 2013: pg.248)

⁵⁴ O horário sobre o falecimento do mestre Daniel ainda é bastante difuso. Segundo o site *santodaime.org*, o horário seria as 18:30 (horário local).

⁵⁵ Os encantos são conhecidos na Umbanda como os espíritos elevados que desempenham funções diferentes nas religiões afro-brasileiras. Na Barquinha, os encantos são responsáveis por ensinamentos espirituais, aconselhamentos e desempenham outros papéis no desenvolvimento da mediunidade dos fiéis.

As mudanças ritualísticas na Barquinha – performáticas - seguem o padrão originário de sua *matriz*⁵⁶. A indumentária religiosa revela a importância dos cultos afro dentro do ritual moderno, sendo assim, a religião afro-amazônica caracteriza-se a partir da cosmogonia religiosa africana, e, a importância do uso de roupas brancas, por exemplo, são justificadas dentro do eixo “Africano-Amazônico”, ressaltando que a *matriz* afro continua estabelecida e determinante dentro da performance ritualística da Barquinha. Em certos templos da Barquinha a utilização de novas cores dentro dos rituais é permitida, não pretendendo descaracterizar os padrões estabelecidos na *matriz*, mas sim os redefinindo, pois é natural que “as mudanças, ligadas principalmente às características da modernidade, têm exercido influência sob aspectos sagrados do ritual, como o tempo e os objetos icônicos de devoção.” (RIBEIRO, 2013: pg.254)

Quanto aos elementos musicais, a Barquinha desde 1945 experimenta possibilidades. O violão sempre foi tradicional, mas a partir de 1960 novos instrumentos chegaram: Teclados, flautas, atabaques, violinos, bandolins, baixos elétricos etc. Esta lista pretende crescer. A Barquinha frequentemente busca elementos que possam somar na performance musical, a flexibilidade artística/musical é intencionada e visa potencializar os efeitos da bebida utilizando também a performance musical. (MOURA, 2016).

A mudança é muito bem-vinda na Barquinha. A interessante estrutura musical feita por mestre Daniel descreve na poética dos hinários a aceitação e a caridade, subjetivando entre os fiéis uma abertura para o “diferente”. A disponibilidade da Barquinha em aceitar mudanças, não visa romper com os padrões, mas sim, agregar novos elementos que possam sofisticar a experiência espiritual no contexto do mundo globalizado⁵⁷.

A importante função da dança no bailado demonstra domínio mediúnico do fiel. A dança é uma ferramenta que conecta com o mundo Astral⁵⁸ durante a incorporação. A divisão espacial em círculos entre homens (nas bordas) e as mulheres (no centro), inicialmente é pertinente, mas durante o ritual do bailado, essa estrutura naturalmente tende a se fragmentar e criar novas configurações. Mesmo assim, essas mudanças de certa forma, não descaracterizam a intenção da performance ritualística, que constantemente busca trazer elementos cosmogônicos da relação música/dança dos nordestinos afro-brasileiros:

⁵⁶ O conceito matriz afro, pode ser entendido como “o conjunto de influências originadas de um universo simbólico em particular” (MERCANTE, 2015: pg. 102), sendo assim, a matriz afro da Barquinha tende a preservar certos elementos características de suas origens.

⁵⁷ Bruno Netll (NETLL, 2006) fez um estudo comparativo sobre as mudanças musicais ocorridas em quatro culturas do mundo.. Algumas são inviáveis a mudanças podendo ser “descaracterizadas”, outras tendem a aceitar as mudanças como forma de sobreviver às influências externas.

⁵⁸ Astral é um termo muito difundido entre os ayahuasqueiras para designar o mundo espiritual, ou o mundo onde os “espíritos elevados” vivem.

O fenômeno da incorporação, ou seja, a possessão de médiuns por espíritos de Pretos Velhos e Pretas Velhas, Caboclos, e Encantos é uma característica central da Barquinha. Os Pretos Velhos e Caboclos são espíritos bastante comuns em religiões sincréticas como a Umbanda, que combinam a devoção a estes espíritos com o legado dos cultos vindos da África. (MERCANTE, 2010: pg.124)

Mudanças devem ser observadas com cautela. A performance ritualística é dada de acordo com direção que o puxador⁵⁹ pretende. Tendo em vista a importância da música dentro dos rituais da umbanda, a performance ritualística da Barquinha será observada de acordo com a implicação de posição, ou seja, na incorporação, a música executada pelos músicos buscam invocar a presença das entidades para que se manifestem nos médiuns, como vista em outras religiões afro-brasileiras:

Neste sentido, uma performance no processo de incorporação mais “autêntica”, que inclui uma batida no peito mais forte, uma voz mais verossímil, de acordo com a entidade incorporada, gestos mais harmoniosos com a expectativa criada pelo paciente com relação à entidade, implicam posição mais legítima no espaço social. (OLIVEIRA, 2011: pg.126)

O ato de *receber* uma música do Astral pode ser visto também como performance ritualística. As diferenças latentes entre *receber* e *compor* (KASTRUP, 2007) se apresenta na personificação mediúnica do fiel enquanto recebe uma música do Astral. O recebimento não permite a “interferência” pessoal, sendo esse momento como um dos mais importantes eventos característicos da religião: A dinâmica que movimenta a Barquinha através do surgimento de novos *Salmos* e a característica da Barquinha de estar receptível para novas mudanças e experiências. O processo de composição se diferencia pela possibilidade de o artista manusear e direcionar os elementos compostos, experimentar possibilidades sonoras diferentes e adequar aos seus critérios subjetivos. Entre o *receber* e *compor* o termo que divide é o livre arbítrio.

Musicalmente os hinários utilizam poesias simples e harmonias moderadamente complexas. A preparação dos arranjos e poesias das músicas da Barquinha visa utilizar o poder da música para transmitir saberes e condicionar disciplina para todos os fiéis que pretendem permanecer na religião. A música nas religiões ayahuasqueiras funcionam como um elemento transversal a temporalidades, rompendo as barreiras do tempo e se afirmando através da organização de uma religião performática:

⁵⁹ O puxador é o responsável por iniciar o ponto a ser cantado tanto no bailado quanto na igreja, característica importante e similar a cosmogonia musical do candomblé, onde o puxador seria o “Ogã”, responsável pela parte musical em algumas nações de candomblé. (Ver MOURA, 2016).

Vemos na composição dos hinários a presença desse caráter poético, na medida em que são usados, neles metáforas, personificações, antíteses e outras figuras de linguagem próprias da poesia. Além disso, esses cantos despertam emoções, criam estados intersubjetivos diversos no ambiente, ligações entre os praticantes, relações diversas de sentido individual e coletivo. (DAL MOLLIN, 2017: pg. 30)

4. Considerações Finais

Por meio dessa discussão apresentada é evidente que há uma intrínseca relação não somente entre música e religião, mas sim também, entre a performance ritualística e os seus processos sociais. A compreensão acerca da performance ritualística da Barquinha não está somente atrelada na ayahuasca que há milênios é utilizada para os mais diversos fins por culturas indígenas. As mudanças temporais e espaciais consolidaram – e consolidam - as religiões a partir das heranças obtidas nos processos migratórios. Os rituais da Barquinha revelam não somente uma espiritualidade institucionalizada e híbrida, como também registram historicamente em suas canções, hinários ou *Salmos* os mais diversificados e importantes eventos ocorridos na Amazônia ocidental.

A Barquinha está fundamentada em um mosaico histórico social que se modifica constantemente, dialogando com sociedades locais e globais. Compreender a performance musical no contexto da Barquinha, é apenas compreender uma linguagem que está inserida dentro de outra maior, a performance ritualística. Essa performance busca dialogar e conectar os mais distintos elementos temporais que sofisticuem a experiência por meio da abordagem do exercício devocional dos agentes rituais. A análise desse grupo descrito – a Barquinha - demonstrou que não só a ayahuasca continua sendo um agente que integra grupos, como também os modifica em uma nova configuração, sendo assim, poderemos ter as mais variadas possibilidades religiosas futuras que venham a utilizar a bebida para outras experiências ritualísticas/performáticas.

Por fim, compreender os caminhos da ayahuasca não é somente compreender o sagrado do povo amazônico em sua geolingüística, mas sim também, entender o léxico espiritual de possibilidades. Diversas sociedades que cultuaram a bebida testemunharam os mais diversificados processos históricos e sociais. Hoje, o nosso maior desafio se esbarra em dois questionamentos: Quais serão os próximos 8.000 anos da ayahuasca? Quais outras futuras religiões cultuarão a bebida? Acredito que teoricamente esta resposta se encontrará na performance ritualística dos cultos ayahuasqueiros, e, que todo o futuro da história humana -

amazônica ou não - possa continuar sendo testemunhada pela ayahuasca em seus cânticos e em toda a sua complexa cosmogonia.

Referências:

ARAÚJO, Maria Gabriela Jahnel. Cipó e Imaginário entre Seringueiros do Alto Juruá. *Revista de estudos da Religião*. n.1, p.41-59, 2004.

DALL MOLIN, Gabrielle. *A Performance e os estados alternativos de consciência nos rituais da ayahuasca*. Campinas. v1. n7, p.28-36, 2017.

HOFMANN, Albert; RUCK, Carl A. P.; WASSON, R. Gordon. *El Camino a Eleusis: Una solución lenigade los mistérios*. México: Fondo de Cultura Economica, 1980.

KASTRUP, Lucas Fonseca Rehen . *Texto e contexto da música no Santo Daime: Algumas considerações sobre a noção de “Eu”* MANA pg.469-492, 2016.

KASTRUP, Lucas Fonseca Rehen. *Receber não é compor: Música e emoção na religião do Santo Daime*. Relig. soc. v.27, no.2, Rio de Janeiro Dec. 2007.

LABATE, Beatriz Caiuby; PACHECO, Gustavo. *Música Brasileira de Ayahuasca*. Campinas, Mercado de Letras, 2009.

MERCANTE, Marcelo S. *Ecletismo, caridade e cura na Barquinha da Madrinha Chica*. Pará. Humanitas, v.18, n.2, p.47-60, 2002.

MERCANTE, Marcelo S. *Imagens de cura Ayahuasca, imaginação, saúde e doença na Barquinha*. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 2012.

MERCANTE, Marcelo S. Mercante. Barquinha: Religião ayahuasqueira, afro-brasileira ou afro-amazônica? PLURA, *Revista de Estudos de Religião*, v.6, n.2, p.100-115, 2015.

MERCANTE, Marcelo S. Mercante. Consciência, miração e cura na Barquinha. *Revista de Antropologia Social dos Alunos do PPGAS-UFSCar*, v.1, n.2, jul.-dez., p.116-138, 2010.

MONTEIRO DA SILVA, Clodomir. O uso ritual da ayahuasca e o reencontro de duas tradições. In: LABATE, B.; ARAÚJO, W. *O uso ritual da Ayahuasca*. Campinas: Mercado de Letras, 2002.

MOURA, Luiz Augusto. *Música e Espiritualidade: O processo de musicalização dentro das comunidades Ayahuasqueiras do Acre*. 30 páginas. Trabalho de Conclusão de Curso. Universidade Federal do Acre, 2016.

OLIVEIRA, Rita Barreto de Sales. Os Saberes da Ayahuasca na Barquinha. *Revista Científica Multidisciplinar Núcleo do Conhecimento*. v.1. p.246-259, 2016.

OLIVEIRA, Amurabi. Performance, Corpo e Identidade: a imersão religiosa no Vale do Amanhecer. *Estudos de Religião*, v.25, n.41, 113-131, jul./dez.2011

RIBEIRO, Fábio Henrique. Música e religião: interfaces na produção da performance. *Opus*, Porto Alegre, v. 19, n. 2, p. 243-264, dez. 2013.

SANTODAIME.ORG. Disponível em: < <http://www.santodaime.org/site/religiao-da-floresta/discipulos/daniel-pereira-de-matos>>. Acesso 13 de setembro de 2017. *Daniel Pereira de Matos e a Barquinha*. Veiculado em: 2015

Memória, preservação e salvaguarda do ritual de *Encomendação das Almas* nos povoados rurais do município de Cláudio em Minas Gerais

Vinícius Eufrásio

UFMG – vni_mus@hotmail.com

Fernando Lacerda Simões Duarte

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

Edite Rocha

UFMG – edite.rocha9@gmail.com

Resumo: O ritual de *Encomendação das Almas* que ocorre nos povoados do entorno de Cláudio, em Minas Gerais, se encontra em risco de perecimento nos últimos anos por diversos fatores. O presente trabalho aborda possíveis soluções para demandas êmicas, no sentido da salvaguarda, preservação e manutenção desta tradição. Para tanto, os dados obtidos em pesquisa de campo – sobretudo as demandas êmicas expressas em narrativas dos participantes do ritual – são abordados a partir de referenciais teóricos da musicologia, etnomusicologia e estudos culturais. Os resultados apontam para a necessidade de manutenção da tradição do ritual de *Encomendação das Almas* por meio de ações de reconhecimento e registro desta manifestação cultural, mas também através de estudos e outras ações que deem a ela visibilidade no âmbito da memória coletiva claudiense.

Palavras-chave: Lamentação das Almas. Reza das Almas. Catolicismo popular.

Encouragement of Souls in the rural villages of the municipality of Cláudio in Minas Gerais

Abstract: The ritual of Commendation of Souls that occurs in the settlements around Cláudio in Minas Gerais is a risk of perishing in recent years due to several factors. This paper deals with possible solutions to emic demands, in the sense of safeguarding, preserving and maintaining this tradition. For this, the data obtained in field research – especially emic demands expressed in narratives of the participants of the ritual – are approached from theoretical references of musicology, ethnomusicology and cultural studies. The results point to the need to maintain the tradition of the Rite of Souls Commendation through actions of recognition and registration of this cultural manifestation, but also through studies and other actions that give it visibility within Cláudio collective memory.

Keywords: Lamentation of the Souls. Prayer of Souls. Popular Catholicism.

Introdução

Dentre os vários povoados rurais existentes no entorno da cidade de Cláudio, interior do estado de Minas Gerais, em localidades específicas ainda ocorre a celebração do ritual de *Encomendação das Almas*, manifestação da religiosidade popular que vem caindo em desuso e esquecimento em várias comunidades da região. Contudo, o rito ainda é realizado por pequenos grupos de devotos nos povoados da Bocaina, Machadinho e São Bento, configurando um cenário de resistência diante vários fatores, sobretudo relacionados ao modo de “moderno” e “tecnológico” com que atualmente se vive também em ambientes rurais (OLIVEIRA, 2017).

O discurso autóctone aponta dificuldades encontradas acerca dos procedimentos ritualísticos e valores fundamentais desta tradição⁶⁰, sendo: a idade avançada dos participantes e suas condições de saúde; contraste entre os valores dos participantes mais jovens e os preceitos regidos pela tradição antiga; tensões com outras comunidades religiosas; alteração dos cotidianos familiares nos quais a televisão e a *internet* estão cada vez mais presentes em horários cada vez mais alongados.

Busca-se analisar neste trabalho as referidas demandas êmicas⁶¹ pela salvaguarda e registro de tais manifestações ritualísticas, e propor formas de preservação e salvaguarda do patrimônio cultural imaterial. O Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial foi instituído no Brasil, em âmbito federal, através do Decreto 3.551/2000. De acordo com o dossiê sobre a temática do patrimônio imaterial pelo IPHAN, são quatro as categorias de reconhecimento deste patrimônio: saberes, formas de expressão, celebrações e lugares⁶².

Um determinado bem é declarado patrimônio cultural imaterial brasileiro por meio do instrumento jurídico do registro. O reconhecimento patrimonial de caráter imaterial também se dá nos âmbitos estadual e municipal, bem como no plano internacional, a partir dos documentos da UNESCO⁶³.

Assim, a noção de salvaguarda é mais ampla do que a simples preservação de um bem, abrangendo inclusive ações de pesquisa e educação patrimonial. Tais ações de pesquisa se fazem por meio de dossiês, que parecem se revelar instrumentos eficientes ante o risco de perecimento observado no rito de *Encomendação das Almas* da região de Cláudio/MG. Para a elaboração de tais estudos, discute-se aqui ainda de que modo ferramentas específicas da Musicologia (VOLPE, 2004), tais como a transcrição musical (CARDOSO, 2016) possibilitaria a identificação, análise e compreensão do repertório destes grupos (OLIVEIRA, 2017).

Mais do que a preservação de um rito, busca-se preservar parte da identidade desta região, identidade esta que, segundo Joël Candau (2011), se estrutura a partir da memória coletiva. No âmbito federal brasileiro, é justamente a preservação destes elementos que funda a necessidade de salvaguarda do patrimônio cultural, conforme se observa na leitura da Constituição Federal⁶⁴.

No estado de Minas Gerais, o registro dos bens culturais fica a cargo do Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais (IEPHA-MG), nos termos da

⁶⁰ Ver OLIVEIRA, 2017.

⁶¹ Referente ao ponto de vista do sujeito pesquisado (CARDOSO, 2016).

⁶² Ver IPHAN, 2006, p. 9.

⁶³ Ver definição de salvaguarda no Art. 2. do Decreto n.5.753 de 2006 (BRASIL, 2006).

⁶⁴ Ver Art. 216. (BRASIL, 1988).

portaria n.º 47 de 2008. Uma vez registrado o bem, o programa ICMS Patrimônio Cultural se revela uma relevante ferramenta para prover recursos a fim de que os municípios possam garantir a salvaguarda de seu patrimônio:

O ICMS Patrimônio Cultural é um programa de incentivo à preservação do patrimônio cultural do Estado, por meio de repasse do recursos para os municípios que preservam seu patrimônio e suas referências culturais através de políticas públicas relevantes. O programa estimula as ações de salvaguarda dos bens protegidos pelos municípios por meio do fortalecimento dos setores responsáveis pelo patrimônio das cidades e de seus respectivos conselhos em uma ação conjunta com as comunidades locais (IEPHA-MG, [2016]a).

Finalmente, no município de Cláudio existe um Setor de Proteção do Patrimônio Cultural ligado à Assessoria de Cultura e Turismo da Prefeitura do município (PREFEITURA DE CLÁUDIO, [201-]), que poderia atuar no sentido do registro dos rituais de *Encomendação das Almas* ou atuar para que o reconhecimento e as consequentes ações de salvaguarda possam ocorrer em âmbito estadual.

1. O ritual de *Encomendação das Almas* nos povoados do entorno de Cláudio/MG e o risco de perecimento

Em pesquisa etnográfica (SEEGGER, 2008) foi estabelecida uma relação de proximidade com moradores dos povoados da Bocaina, Machadinho e São Bento, localizados na região rural da cidade de Cláudio, no oeste do estado de Minas Gerais (CARVALHO, 1992, p. 13–14).

Ao longo da pesquisa, em diversos outros povoados rurais desta região, foi recorrente a identificação da prática a partir de uma conotação pretérita, remetendo o ritual de *Encomendação das Almas* aos “antigos” e que, em decorrência do falecimento dos praticantes, a atividade teria caído em desuso, muitas vezes, por falta de conhecimento daqueles que poderiam manter esta prática sobre os fundamentos e procedimentos necessários à sua efetividade.

Sr. Benjamin⁶⁵, líder do grupo de *Encomendação das Almas* do povoado de Machadinho, demonstrou sua preocupação em relação à preservação da prática na comunidade em que vive, pois, devido à sua idade avançada, alegava não ter mais condições para se responsabilizar pela organização e concretização do ritual.

⁶⁵Sr. Benjamin, localmente conhecido com Sr. Bêjo, além de ser a figura de liderança no ritual de *Encomendação das Almas* que atualmente ocorre no povoado de Machadinho, também participa, promove e gerencia várias outras manifestações religiosas na comunidade.

A reza prás almas pode até ficar fraca, sabe? Mas não devia de acabar. Esse ano eu falei com meu povo que se existisse um gravador, sabe, a pilha? Eu ia comprar pilha a riviria e eu ia saí eu com a fita que eu tenho ela aqui e gravar nossa turma tudo [Entrevista cedida por Sr. Benjamin, no povoado de Machadinho em 04/04/2016].

Sr. Benjamin levantou ainda a importância de um trabalho de salvaguarda deste patrimônio cultural imaterial e manifestou seu desejo de possuir gravações audiovisuais de qualidade para que, além de um registro, pudesse inspirar e até mesmo ensinar futuras gerações sobre a *Encomendação das Almas*.

No povoado da Bocaina, dona Nazaré, figura de liderança local, expressou seu desejo acerca da salvaguarda do ritual de *Encomendação das Almas*, partilhando deste mesmo receio que nos próximos anos a prática do rito seja interrompida na localidade e, até mesmo, possa encontrar um fim devido também a um contexto de idade avançada das pessoas que assumem papéis de liderança. Em entrevista⁶⁶, a mesma solicitou: “vem filmar nós”, expressando seu anseio de ter sua prática registrada em mídia audiovisual, um registro de sua tradição para que, se um dia esta tradição vier a terminar, outras gerações possam conhecer um pouco da história sobre como sua gente vivia e como expressavam seus valores religiosos.

Mesmo que no futuro este rito deixe de ser praticado, um trabalho de salvaguarda poderia impedir que esta parte da história de vida destas pessoas e da cultura local possa cair em esquecimento, havendo ao menos um registro sobre o “que faziam” e “como faziam”. Neste sentido, a pesquisa desenvolvida com estes grupos revela, além dos aspectos procedimentais, os fundamentos e relatos sobre o “porque faziam”.

Salienta-se ainda que em pesquisa por fontes documentais acerca do ritual de *Encomendação das Almas* em instituições que se caracterizam por conter registros históricos do município, tais como o Museu Histórico e Artístico de Cláudio/MG e a Biblioteca Municipal Clarimundo Agapito Paes não foram encontrados quaisquer materiais que evidenciassem a ocorrência de tal manifestação religiosa. A ausência de referências acerca do rito contrasta com a rica documentação acerca de outros eventos tradicionais da região, especialmente o *Reinado de Nossa Senhora do Rosário*, importante festejo religioso e de caráter turístico sobre o qual há inúmeros materiais em ambas os estabelecimentos.

2. Contribuições e atendimento às demandas êmicas

⁶⁶Cedida em 20 de março de 2015.

Compreende-se que o pesquisador, ao entrar em contato com detentores de um saber performático tradicional deve assumir um compromisso com a comunidade em voga, oferecendo contrapartidas sociais que venham a beneficiar aqueles que o beneficiam direta ou indiretamente quando se dispuseram a contribuir com sua pesquisa, seja por meio de documentos musicais sob sua custódia (CASTAGNA, 1997), seja em manifestações de caráter performáticos e narrativas acerca delas (CARVALHO, 2004).

Dentre as principais demandas encontradas no âmbito dos rituais de *Encomendação das Almas* do entorno de Cláudio/MG, foi possível identificar principalmente três, ambas nitidamente expressas no discurso autóctone: 1) A salvaguarda do ritual; 2) O desejo de interação com outros grupos de *Encomendação das Almas* para a realização de trocas culturais e fortalecimento da manifestação; 3) A busca de um reconhecimento social maior.

Destaca-se inicialmente a possível contribuição do reconhecimento do ritual enquanto patrimônio cultural claudiense, que poderia implicar ações para sua manutenção, seja promovendo aos participantes condições mais adequadas para sua realização, seja através da educação patrimonial, a qual permitiria à comunidade claudiense se apropriar deste bem cultural como integrante de sua identidade coletiva. Neste sentido, “no registro haverá um comportamento do Poder Público de promover a valorização do bem registrado, não pressupondo uma ajuda direta na existência do bem, nem um controle pelo órgão público do patrimônio cultural” (RANGEL, 2013).

Estava programado para que no início de 2017, durante os primeiros dias da Quaresma, fosse promovido um encontro entre os grupos dos três povoados, entretanto, com o falecimento de dona Nilza⁶⁷, pessoa que liderava o grupo de *Encomendação* no povoado de São Bento, não foi possível concretizar este acontecimento. Em consequência à sua morte, as atividades com o ritual foram temporariamente encerradas na comunidade, não tendo ocorrido nenhuma celebração em 2017. Outro agravante envolve Sr. Benjamin, que se pronunciou em estado frágil de saúde e que, portanto, não realizaria as celebrações nesse mesmo ano.

Em 11 de novembro de 2016 foi realizado uma visita aos povoados investigados para levar um retorno do trabalho de campo realizado durante a Quaresma daquele mesmo ano, apresentando aos encomendadores as gravações audiovisuais e fotografias realizadas no decorrer da coleta de dados dessa etapa de pesquisa. O processo de registro etnográfico da tradição do ritual nos locais onde foi realizado o trabalho de campo (Bocaina, Machadinho e São Bento) encontra-se disponível integralmente na dissertação de mestrado “*Cantá Pras*

⁶⁷Dona Nilza faleceu na segunda quinzena do mês de janeiro de 2017.

Alma”: a reza cantada do ritual de *Encomendação das Almas* (OLIVEIRA, 2017). Neste trabalho é apresentado não somente a história contada pelos participantes do rito, mas, também diversas transcrições musicais e, com o objetivo de aproximar o leitor da minha vivência em campo e da experiência com as sonoridades que ocorrem no âmbito ritual, links que possibilitam o acesso direto, através do uso de *QR-Code*⁶⁸, às mídias coletadas durante a pesquisa. As mesmas foram disponibilizadas em formato digital, hospedadas em uma plataforma de armazenamentos de arquivos online específica.

Neste contexto, a transcrição musical, foi essencial para a análise e entendimento do objeto sonoro devido à possibilidade de representação de vários aspectos do som (CARDOSO, 2016, p. 73–74), aliada aos recursos tecnológicos modernos como, por exemplo, o *QR-Code* e o armazenamento em nuvem de dados virtuais (ou discos virtuais), que promovem uma possibilidade de salvaguarda e preservação de memória enquanto história da tradição de um povo. Todavia, não é possível garantir a manutenção da tradição, uma vez que isso independe da experiência e do trabalho científico, mesmo diante do fomento e auxílio que este agrega, pois a manutenção de uma prática cultural com a *Encomendação das Almas* está a mercê das complexas relações de acontecimento que envolvem os âmbitos da vida comunitária e das escolhas individuais daqueles que podem ser considerados herdeiros deste saber. Com a realização de tal pesquisa, envolvendo a transcrição e o registro audiovisual dos ritos, seria possível pleitear o reconhecimento da *Encomendação das Almas* como patrimônio cultural mineiro, visando à sua preservação e a ações de salvaguarda voltadas inclusive à educação patrimonial⁶⁹.

Considerações finais

É possível perceber no discurso autóctone o temor quanto ao risco de perecimento da tradição: a limitação da vida humana e a condição humana perante a morte eminente são alguns exemplos. Assim, podemos levantar as seguintes questões: se pararem de encomendar, quem

⁶⁸Trata-se de um código de barras em duas dimensões que permite a leitura a partir de aparelhos celulares que possuem câmera fotográfica. Esse código, após a decodificação, passa a ser um link que irá redirecionar o acesso ao conteúdo publicado em algum domínio específico. Esse tipo de codificação permite que possam ser armazenada e distribuída uma quantidade significativa de informações (PRASS, 2011).

⁶⁹ Ver IEPHA-MG, [2016]b.

perde? As almas, a comunidade ou os próprios encomendadores, que no devir, segundo sua crença, também se unirão às almas? O que realmente buscam preservar os participantes do ritual de *Encomendação de Almas*? Não seriam, em última análise, seus valores e significados, suas próprias memórias e identidades, como expressa a demanda “vem filmar nós”? O perecimento das memórias da solidariedade que se estabelece entre vivos e mortos não expressaria principalmente uma necessidade dos vivos?

No processo pós-pesquisa, resta ao autor da investigação de mestrado a intenção de devolver aos seus cooperadores um retorno para suas demandas, seja por meio do diálogo com órgãos públicos municipais para a promoção de ações em prol desta tradição, seja em âmbito estadual, junto ao IEPHA-MG ou até mesmo em âmbito federal, junto ao IPHAN, seja ainda em busca de alternativas outras, junto aos encomendadores, a fim de evidenciar os registros desta prática para a sociedade, abrindo à *Encomendação das Almas* um espaço que lhe é de direito, no âmbito das memórias e da identidade coletiva do povo claudiense.

Referências:

BRASIL. Planalto. *Constituição Federal*. 1988. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm>. Acesso em 10 jun. 2017.

_____. _____. Decreto nº 5.753, de 12 de abril de 2006. 2006. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2004-2006/2006/decreto/d5753.htm>. Acesso em 10 jun. 2017.

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

CARDOSO, Ângelo Nonato Natale. Apontamentos críticos sobre tendências atuais na Etnomusicologia brasileira. In: ROCHA, E.; ZILLE, J. A. B. (Org.). *Musicologia[s]*. Barbacena/MG: EdUEMG, 2016. p. 67–78.

CARVALHO, David de. *História de Cláudio (1911 - 1992) para alunos do I e II graus*. Belo Horizonte: Cuatiara, 1992.

CARVALHO, José Jorge de. Metamorfoses das tradições performáticas afro-brasileiras: de patrimônio cultural a indústria de entretenimento. In: UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA, Departamento de Antropologia. *Série Antropologia*: n. 354. Brasília: UNB, 2004.

CASTAGNA, P. O “roubo da aura” e a pesquisa musical no Brasil. In: ENCONTRO NACIONAL DA ANPPOM, 1997, 10., Goiânia. *Anais...* Goiânia: Universidade Federal de Goiás, 1997. p. 35-39.

IEPHA-MG (Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais). *ICMS Patrimônio Cultural*. [2016]a. Disponível em: <<http://www.iepha.mg.gov.br/index.php/programas-e-aco/es/iepha-patrimonio-cultural>>. Acesso em 10 jun. 2017.

_____. **Tombamento e Registro.** [2016]b. Disponível em: <<http://www.iepha.mg.gov.br/index.php/servicos/tombamento-e-registro>>. Acesso em 10 jun. 2017.

IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional). *O registro do patrimônio imaterial: dossiê final das atividades da Comissão e do Grupo de Trabalho Patrimônio Imaterial.* 4.ed. Brasília: IPHAN, 2006.

OLIVEIRA, Vinícius Eufrásio de. “*Cantá Pras Alma*”: a reza cantada do ritual de Encomendação das Almas. Belo Horizonte, 2017. 246f. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2017.

PASSARELLI, Ulisses. Encomendação das Almas: Um Rito em Louvor aos Mortos. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São João del-Rei*, v. 12, n. 1, 26 p., 2007. Disponível em: <www.ihgsaojoaodelrei.org.br/anexos/artigos/ulisses_passarelli/artigo_07.pdf>. Acesso em 10 jan. 2016.

PRASS, Ronaldo. Entenda o que são os 'QR Codes', códigos lidos pelos celulares. *G1* [online], Caderno Tecnologia e Games. 10 mai. 2011. Disponível em: <<http://g1.globo.com/tecnologia/noticia/2011/05/entenda-o-que-sao-os-qr-codes-codigos-lidos-pelos-celulares.html>>. Acesso em: 10 jun. 2017.

PREFEITURA DE CLÁUDIO. *Portal de Acesso à Informação Pública.* [201-]. Disponível em: <<http://www.claudio.mg.gov.br/portal/transparencia>>. Acesso em: 10 jun. 2017.

RANGEL, Tauã Lima Verdán. Uma análise comparativa dos institutos do registro e do tombamento: semelhanças e distinções dos instrumentos de preservação do meio ambiente cultural. *Âmbito Jurídico*, Rio Grande, v. 16, n. 115, ago. 2013. Disponível em: <http://www.ambito-juridico.com.br/site/?n_link=revista_artigos_leitura&artigo_id=13489>. Acesso em 28 ago. 2016.

SEEGER, Anthony. Etnografia da Música. *Cadernos de Campo*, São Paulo, v.17, n.17, p. 237-260, 2008.

VOLPE, Maria Alice. Análise musical e contexto: propostas rumo à crítica cultural. *Debates: Revista da Pós-Graduação em Música da Uni-Rio*, Rio de Janeiro, n. 7, p. 113–136, 2004.

A perspectiva do pesquisador pesquisado na etnomusicologia: o caso do estudo sobre a viola de buriti na comunidade Mumbuca no Jalapão, TO

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

Sonia Chada
UFPA – sonchada@gmail.com

Ana Cláudia Matos da Silva
UnB/ Mumbuca – anamumbuca2@gmail.com

Givoene Matos da Silva
UFT/ Mumbuca – givoenemumbuca@outlook.com

Keila Barbosa da Silva
UFT/ Mumbuca – keilamumbuca@gmail.com

Núbia Matos da Silva
Mumbuca – matosnubia12@gmail.com

Railane Ribeiro da Silva
UFT/ Mumbuca – railaneuniversitaria@gmail.com

Sirlene Matos da Silva
UFT/ Mumbuca – sirlengua@hotmail.com

Resumo: Esse artigo apresenta algumas impressões emicas de uma pesquisa participativa realizada no quilombo Mumbuca, região do Jalapão – TO. O mote investigativo é a viola de buriti produzida pelos mestres da região e o impacto da pesquisa sob a ótica dos pesquisadores da própria comunidade. Para situar o trabalho, fazemos uma breve fundamentação teórica sobre a pesquisa participativa, educação do campo e etnomusicologia aplicada.

Palavras-chave: Pesquisa-ação Participativa. Etnomusicologia Aplicada. Comunidade Quilombola Mumbuca. Jalapão. Viola de Buriti.

The researcher's perspective on ethnomusicology: the case of the study on the buriti viola in the Mumbuca community in Jalapão, TO

Abstract: This article presents some empirical impressions of a participatory research carried out in the community Mumbuca, Jalapão - TO region. The investigative motto is the buriti viola produced by the masters of the region and the impact of the research from the perspective of the researchers of the community itself. To situate the work, we make a brief theoretical basis on participatory research, Countryside Education and applied ethnomusicology.

Keywords: Participatory Action Research. Applied Ethnomusicology. Community Quilombola Mumbuca. Jalapão. Viola de Buriti

1. Introdução

Esse texto relata parte de uma pesquisa que vem sendo realizada sobre a viola de buriti na comunidade quilombola Mumbuca, município de Mateiros, região do Jalapão no Tocantins. Trata-se de uma pesquisa em etnomusicologia aplicada/participativa que conta com o empenho de alguns alunos do curso de Educação do Campo, que pertencem a essa comunidade, um professor em processo de doutoramento e outros pesquisadores moradores desse povoado.

Apresentaremos aqui, inicialmente, a noção sobre etnomusicologia aplicada e sua estreita relação metodológica com a Educação do Campo, depois deixaremos aqui as impressões desses pesquisadores sobre o processo da pesquisa participativa, enquanto pesquisadores/pesquisados da própria comunidade, para, ao final do texto mostrar os primeiros resultados dos trabalhos de campo que deverão fazer parte do dossiê que o grupo vem elaborando para atender a principal demanda comunitária, geradora dessa pesquisa, que é a inscrição da viola de buriti como patrimônio imaterial junto ao IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico Artístico Nacional).

A viola de buriti ou violinha de vereda, como também é conhecida, é um instrumento produzido e usado nas práticas musicais desse povoado, que tem como matéria prima de sua construção, o talo da palmeira do buriti, planta abundante na região. O uso desse instrumento relaciona-se também com as práticas ancestrais desse povoado, instigando os pesquisadores e pesquisadoras a fazerem um mapeamento sobre os principais tocadores, sua abrangência e suas possíveis origens na região.

2. A etnomusicologia aplicada e a educação do campo

Nosso olhar nesse trabalho, como não poderia ser diferente, é pelo viés da Educação do Campo, ou seja, vem carregado de um forte caráter de valorização humana nos processos de pesquisa, além de um posicionamento político em prol das causas camponesas e dos grupos minoritários. Como já vem sendo demonstrado em outras publicações como (BONILLA; CHADA, 2017 e BONILLA; SILVA; CHADA, 2017), a metodologia que adotamos nos nossos processos de pesquisa foi a “etnomusicologia aplicada/participativa” por sua estreita relação com as práticas da Educação do Campo.

Antes de entrarmos nas concepções emicas, vale aqui fazer uma breve referência sobre a área de etnomusicologia e sobre a metodologia adotada, a etnomusicologia aplicada e/ou participativa.

A etnomusicologia é uma área dos estudos em música que situa-se em uma região interdisciplinar, envolvendo outras áreas como a musicologia e a antropologia, com limites

tênuas entre elas. Alguns autores, que são referência na área, tratam esses estudos com outros nomes, como no caso de Kerman (1987) que chamava de “musicologia cultural”, ou Alan Merriam (1964) que referia-se como “antropologia da música” e, em um sentido muito próximo do nosso entendimento, Seeger (2015) chama de “antropologia musical” e que se refere a como as “performances musicais criam muitos dos aspectos da cultura e da vida social [...] examina a maneira como a música faz parte da própria construção e interpretação das relações e dos processos sociais e conceituais” (p.14 e 15). Partindo desse entendimento, esse trabalho está focado também na importância que os instrumentos musicais desempenham nos processos culturais e de vida nas práticas musicais desse povoado.

Na grande área da música, a etnomusicologia, em especial, tem adotado posturas metodológicas mais vanguardistas, baseados em opções de pensamentos pós-modernos, como no caso da apropriação da pesquisa aplicada, participativa, pesquisa-ação, entre outros nomes. Essa metodologia, ou metodologias, chegam para quebrar alguns paradigmas, até então, intocados das ciências, tais como a “neutralidade científica”, assim como desmistificar a hierarquização existente entre o conhecimento “científico” e o conhecimento “popular”.

existem outras formas de desenvolver pesquisas através de metodologias participativas não apenas centradas no interesse do pesquisador (observação participante) mas de ação e resultados que sejam de colaboração mútua e que resultem em benefícios para as comunidades estudadas. (MARQUES, 2008a, p. 186).

Princípios esses que guiam as ações da Educação do Campo e possuem uma contundente fundamentação teórica na obra de Paulo Freire, principalmente pelo seu posicionamento de humanização, não só da pedagogia, mas do pensamento científico como um todo, além desse autor apontar a pesquisa como um importante processo de aprendizado. Também Brandão (2007), ao lembrar da sua militância por uma educação popular, juntamente com Paulo Freire e lideranças de movimentos da cultura popular na década de 1960, nos traz os questionamentos dos manifestos da época em relação a neutralidade, apontando que é justamente com a interação entre as pessoas com diferentes concepções e culturas que o conhecimento pode ser criado a partir da realidade. Também em relação aos conhecimentos populares, esse autor nos apresenta a importância do uso de princípios equânimes.

Temos solidariamente defendido a ideia de que as peculiaridades de-entre culturas, entre pessoas e entre povos não traduzem maneiras desiguais e hierárquicas de ser, de viver e de pensar. Algo que até hoje algumas pessoas distribuem em uma escala que vai “deles”, os selvagens, os primitivos, os eruditos e os praticantes de um modo de vida e de uma cultura “superiores”. A quem? A que?” (p.40).

Brandão e Borges (2007) defendem que essas metodologias, por seu caráter radical, aparentam ser ultrapassadas, porém, elas vêm se apresentando cada vez mais atuais, sobretudo por seus vínculos com os movimentos sociais. Esses autores demonstram que, atualmente, pesquisadores compartilham de alguns fundamentos comuns desse tipo de pesquisa na América Latina, tais como: partir de realidades sociais, entender as demandas comunitárias e seus processos históricos, estabelecer sempre relações sujeito – sujeito, buscar uma unidade teoria e a prática, cuidar com que os resultados da pesquisa sejam em benefício das comunidades, a participação coletiva em diferentes processos da pesquisa e promover diálogos não-doutrinários e em direção à transformação social. Sinteticamente, os autores nos colocam que:

E é a possibilidade de transformação de saberes, de sensibilidades e de motivações populares em nome da transformação da sociedade desigual, excludente e regida por princípios e valores do mercado de bens de capital, em nome da humanização da vida social, que os conhecimentos de uma pesquisa participante devem ser produzidos, lidos e integrados como uma forma alternativa emancipatória de saber popular (BRANDÃO e BORGES, 2007).

Importantes trabalhos na área da Etnomusicologia também têm se apropriado dessa metodologia há algumas décadas. O etnomusicólogo norte americano Anthony Seeger, por exemplo, sobre sua pesquisa com os Kisêdjê (Suyá), habitantes da Terra Indígena do Xingu no Brasil, entende que a aplicação dos conhecimentos etnomusicológicos no mundo “real” com ações sociais e políticas é uma obrigação dos pesquisadores “especialmente quando o emprego desse conhecimento pode beneficiar a comunidade da qual este provém” (SEEGER, 2015, p.272). Vale destacar que o trabalho desse autor auxiliou contundentemente para que o estado brasileiro pudesse reconhecer as terras desse povo, assim como ele relata sobre sua atuação na mediação dos conflitos existentes entre esses indígenas e os fazendeiros.

Esse posicionamento político vem se consolidando na área, tanto que no trigésimo nono encontro mundial do *Internacional Council for Traditional Music* – ICTM, ocorrido em Viena, Áustria, em 2007, foi criado um grupo de estudos específicos para essa temática que teve como resultado a elaboração de um documento que orienta que os trabalhos em “Etnomusicologia Aplicada” devam ser guiados prioritariamente pela responsabilidade social, não prendendo-se aos padrões acadêmicos de pesquisa, “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 dos autores).

Baseado em princípios “freirianos”, os primeiros trabalhos importantes em etnomusicologia aplicada que tornaram-se referência foram fora do Brasil. São os casos de

Angela Impey (2002) com o processo de empoderamento cultural/musical de comunidades tradicionais rurais em Northern Kwazulu-Natal, na África do Sul e dos estudos de Catherine Ellis (1994) que incluiu tanto pesquisadores acadêmicos quanto os próprios aborígenes nos processos da criação do Centro de Estudos Aborígenes de Música (CASM) da Universidade de Adelaide, na Austrália.

Aqui no Brasil, o pesquisador Samuel Araújo e o grupo de pesquisa Musicultura foram pioneiros na área de etnomusicologia aplicada com trabalhos de empoderamento cultural e musical na favela da Maré no Rio de Janeiro, atuando com os pesquisadores da própria comunidade no mapeamento do material sonoro de diferentes regiões desse complexo. (ARAÚJO, 2006; CAMBRIA, 2008).

Essa metodologia tem se ampliado bastante nas últimas décadas no Brasil. Posso citar inúmeros trabalhos tais como o desenvolvimento do projeto *Arte em toda parte* em Belém do Pará (CHADA, *et all* (2015). Também o registro das músicas dos povos Timbira em arquivos de áudio, armazenados na cidade de Carolina/MA, com apoio de ONG indigenista. Esse material foi idealizado e protagonizado por grupos indígenas dessa etnia, distribuídos pelos estados do Maranhão, Pará e Tocantins (TYGEL, 2008). O projeto *Encontro dos Saberes* desenvolvido com mestres populares junto com estudantes de música em sete Universidades brasileiras, que contou com a contratação de mestres da Congada de Moçambique, de gêneros tradicionais performáticos do Pará (CARVALHO, *et all* 2016).

No Recôncavo baiano encontramos também importantes trabalhos nessa perspectiva participativa, como de Doring (2015; 2016) e Marques (2008a; 2008b) com diferentes trabalhos etnomusicológicos e de educação musical. Assim como muitos outros trabalhos que utilizam-se de diferentes tipos de metodologias participativas primando pelo protagonismo e interesse dos diferentes grupos humanos envolvidos.

3. Pesquisadores pesquisados

A parceria colaborativa entre pesquisadores externos e participantes das próprias comunidades pesquisadas tem se revelado de muita riqueza para o trabalho etnomusicológico. Segundo o grupo Musicultura,

a inserção dos pesquisadores nativos em diálogo estável e mutuamente reflexivo com membros da academia possui potencial para transformar profundamente não somente o produto gerado, mas os processos de produção e as instituições envolvidas (MUSICULTURA, 2014, p. 164).

No nosso caso, essa parceria tem sido muito produtiva para ambas as partes, abrindo o campo de visão sobre as questões artísticas e suas relações com as problemáticas da comunidade.

A viola de buriti é entendida como uma tradição para o nosso povoado, um legado que nossos antepassados deixaram e que, com a chegada dos instrumentos tradicionais como o violão e outros instrumentos de apelo comercial, vinha sendo desvalorizada, deixando essa prática no esquecimento. A resistência de alguns tocadores e artistas da comunidade em preservar esse conhecimento tem ajudado na manutenção dessa arte para as novas gerações.

A realização dessa pesquisa, por um lado, tem contribuído para a valorização dessa prática entre os membros da comunidade, tanto entre os mais velhos, como para as novas gerações. Temos relatos de que ela estava presente durante as colheitas nas roças de arroz e feijão, além dos encontros da Roda Chata⁷⁰. Atualmente, as práticas musicais envolvendo a viola de buriti acontecem mais frequentemente na ocasião da *Festa da colheita*, evento anual no mês de setembro, e nas noites de julho ao redor da fogueira, além das apresentações, dos shows e dos trabalhos artísticos de forma independente desenvolvidos pelos artistas do povoado em eventos fora da comunidade.

Outro aspecto que estamos observando é em relação à importância do processo participativo enquanto aprendizado, tanto do que o grupo tem aprendido sobre a própria comunidade, como também das técnicas e dos processos de pesquisa, conhecimentos que transcendem a sala de aula. Por outro lado, aprendemos e passamos a valorizar nossa cultura e as estratégias da educação não formal, aquelas adotadas pelos mestres e mestras da cultura popular na transmissão de seus conhecimentos para as novas gerações. Observamos que nos espaços formais de ensino esses conhecimentos não têm sido abordados. O que temos tido como referência são sempre aspectos de outras culturas, mesmo cientes de sua importância, a forma hegemônica com que esses conhecimentos são transmitidos faz com que nós passamos a desvalorizar as produções locais, não reconhecendo nossa arte como parte de objetos culturais valorizáveis.

Outro aspecto interessante da metodologia adotada foi o de possibilitar o questionamento do pensamento eurocêntrico normativo dos conteúdos escolares hegemônicos, adotados também nas escolas da região, inclusive durante a escolarização dos próprios pesquisadores. Nesse aspecto, o desafio maior foi o de desconstrução desse tipo hierárquico de seleção de conteúdos, passando a valorizar e entender o legado histórico deixado também pelos

⁷⁰ A Roda Chata trata-se de uma importante prática musical desse povoado que lembra uma ciranda, com músicas de caráter alegre e, ao mesmo tempo, proporcionando descontração e interação. Praticada entre os membros da comunidade em roda, de mãos dadas, cantando, muitas vezes com a fogueira acesa e com canções tradicionais específicas da roda. Usa-se a improvisação e o acompanhamento da viola de buriti. Esses momentos são importantes para o registro das histórias, dos acontecimentos e dos fatos da comunidade em forma de música. Tema que será tratado com mais profundidade em publicações futuras por esse grupo.

antepassados da comunidade, a começar por valorizar os processos históricos e culturais do uso e da produção da viola de buriti, que vai muito além do objeto em si, tratando-se de um legado cultural que passa a ser explorado e apropriado pelos próprios moradores. A viola de buriti na nossa comunidade está viva e carrega consigo alegria, companherismo, historia, vitórias e valores, trilhando seu caminho junto a um povo resistente e forte. Sentimo-nos instigados a entender os processos que fizeram com que essa viola chegasse até a nossa geração, e assim poder contribuir para a sua preservação.

Como pesquisadores e membros da comunidade, temos a certeza de que essa pesquisa está sendo de grande contribuição no reconhecimento e valorização da viola de buriti para os moradores desse povoado. A oportunidade de poder registrar essa realidade, também nesse formato “acadêmico”, através desse artigo, além dos registros que já temos de tradição oral e nas músicas da comunidade, representa um ganho simbólico de empoderamento dessas pessoas diante das constantes ameaças aos seus patrimônios imateriais.

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. Em: *Ethnomusicology*, Vol. 50, No. 2, 50th Anniversary Commemorative Issue (Spring/Summer), 2006. pp. 287-313.

BONILLA, M. F.; CHADA, S. M. M. Etnomusicologia participativa: um ponto de intersecção entre música e Educação do Campo. Em: *Anais III Jornada de Etnomusicologia*. Belém: UFPA, 2017. Disponível em: <<http://www.labetno.ufpa.br/PDF/IIIJornadaAnais.pdf>>. Acesso em: 16 agosto 2017.

BONILLA, M. F.; SILVA, A. C. M.; CHADA, S. M. M. A violinha de buriti da comunidade Mumbuca: por uma etnomusicologia participativa. Em: *Anais do VI SIMA – Simpósio Internacional de Música na Amazônia*. Macapá, UEAP, 2017. (no prelo)

BRANDÃO, C. R. *Entre Paulo Freire e Boaventura*: algumas aproximações entre o saber e a pesquisa. Proposta, Rio de Janeiro, v.31, n.113, p.38-39, jul./set. 2007. Disponível em: <<http://acervo.paulofreire.org:8080/xmlui/handle/7891/1211>>. Acesso em: 16 agosto 2017.

_____; BORGES, M. C. A pesquisa participante: um momento da educação popular. Em: *Revista Educação Popular*. Uberlândia, v. 6, p.51-62, jan/dez, 2007.

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

CARVALHO, J. J. de; COHEM, L. B.; CORRÊA, A.F.; CHADA, S. O Encontro de Saberes como uma contribuição à etnomusicologia e à educação musical. Em: LÜHNING, A.; TUGNY, R.P. de. (orgs.) *Etnomusicologia no Brasil*. Salvador, EDUFBA, 2016.

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

DORING, K. *A Cartilha do Samba Chula*. Caderno Informativo - CD e DVD. Natura Musical, 2016.

_____. Samba de roda e ensino-aprendizagem em três recortes temporais e espaciais. Em: *Anais do XXII Encontro Nacional da Associação Brasileira de Educação Musical - ABEM*. Natal, 2015.

ELLIS, Catherine. Powerful Songs: Their Placement in Aboriginal Thought. Em: *The world of music*. V. 36 n. 1, 1994.

HARRISON, K.; PETTAN, S. Introduction. Em: 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. Em: *Yearbook for Traditional Music*, Vol. 34, 2002. pp. 9-24.

KERMAN, Joseph. *Musicologia*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

MARQUES, Francisca H. *Festa da boa morte e glória: ritual música e performance*. Tese doutorado em Antropologia Social. 318 fls. São Paulo: USP, 2008a.

_____. Educação comunitária como prática de etnomusicologia aplicada: reflexões sobre uma experiência no Recôncavo baiano. Em: *REVISTA USP*, São Paulo, n.78, p. 130-138, junho/agosto, 2008b.

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

MUSICULTURA, Grupo. É possível outro mundo? Pesquisa musical e ação social no século XXI. Em: CORIÚN, Aharonián. *Música/Musicologia e Colonialismo*. Biblioteca Digital, Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán, Uruguai. Edición digital, 2014.

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

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

Ilé àsé ìyá ogunté: uma análise sobre a liturgia do xirê de Iemanjá

Jefferson José Oliveira Chagas de Souza
IFPA/UNAMA – jefferson.souza@ifpa.edu.br

Natália Fernandes da Paixão
SEDUC-PA/UNAMA – natfpaixao@gmail.com

Analaura Corradi
UNAMA – corradi7@gmail.com

Resumo: Objetiva-se com este trabalho, descrever o rito litúrgico do *Xirê de Iemanjá* da casa de Candomblé da nação *Ketu, Ilé Àsé Ìyá Ogunté*, que situa-se no Conjunto Júlia Seffer, cidade de Ananindeua e Estado do Pará. Trata-se de um estudo de caso que utilizou a pesquisa etnográfica com o apoio dos procedimentos de análise de conteúdo com base em Laurence Bardin (1977). Como categorias de análise foram utilizadas as músicas do “repertório litúrgico” - representadas pelas marcações rítmicas – os atores sociais envolvidos no fazer musical, dentre eles, os instrumentistas, bem como a presença metafísica dos *Orixás* e suas funções no *Xirê*. Também foram utilizados os conceitos de memória coletiva de Maurice Halbwachs (1990) e as ideias de padrão cultural, explicitadas por Clifford Geertz (1989), para tentarmos entender como é resgatado e transmitido este conhecimento. A coleta de dados deu-se através de conversas informais, análises de documentos produzidos no próprio *Ilé* e principalmente do diário de bordo.

Palavras-chave: Música. Liturgia. Candomblé.

Title of the Paper in English *Ilé Àsé Ìyá Ogunté: An Analysis On The Liturgy Of The Xirê Of Iemanjá.*

Abstract: The objective of this work is to describe the liturgical rite of *Xirê de Iemanjá* from the house of Candomblé of the *Ketu* nation, *Ilé Àsé Ìyá Ogunté*. It is a case study that used ethnographic research with the support of content analysis procedures based on Laurence Bardin (1977). As categories of analysis were used the songs of the "liturgical repertoire" - represented by the rhythmic markings - the social actors involved in the musical making, among them, the instrumentalists, as well as the metaphysical presence of the *Orixás* and their functions in *Xirê*. We also used the concepts of collective memory by Maurice Halbwachs (1990) and the ideas of cultural pattern, as explained by Clifford Geertz (1989), to try to understand how this knowledge is rescued and transmitted. The data collection took place through informal conversations, analyzes of documents produced in *Ilé* itself and mainly of the logbook.

Keywords: Music. Liturgy. Candomblé.

1. O Candomblé e sua relação com a música

O candomblé, é o termo genérico que geralmente é utilizado para definir as religiões brasileiras de matriz africana que cultuam os *Orixás*⁷¹ (CARDOSO. 2006, p. 1 e OPIPARI. 2010, p. 48). O contexto relevante desta pesquisa, está inserido no momento do *Xirê de Iemanjá*,

⁷¹ *Orixá*: s. m. Designação genérica das divindades cultuadas pelos Iorubas do Sudoeste da atual Nigéria, de Benin e do Norte do Togo, trazidas para o Brasil pelos negros escravizados dessas áreas e aqui incorporadas por outras seitas religiosas.

que possui extrema importância simbólica para os afro religiosos pertencentes a esta religião. Trata-se da festa pública para os *Orixás*, onde todos eles são homenageados porém, um ou mais, dão o nome à festa, caracterizando-se como “início das cerimônias festivas do terreiro onde são tocadas, cantadas e dançadas as invocações aos *Orixás*” (SALLES. 2007, p. 349).

Todos os participantes do culto sejam eles filhos, pais de santo do *Ilé*⁷², religiosos visitantes de outras casas de Candomblé ou de outras religiões podem e/ou devem cantar, pois desta forma é possível conectar-se com o metafísico. Neste caso, a música não apresenta-se apenas como algo alegórico (CARDOSO. 2006, p. 1), pelo contrário, é fundamental que a música seja bem executada e que os músicos estejam bem ensaiados.

Neste contexto, cabe ressaltar que o aprendizado musical é diário. É responsabilidade dos *Alabês*⁷³ e/ou *Ogãs*⁷⁴ entoar as cantigas na ordem correta e com a marcação rítmica daquele determinado *Orixá*, assim como cabe aos participantes do *Xirê* responder de forma adequada às cantigas entoadas, visto que, para estes, “a música é o Candomblé” (PAIXÃO. 2016, p. 70).

O centro da fé religiosa é o contato, sempre renovado, com os antepassados, tanto com entidades divinas, quanto com os ancestrais, espíritos de seres humanos. Para CHADA (2012, p. 3) “a música é extremamente importante nesse processo, pois cabe a ela a comunicação entre homens e o sobrenatural”. Inseridos neste contexto, não existe o ritual do candomblé sem música, sem dança ou sem a indumentária apropriada aos *Orixás* que estão sendo cultuados, de alguma forma, estes elementos estão presentes em todos os momentos sagrados do culto.

O contexto da aprendizagem musical também é fator de extrema importância, já que a música apresenta-se como fio condutor ao *Orum*⁷⁵, portanto, todos precisam fazer parte do coletivo e baseia-se na oralidade, trazendo para o ensino dos instrumentos musicais o caráter de formação do sujeito. Segundo Chada,

Os processos de aquisição e aprendizagem de música, de conhecimento e de desenvolvimento da percepção musical acontecem socialmente neste contexto, por meio da participação nos rituais, através da interação e da ação conjunta entre os sujeitos envolvidos na construção coletiva, além da coordenação de ações individuais na distribuição e compartilhamento da cognição social. O contexto, de fundamental importância, modela a prática musical, ao mesmo tempo em que é modelado por ela. (CHADA, 2012, p.1).

⁷² *Ilé*: s. m. Casa, moradia.

⁷³ *Alabê*: s. m. Do Ioruba *alagbê*, é o ogã responsável pelos toques rituais, conservação e preservação dos instrumentos musicais sagrados do Candomblé.

⁷⁴ *Ogã*: s. m. No candomblé e religiões afins, título e cargo atribuído àqueles capazes de auxiliar e proteger a casa de culto e aos que prestaram serviços relevantes à comunidade religiosa.

⁷⁵ *Orum*: o Céu dos *Orixás*.

Portanto, a relevância desta pesquisa caracteriza-se pela importância simbólica do momento do *Xirê* de *Iemanjá* para a comunidade do *Ilé Àsé Ìyá Ogunté*, pois é desta forma que os candomblecistas comunicam-se com os *orixás* e mantém viva a memória e as tradições do Candomblé da nação Ketu no Pará.

2. Objetivos e percurso metodológico

Objetiva-se com este trabalho, descrever a relação existente entre repertório litúrgico, os atores sociais envolvidos na prática musical e os personagens metafísicos – *Orixás* – homenageados no momento do *Xirê* de *Iemanjá* da casa de Candomblé da nação *Ketu, Ilé Àsé Ìyá Ogunté*. Como categorias de análise foram utilizadas as músicas do “repertório litúrgico” - representadas pelas marcações rítmicas – os atores sociais envolvidos no fazer musical, dentre eles, os instrumentos e os instrumentistas, bem como a presença metafísica dos *Orixás* e suas funções no *Xirê*, materializada através das cantigas – no que refere-se à funcionalidade e representação.

Esta pesquisa trata-se de um estudo de caso, fundamentado na pesquisa etnográfica sobretudo, pela necessidade de identificar os atores em seu contexto sociocultural, além de conhecer e registrar as perspectivas próprias deles, sobre as questões pertinentes a pesquisa, em vez de filtrar as informações apenas a partir de modelos preestabelecidos em pesquisas existentes ou de pesquisas pautadas em comunidades similares.

Foi realizada uma pesquisa bibliográfica em textos fundamentais como Halbwachs (1990) que trata da memória coletiva e em Geertz (1989) no que se refere aos padrões culturais e transmissão da cultura. Para efetivar a análise neste estudo de caso, foi utilizada a análise de conteúdo de Bardin (1977) onde serão analisados os conjuntos dos diversos tipos de discursos e em diferentes linguagens: escrita, oral e gestual, e para auxiliar na análise interpretativa deste material, as teses de Ângelo Cardoso (2006) e Ângela Lühning (1990) serão a base teórica fundamental, por tratarem intimamente dos instrumentos, dos músicos, das marcações coreográficas e das cantigas.

Para estabelecer as particularidades do *Ilé* e sua atuação musical, a coleta de dados se deu através de conversas informais e da observação participante, desta forma, identificando e analisando a função dos instrumentos musicais utilizados no momento do *Xirê* de *Iemanjá* e realizando a transcrição e a editoração das músicas executadas pelos *Alabês* dos *Ilés*, foi possível traçar um perfil musical no *Ilé Àsé Ìyá Ogunté*.

A pesquisa foi realizada no *Ilé Àsé Ìyá Ogunté* que encontra-se “assentada” nos *Orixás Iemanjá, Ogun e Oyá*, liderada e administrada pela *Iyalorixá*⁷⁶ *Ejité* (Mãe Rita). A casa localiza-se no Conjunto Júlia Seffer, Rua 09, casa 26, no bairro das Águas Lindas, Ananindeua-PA, possui entre cem a duzentos “clientes”, ou melhor dizendo, simpatizantes e/ou iniciados em outras casas ou que professam diferentes religiões de origem Africana.

3. O *Xirê*

Toda a fé do *candomblé* fundamenta-se na ancestralidade e no contato com a mesma, encontra-se no processo de reconstrução de um passado vivido por um grupo (HALBWACHS. 1990, p. 71) e neste contexto, o *Xirê*, é o evento dentro do *Candomblé Ketu* que permite a presença desta ancestralidade, é o momento de resgate da memória onde o passado encontra-se com o presente. (HALBWACHS. 1990, p. 72).

Todo *Ilé* de *Candomblé*, é um *compound*⁷⁷, onde ocorre o culto de diversos *Orixás* que têm seu pertencimento ao pai e à mãe daquele *Ilé*, e esses *Orixás* determinam a estrutura física do lugar que deverá ter um espaço individual para o seu culto. Suas cores devem ser lembradas, os símbolos do *Ilé* são a fusão de seus diferentes símbolos, com os quais são realizadas festas em honra dos seus *Orixás*. O *Ilé Àsé Ìyá Ogunté* está “assentado” sobre o *axé* de três *Orixás*: *Iemanjá, Ogun e Oyá*.

No *Ilé Àsé Ìyá Ogunté*, existem sete grandes festas durante o ano, e sempre após uma grande obrigação, como a saída de uma *iaô* ou a comemoração de uma obrigação por anos no *Candomblé*. No entanto, é comum que essas obrigações sejam realizadas durante o período de uma das festas do calendário do *Ilé*. As festas também seguem o modelo *compound*, pois agrupam diversos *Orixás*, este agrupamento resulta de diversos motivos, dentre eles o fator financeiro, o que nos remete a Prandi (1991), segundo o qual sem dinheiro não há *axé*.

Opipari (2009), em seu livro sobre os *Candomblés* de São Paulo, aponta o enorme número de *iaôs* no *Candomblé* motivado pela impossibilidade dos filhos se ausentarem de suas atividades, pois uma obrigação demora cerca de vinte e um dias, e esses afro religiosos devem ficar “confinados” no *Ilé*, com uma série de restrições em relação ao comportamento, à alimentação, à vestimenta, entre outros.

Lühning (1990) informa que, no início do século XX, era mais fácil realizar as obrigações, destacando que o *Candomblé* vem sofrendo modificações devido ao modo de vida

⁷⁶ *Iyalorixá*: Mãe e Líder do *Ilé*.

⁷⁷ O *compound* era um conjunto de casas pequenas construídas lado a lado na forma de um quadrado ou retângulo SILVA (2005).

de seus seguidores. Acrescenta que no início do movimento, a maioria dos afro religiosos era autônoma, no caso específico da Bahia, eram vendedoras de acarajé, lavadeiras, contudo, hoje, com o fortalecimento da religião, a maioria dos seus seguidores tem comprometimento com o trabalho de cunho não religioso.

No *Ilé Àsé Ìyá Ogunté* o evento ocorre no salão principal do terreiro onde localizam-se os elementos sagrados relacionados aos *Orixás Iemanjá, Ogum e Oxum*. Nas laterais do terreiro localizam-se os quartos de alguns *Orixás*, e no centro do terreiro encontra-se assentado o “*axé do terreiro*” que configura-se no símbolo do *Orixá* protetor da casa, a cisterna que é uma espécie de reservatório de água enterrado no meio do terreiro e a “*cumeeira sagrada*” que trata-se da parte mais elevada do telhado de um terreiro, na interseção das duas águas-mestras onde, em seu entorno, ocorrem todas as danças do ritual. No fundo do grande salão localizam-se os instrumentos sagrados⁷⁸ que serão utilizados durante todos os *Xirês*.

Outra principal característica do *Xirê*, é o fato de ser um evento aberto ao público, sendo possível qualquer pessoa participar da festa. Se for “filho se santo⁷⁹” e não “rodante⁸⁰”, pode sentar-se nas cadeiras das autoridades, bem como, pode participar da dança no círculo central, se for apenas um “cliente⁸¹” ou um curioso, deve ficar em um espaço reservado para a plateia.

Trata-se do momento máximo da preservação do padrão cultural. Geertz (1989) conceitua como modelo cultural,

(...) o termo “modelo” tem dois sentidos, um sentido “de” e um sentido “para” e, embora estes sejam dois aspectos de um mesmo conceito básico, vale a pena diferenciá-los para propósitos analíticos. No primeiro caso, o que se enfatiza é a manipulação das estruturas simbólicas de forma a colocá-las, mais ou menos próximas, num paralelo como sistema não simbólico pré-estabelecido (...). No segundo caso, o que se enfatiza é a manipulação dos sistemas não simbólicos, em termos das relações expressas no simbólico (...) os padrões culturais têm um aspecto duplo, intrínseco, eles dão significado, isto é, uma forma conceptual objetiva, à realidade social e psicológica, modelando e em conformidade a ela e ao mesmo tempo modelando-a a eles mesmos (GEERTZ, 1989, p. 70).

A partir da consideração de Geertz, acerca dos padrões culturais, podemos afirmar que para o povo de santo e, para os frequentadores ocasionais do *Xirê*, as festas de Candomblé modelam o próprio candomblé, assim como este é modelado pelas festas. Esses eventos sempre

⁷⁸ Chamaremos aqui de grupo instrumental, assim como em CARDOSO (2006). Constitui-se de três atabaques de afinações diferentes e um agogô de metal.

⁷⁹ Filho de santo: é toda pessoa que, efetivamente, tem um compromisso com o orixá, vodun ou inkice e com a religião do candomblé, ou demais religiões afro, podendo chegar à “feitura de santo”.

⁸⁰ Rodante: pessoa que incorpora, “recebe o orixá”.

⁸¹ Cliente: simpatizante que frequenta um terreiro de candomblé, não é necessariamente um iniciado.

seguem uma padronização, em que ocorre uma homenagem a cada um dos *Orixás* masculinos no primeiro momento, ocorre também a invocação ao *Orixá* homenageado, seguido de um pequeno intervalo. No segundo momento, ocorre a continuação do *Xirê* com homenagens aos *Orixás* femininos, seguido pelo *Rum*⁸² do *Orixá* homenageado, finalizando com o canto ao *Orixá Oxalá*.

O fato da música ser considerada uma forma de oração para os candomblecistas, não existe nenhum momento do *Xirê* sem música, ela está sempre presente, sendo conduzida pelo *Alabê*. No caso do *Ilé Àsé Ìyá Ogunté*, geralmente o encarregado desta função é o *Babalorixá*⁸³ *Ágaro Nilé* (Pai Walmir), que é acompanhado pelos *ogãs* do *Ilé*. As músicas são cantadas e dançadas pelos filhos da casa, que respondem a cantiga entoada.

3.1. As marcações rítmicas

Existem quatro marcações rítmicas básicas para acompanhar as cantigas de *Xirê* (LÜHNING. 1990, p. 120), estes toques, bem como sua forma de execução, narrarão através de seu ritmo, a personalidade do *orixá* (ver exemplo 1).

Exemplo 1: Marcações Rítmicas presentes nos *Xirês*

A)	agogô	x.x.xx.xxx.x	B)	agogô	xxx.xx..
	atabaque	↑↑↑↑↑↑↑↑ xxxxxxxxxxxxxxxx		atabaque	↑↑↑↑↑↑↑↑ xxxxxxxx.x
C)	agogô	x.xx..	D)	agogô	x.x.x.x.xx.x.xx.
	atabaque	↑↑↑↑ xxxx.x		lê	x...x.x.x...x.x.
				rumpi	x..xx.x.x..xx.x.

3.2. Instrumentos

⁸² *Rum*: s. m. O Maior dos atabaques usados no batuque paraense. A palavra também pode ser usada como "toque de candomblé", referindo-se as festas públicas, ou "toque de orixá".

⁸³ *Babalorixá*: s. m. nos candomblés, xangôs e em alguns centros de umbanda, chefe espiritual e administrador da casa, responsável pelo culto aos orixás; candomblezeiro.

Os instrumentos encontrados e utilizados no *Xirê* de *Iemanjá* são três atabaques de tamanhos diferenciados e um agogô:

→ *Rum*: s.m. O Maior dos atabaques usados no batuque paraense. Em geral, usam-se três: lé, rum e rumpi, como indica Bruno de Menezes no Volume Batuque, Belém, 1966, p. 41. (SALLES. 2007, p 292).

→ *Rumpi*: s.m. Tambor ou atabaque médio, entre o rum e o lé, usado nos batuques paraenses e também em outros cultos afro-brasileiros. Citado por Bruno de Menezes no livro de poemas Batuque, belém, ed. príncipe 1931. (SALLES. 2007, p. 292).

→ *Lé*: s.m. Atabaque pequeno. Usado nos rituais de macumba, ou no batuque de Belém. Bruno de Menezes, no poema Toiá Verequête diz que são tocados, no terreiro de Mãe Ambrosina, três tambores: lé, rum e rumpi. (SALLES. 2007, p. 177).

→ *Gã ou agogô*: s.m. Instrumento musical idiofone, de metal, usado no batuque. Compõe-se de duas campânulas de tamanhos diferentes, unidas por uma base de metal. Com outra haste de metal bate-se nas campânulas, que emitem dois sons distintos e variáveis de acordo com a confecção do instrumento. Também está presente nos ranchos e nas escolas de samba no carnaval de rua e é básico no afoxé. (Etim.: do ior. Agogô). (SALLES. 2007, p.18).

3.3. Instrumentistas

Os instrumentistas são uma grande preocupação dentro deste contexto pois, cabe a eles a condução de todo o ritual do *Xirê*. É comum o posto de *Alabê* ser delegado ao Babalorixá da casa. Esta é uma função restrita aos que não rodantes e aos homens do *Ilé*. Segundo Mãe Rita⁸⁴, a escassez de músicos deve-se ao fato da educação musical ser pouco presente no ensino básico, tornando assim, o aprendizado dos toques e das cantigas muito mais difícil para o *Ogã*.

Como em uma família, todos que já são filhos de santo (iniciados) participam como instrutores dos que ainda são iniciantes na religião. Este aprendizado não possui uma sistematização positivista cartesiana, qualquer momento é de aprendizado, qualquer gesto, qualquer conversa. Depende muito mais da disponibilidade dos professores do que dos alunos. É neste contexto que são ensinados os toques e as cantigas, formas de tocar e as funções, gestos e ornamentações, histórias e mitologia, de forma holística.

⁸⁴ Entrevista cedida em fevereiro de 2013.

3.4. Cantigas

As cantigas que são a música cantada conjuntamente a dança, narrarão um mito específico de cada *orixá*. A maioria das cantigas trata-se de narrativas mitológicas. Na tabela 1 é possível perceber a função e o que representa cada cantiga entoada durante os *Xirês*.

CANTIGAS DE XIRÊ	FUNÇÃO E REPRESENTAÇÃO
Cantigas de fundamento	É a cantiga responsável pela comunicação com o metafísico, evocando os <i>orixás</i> em suas narrativas. É acompanhada de um toque de fundamento, tornando possível a manifestação do <i>orixá</i> . <i>Ìyá Ejité</i> relatou que estas canções são sagradas e têm o poder de fazer o filho ou mãe de santo virar em seu <i>orixá</i> ao ouvi-la. “São particulares.”
Cantigas do primeiro rum	É a cantiga de fundamento do <i>orixá</i> homenageado na festa, ela é responsável pela “presença” deste na cerimônia; é nomeada de primeiro <i>rum</i> porque este atabaque determina o tipo de marcação que tornará possível a comunicação com o <i>orixá</i> . Durante o <i>rum</i> de fundamento o rodante vira no <i>orixá</i> , este por sua vez é recolhido para o <i>ronco</i> , onde é ornamentado com a indumentária do <i>orixá</i> .
Cantigas de saudação	Após o primeiro <i>rum</i> , os <i>orixás</i> já manifestados são recolhidos para serem ornamentados de acordo com sua narrativa simbólica, com suas cores e indumentária adequada, e ao retornarem ao terreiro são saudados por essas cantigas específicas que honram sua presença.
Cantiga do rum	Com o <i>orixá</i> já manifestado, sua cantiga de fundamento é novamente executada, assim como as demais cantigas que possam narrar, através da música e da dança, a história daquele <i>orixá</i> . Esse é o momento máximo do culto, é através desta narrativa musical e corporal que reatualiza o mito, se perpetua a memória do povo de santo, reiterando ensinamentos, aprendizados e sentimentos.
Cantiga de maló	Após o <i>orixá</i> dar o seu <i>rum</i> , é executada uma nova série de cantigas para a sua despedida. No <i>Ilé Àsé Ìyá Ogunté</i> neste momento também ocorre uma homenagem ao <i>orixá Oxalá</i> .

Tabela 1: Cantigas de *Xirê* – função e representação Fonte: PAIXÃO. 2016, p. 88

Em todos os *Xirês* ocorrem esse padrão de canções, no entanto, segundo as pesquisas de Lühning (1990), reafirmadas pelos relatos de *Ìyá Ejité*, existem cantigas que não ocorrem em todos os *Xirês*, só em momentos especiais. Todas as cantigas deverão ser acompanhadas por marcações rítmicas denominadas pelos povos de santo de “toques”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O que motivou esta pesquisa, foi a importância do momento do *Xirê* para os candomblecistas pois, é quando há um maior envolvimento de toda a comunidade do terreiro e de terreiros amigos, é quando há a comunicação com o mundo espiritual e por conseguinte com os *orixás*, e neste contexto a música, que constitui-se em elemento de fundamental importância, pois, configura-se como mecanismo facilitador desta comunicação.

Vimos que cada momento do *Xirê* é único e possui uma cantiga e uma marcação rítmica diferente. Cada *orixá* possui uma ritualística diferente e com diversos níveis de exigência. No caso do *orixá Iemanjá*, que foi escolhido para esta pesquisa, foi possível visualizar com mais clareza os caminhos que levam ao ápice da festa e por conseguinte ao *rum* de *Iemanjá*. Assim, esperamos dar continuidade a esta pesquisa, já que esta metodologia mostra-se viável e aplicável em relação as categorias de análise aqui selecionadas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARDIN, Laurence. *Análise de Conteúdo*. Lisboa, Portugal: Edições 70, LDA, 1977.
- CARDOSO, Ângelo. *A Linguagem dos Tambores*. Tese Doutorado. UFBA, 2006.
- CHADA, Sônia. *O canto dos caboclos nos Candomblés*. II Jornada de Pós-graduação. FIBRA, 2012.
- GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: ZTC, 1989.
- HALBWACHS, Maurice. *A Memória Coletiva*. SP: Revista dos Tribunais LTDA., 1990.
- LÜHNING, Ângela. *A música no candomblé nagô-ketu*: Estudos sobre a música afro-brasileira em Salvador, Bahia. Hanburgo, 1990. Verlag der Musikalienhandlung, Karl Dieter Wagner.
- OPIPARI, Carmen. *O Candomblé: Imagens em movimento*. SP: Edusp, 2010.
- PAIXÃO, Natália. *Ilé Àsé Ìyá Ogunté: a música e o sagrado no candomblé ketu*. Dissertação de Mestrado. UNAMA, 2016.
- SALLES, Vicente. *Música e músicos do Pará*. Belém: SECULT/SEDUC/AMU-PA, 2007, 2ª ed.
- SILVA, Vagner Gonçalves da. *Candomblé e Umbanda: Caminhos da devoção brasileira*. São Paulo: Selo Negro, 2005.

SESSÃO 04

Práticas musicais no Pará: criação, produção e divulgação do rock independente em Belém do Pará.

Bárbara Lobato Batista

Universidade Federal do Pará – barbaralobato9@gmail.com

Sonia Maria Chada

Universidade Federal do Pará – sonchada@gmail.com

Resumo: Práticas musicais no Pará: criação, produção e divulgação do rock independente 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 o processo de criação, produção e divulgação musical de um projeto musical, relacionado ao rock, atuante em 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 uma prática musical, neste caso, o projeto musical Mágico de Nós, considerando o contexto onde o integrante deste projeto se insere.

Palavras-chave: Produção musical independente. Prática musical. Música no Pará

Musical Practices in Pará: Creation, Production and Dissemination of Independent Rock in Belém do Pará.

Abstract: Musical practices in Pará: creation, production and dissemination of independent rock in Belém do 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. To investigate the process of creation, production and musical dissemination of a musical project, related to rock, acting in 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. This research is expected to provide information on a musical practice, in this case, the musical project Magical of Us, considering the context where the member of this project is inserted.

Keywords: Independent musical production. Musical practice. Music in Pará.

1. Introdução

Em Belém do Pará existem bandas e artistas que produzem e divulgam seus materiais musicais de forma independente. Neste trabalho é considerada produção musical independente qualquer material sonoro produzido longe das grandes gravadoras e que são os integrantes das bandas e artistas que subsidiam essa produção. Dessa forma, alguns projetos musicais dispõem de *homestudios* para gravar e produzir suas músicas, outras contratam estúdios que cobram por hora.

Com seus materiais produzidos em mãos, é cada vez mais comum que bandas utilizem redes sociais, sites e aplicativos de músicas e vídeos para divulgarem os seus trabalhos. Assim, o principal objetivo desta pesquisa, incipiente, é investigar o processo de criação, produção e

divulgação musical de um projeto musical, relacionado ao rock, atuante em Belém do Pará, considerando a produção musical independente nesse contexto.

Vale ressaltar que em alguns momentos o termo “independente pode assumir um sentido extremamente ideológico, representando o valor artístico da música sobre o valor econômico. Ela é uma bandeira sobre a qual muitos artistas independentes se unem para se oporem ao domínio capitalista das majors” (VIVEIRO; NAKANO, 2008, p. 9).

2. Referencial teórico

Esta pesquisa será desenvolvida seguindo, principalmente, os caminhos sugeridos pela etnomusicológica, ou seja, considerando o contexto onde a prática musical está inserida. Pois, “a etnomusicologia é a ciência que objetiva o estudo da música em seu contexto cultural” (CHADA, 2011, p. 7). Assim, nesta pesquisa, consideraremos prática musical como:

[...] um processo de significado social, capaz de gerar estruturas que vão além de seus aspectos meramente sonoros, embora estes também tenham um papel importante na sua constituição (...). A execução, com seus diferentes elementos (participantes, interpretação, comunicação corporal, elementos acústicos, texto e significados diversos) seria uma maneira de viver experiências no grupo. Assim, suas origens principais têm uma raiz social dada dentro das forças em ação dentro do grupo, mais do que criadas no próprio âmago da atividade musical. Isto é, a sociedade como um todo é que definirá o que é música. A definição do que é música toma um caráter especialmente ideológico. A música será então um equilíbrio entre um "campo" de possibilidades dadas socialmente e uma ação individual, ou subjetiva (CHADA, 2007, p. 13).

A pesquisa consiste em uma etnografia musical, de acordo com Seeger (2008). No texto “Etnografia da música”, o autor discorre sobre como abordar música de uma forma mais ampla, não considerando apenas os seus sons. Neste escrito, etnografia musical é definida como:

[...] uma abordagem descritiva da música, que vai além do registro escrito de sons, apontando para o registro escrito de como os sons são concebidos, criados, apreciados e como influenciam outros processos musicais e sociais, indivíduos e grupos. A etnografia da música é a escrita sobre as maneiras que as pessoas fazem música. Ela deve estar ligada à transcrição analítica dos eventos, mais do que simplesmente à transcrição dos sons. Geralmente inclui tanto descrições detalhadas quanto declarações gerais sobre a música, baseada em uma experiência pessoal ou em um trabalho de campo (SEEGER, 2004, p. 239).

A monografia “Homestudio: A produção e difusão da música independente em Belém do Pará por meio das redes sociais”, cujo autor é Victor Hugo Nunes da Silva (2015), trata-se de uma investigação sobre a utilização de Homestudios na produção musical independente em

Belém do Pará e a divulgação dos materiais produzidos através das redes sociais. Esta monografia fornece informações sobre o desenvolvimento e um breve panorama do estado atual da produção musical independente em Belém. O autor aponta que as músicas do subgênero tecnobrega, considerado tipicamente paraense, são produzidas de forma independente, sendo assim um dos mais evidentes exemplos da prática de produção independente em Belém. Nesse texto também se aborda sobre as redes sociais como meio de divulgação artística, citando e descrevendo esses possíveis mecanismos de divulgação.

Um mecanismo que tem se mostrado um forte aliado da produção musical independente são as plataformas de streaming, que são palcos de transmissão instantânea de dados de áudio e vídeo através de redes, ou seja, de forma online. Segundo Teixeira e Pinheiro (2016), isto acontece, pois:

[...] as plataformas de streaming têm se consolidado no mercado por provar que estão buscando não se enquadrar – como fariam as grandes gravadoras em um determinado gênero, segmento ou artista – mas se integrar ao trabalho de produção e deixar claro, principalmente, as formas de repasse monetário para cada um deles, seja um artista ou banda de pequeno, médio ou grande porte. (TEIXEIRA; PINHEIRO, 2016, p. 9).

A partir de aplicativos os usuários têm acesso a qualquer conteúdo áudio e/ou visual situado nas plataformas de streaming, a qualquer hora e em qualquer lugar. Isto promove que bandas e artistas transmitam de outra maneira os seus produtos musicais para o seu público.

3. A pesquisa

Prática Musicais no Pará é o projeto principal do Grupo de Estudos sobre a Música no Pará – GEMPA, vinculado ao Laboratório de Etnomusicologia da UFPA – LabEtno. A proposta é contínua e abriga vários subprojetos e ações, orientados e/ou coordenados pela professora Sonia Chada. Práticas musicais no Pará: criação, produção e divulgação do rock independente em Belém, é um desses subprojetos, que visa investigar uma prática musical relacionada ao rock atuante em Belém do Pará, considerando suas produções independentes, à luz da Etnomusicologia, seguindo, especialmente, os caminhos propostos por Blacking (2000), Nettl (2005 e 2006) e Seeger (2004) para o estudo de música e, considerando, conforme o caso, as relações entre música e cultura, música e contextos urbanos, entre outros.

Investigar o processo de criação, produção e divulgação musical de um projeto musical, relacionado ao rock, atuante em Belém do Pará, considerando a produção musical independente nesse contexto, é o objetivo geral desta pesquisa em andamento. Os específicos são: Fornecer informações contextualizadas sobre o projeto; Apontar e descrever os processos

de criação, produção e divulgação musical do rock independente em Belém do Pará; Captar e registrar aspectos do saber musical contido nessa prática musical; Cadastrar as informações coletadas contribuindo com o banco de dados sobre Práticas Musicais Paraenses do LabEtno e sobre os mestres e grupos a elas relacionados; Contribuir para o desenvolvimento de estudos sobre a cultura musical paraense.

4. Resultados

Resultados de uma pesquisa anterior a essa, também sobre produção musical independente do rock, desenvolvida pelo(a) mesmo(a) autor(a) do presente trabalho, aponta que 75% das bandas e artistas contrataram um estúdio para a gravação e produção de seus produtos musicais. Veja a seguir na tabela os meios que as bandas e artistas utilizam para a produção de seus materiais (no formulário preenchido pelas bandas e artistas era possível selecionar mais de uma opção de resposta):

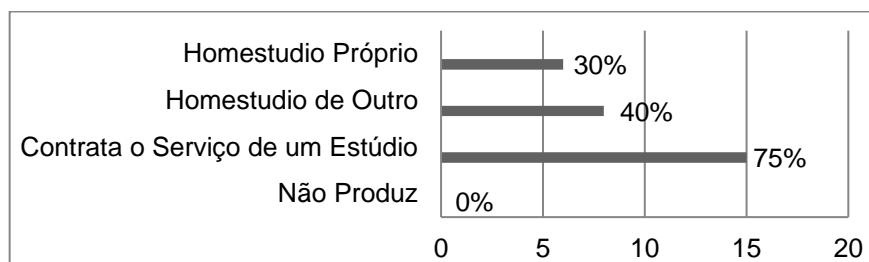


Gráfico 1

Outro resultado mostra que, um fator presente, atualmente, na produção musical independente em Belém é a utilização de redes sociais, aplicativos de áudios e vídeo e plataformas de streaming no processo de divulgação de material fonográfico. Na pesquisa, 100% das bandas e artistas alegaram utilizar redes sociais para divulgar seus trabalhos. E as redes sociais utilizadas são:

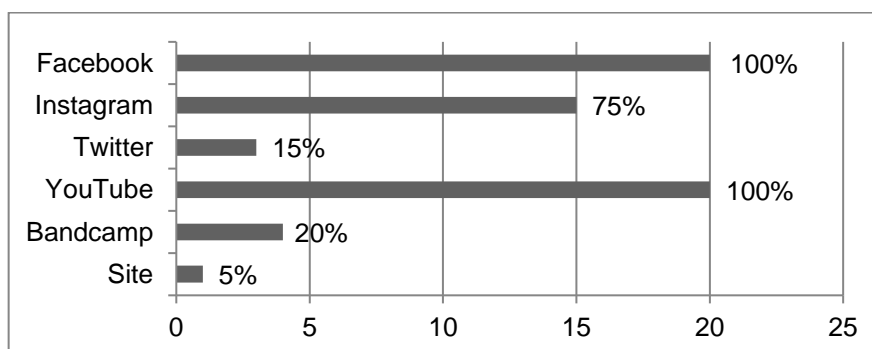


Gráfico 2

95% das bandas e artistas afirmaram que utilizam as redes sociais para se comunicar com seu público e 5% para contatos com produtores e músicos.

Todas as bandas/artistas declararam utilizar aplicativos e/ou plataformas de áudio para a divulgação dos seus trabalhos. Os aplicativos e plataformas são:

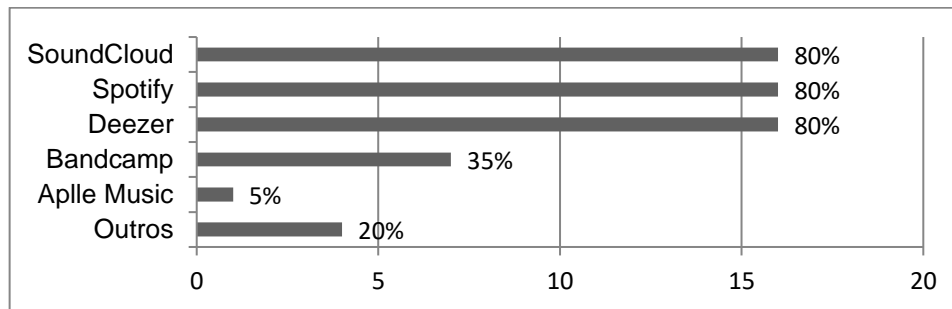


Gráfico 3

O projeto musical a ser investigado nesta pesquisa, no caso, o projeto Mágico de Nós, se enquadra nos aspectos apontados a cima. O projeto exerce atividade na cidade de Belém e está produzindo seus primeiros materiais musicais de forma independente, com a pretensão de adentrar a cena musical da cidade. Este é um projeto solo de Tiago Rocha. Ele é cantor e compositor e suas composições contém influências do *rock*, *indie rock*, da *MPB* e da *nova MPB*, entre outros estilos musicais.

Até esse momento, algumas gravações já foram feitas. As músicas estão gravadas em um estúdio profissional e o próprio mentor do projeto está subsidiando a produção. O EP, que pretende ser lançado em dezembro de 2017, terá 5 faixas e será o primeiro trabalho do projeto Mágico de Nós.

Para esta pesquisa pretende-se acompanhar, o quanto for possível, o processo de produção dos materiais musicais desse projeto, desde seções de gravação, até o momento de divulgação.

Neste momento a pesquisa está em seu início, está sendo feito um levantamento bibliográfico sobre o tema e estão sendo formuladas entrevistas semiestruturadas, de maneira que o primeiro aspecto a ser considerado tem a ver com a descrição do projeto musical. Em seguida, 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 o mentor do projeto 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.

5. Resultados esperados

Com essa pesquisa pretende-se desenvolver material científico sobre mais uma prática musical existente em Belém, apontando a movimentação cultural que a produção musical independente tem causado na cidade, além de outros fatores.

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 ideias que o músico 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

BLACKING, J. *How musical is man?* 6a ed. Seattle: University of Washington, 2000.

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

CHADA, S. Caminhos e fronteiras da etnomusicologia. *Cadernos do grupo de pesquisa: Música e identidade na Amazônia – GPMIA*, Belém, v. 2, n.1, p. 9 – 22, 2011.

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, V. H. N. da.; CHADA, S. Produção musical independente: a viabilidade dos homestudio em Belém do Pará. In: II JORNADA DE ETNOMUSICOLOGIA, 2., 2015, Belém. *Anais...* Belém: PPGARTES/ICA/UFPA, 2015. p. 120-132.

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.

TEIXEIRA, V. R.; PINHEIRO, R. M. A era do streaming musical e a sobrevivência da cena independente. In: XXXIX CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 39., 2016. São Paulo. *Anais...* São Paulo: Intercom, 2016. Disponível em: <<http://portalintercom.org.br/anais/nacional2016>>. Acesso em: 27 fev. 2017.

VIVEIRO, F. T. N.; NAKANO, D. N. Cadeia de produção da indústria fonográfica e as gravadoras independentes. In: ENCONTRO NACIONAL DE ENGENHARIA DE PRODUÇÃO, 28., 2008, Rio de Janeiro, *Anais...* Rio de Janeiro, 2008.

Práticas musicais no Pará: um acervo produzido pelos inventários da Casa das Artes

Danilo Rosa dos Remedios
danilorosa73@gmail.com

Maria José Moraes
yeye98@yahoo.com

Resumo: O projeto “Práticas musicais no Pará: um acervo produzido pelos inventários da Casa das Artes” tem como objetivo investigar, analisar e classificar as práticas musicais referendadas nos Inventários da Casa das Artes, através de pesquisa bibliográfica. A Casa das Artes é uma das unidades da Fundação Cultural do Pará, que oferece serviços ao público como biblioteca, cinema, shows, teatro, cursos, dentre vários outros. Aqui apresentamos o detalhamento dos dados coletados nos acervos da instituição, contribuindo com o banco de dados sobre práticas musicais paraenses e que serão disponibilizados aos pesquisadores do LabEtno.

Palavras-chave: Práticas Musicais. Pará. Casa das Artes.

Musical Practices In Pará: A Collection Produced By The Inventories Of House Of Arts

Abstract: The project "Musical practices in Pará: a collection produced by the inventories of the House of Arts" aims to investigate, analyze and classify the musical practices endorsed in the Inventories of the House of Arts, through bibliographical research. House of Arts is one of the units of the Cultural Foundation of Pará, that offers services to the public like library, cinema, shows, theater, courses, among others. Here we present the details of the data collected in the collections of the institution, contributing with the database on musical practices paraenses and that will be made available to LabEtno researchers.

Keywords: Práticas Musicais. Pará. Casa das Artes.

1. Introdução

Trazemos aqui o resultado da pesquisa “Práticas musicais no Pará: um acervo produzido pelos inventários da Casa das Artes”, a qual busca entender a paisagem musical do estado, tendo por base os dos documentos do acervo da Casa das Artes. Por se tratar de um órgão que trabalha com fomento às práticas culturais, a instituição abriga vários documentos que registram práticas culturais realizadas no estado, e também os diversos tipos de músicas. O Pará é o segundo maior estado em extensão territorial, com população estimada em 8.175.113 habitantes, segundo o IBGE. Por consequência, detém uma produção cultural e musical vasta, passando por diversos gêneros, estilos e ritmos, que, por serem muitos ainda se percebe uma lacuna quanto aos devidos registros de toda essa produção por parte da academia. Visando contribuir para que haja cada vez mais o entendimento e registro deste cenário e tapar cada vez essa lacuna, o projeto “Práticas Musicais no Pará” busca investigar toda essa produção através de pesquisas bibliográficas, para identificar e catalogar documentos e contribuir com o

mapeamento do que existe sobre práticas musicais no estado. Tem-se noção, porém, aqui, de que já existem vários registros de dados sobre as produções musicais paraenses, no entanto ainda são poucos e estão longe de representar todo o universo musical produzido.

O presente trabalho constitui um breve relatório referente às atividades de pesquisa desenvolvidas no hoje chamado Casa das Artes, conhecido antes por IAP – Instituto de Artes do Pará. A Casa das Artes é uma instituição estadual vinculada a Fundação Cultural do Pará que busca promover e fomentar as diversas linguagens artísticas e também a pesquisa científica dentro das áreas artísticas e também contribuir para o aperfeiçoamento artístico no campo das artes visuais, cênicas, musicais, literárias e de expressão de identidade, por conta disso mantém uma prática cultural e gera resultados e documentos. Dentre os serviços oferecidos, está a Biblioteca Vicente Salles, que abriga os documentos que a instituição disponibiliza para acesso público.

Durante o processo de pesquisa foram identificados diversos materiais acerca de práticas musicais, sobretudo sobre práticas realizadas no Pará.

Entendemos aqui Prática Musical através de uma lente etnomusicológica, seguindo, especialmente, direções dadas por Chada (2007), Blacking (2000), Nettl (2005 e 2006) e Seeger (2004) para o estudo de música e, considerando, conforme o caso, as relações entre música e outras áreas da cultura, a exemplo da religião, educação, contextos urbanos, tradição oral, entre outros.

Definimos Prática Musical como:

Um processo de significado social, capaz de gerar estruturas que vão além de seus aspectos meramente sonoros, embora estes também tenham um papel importante na sua constituição (...). A execução, com seus diferentes elementos (participantes, interpretação, comunicação corporal, elementos acústicos, texto 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).

Dessa forma, pensamos Música de uma forma muito mais ampla do que somente e puramente o som musical. Através de análises interpretativas, busca-se compreender o contexto onde essa prática musical se realiza e se coaduna com os seres que a consomem e realizam, através de uma análise sociocultural paraense, identificando e conformando uma identidade plural.

2. O projeto

Os diversos tipos de produção musical existentes no estado do Pará ainda são pouco explorados por pesquisadores, dentro e fora da academia. O projeto ao qual esta pesquisa está vinculada busca justamente entender e documentar esta produção, contribuindo com o processo registro, que em um de seus destinos finais irá compor o acervo do LabEtno (Laboratório de Etnomusicologia da Universidade Federal do Pará) para que fique disponível à futuros pesquisadores.

O projeto “Práticas Musicais no Pará” propõe atividades de pesquisa contínuas e abriga vários outros subprojetos. É ligado ao Grupo de Estudos sobre a Música no Pará – GEMPA e sediado no LabEtno.

Este projeto tem contribuído para o avanço das pesquisas sobre a música no Pará através do dos subprojetos que o compõem, ampliando e produzindo conhecimento sobre música, levando em conta as relações existentes entre as diversas práticas musicais e aspectos da cultura paraense, contribuindo também para uma cartografia musical paraense que contempla práticas, grupos e mestres paraenses.

Compreender o contexto sociocultural paraense em suas minúcias e peculiaridades, analisando suas especificidades, contribui para uma maior percepção de sua cultura, sua região e de seu povo. Este tem sido o principal objetivo deste projeto, que, lançando mão do instrumental teórico oferecido pela etnomusicologia e por estudos culturais, tem fornecido interpretações, explicações e gerado problematizações, contribuindo para o estudo da música.

O acervo que vem sendo constituído e ampliado tem gerado hipóteses e informações sobre valores fundamentais da cultura paraense, manifestações etnomusicológicas até aqui não completamente referenciadas, de termos musicais êmicos relevantes, de expressões musicais paraenses, de gêneros musicais, de produções de músicos e agentes sociais que perfazem o contexto das manifestações, de instituições importantes na vida musical paraense, utilizáveis por pesquisadores, músicos, estudantes de música e o público em geral.

2. O projeto

Para a catalogação dos trabalhos foi necessário acessar o acervo disponibilizado, para a identificação de trabalhos sobre práticas musicais paraenses, obtendo dados como: nome do trabalho, nome do autor, ano de publicação, formato do trabalho, e resumo do trabalho.

Durante o processo foram identificados diversos documentos sobre manifestações diferentes, com a maioria tratando sobre práticas localizadas na cidade de Belém. Alguns versam sobre práticas localizadas no interior do estado e alguns sobre práticas musicais indígenas. No entanto, o que nota-se é a diversidade de gêneros realizados no Pará registrados

no acervo, passando por música erudita, jazz, choro, carimbó, havendo uma variedade de trabalhos existentes, como obras que tratam da vida de compositores paraenses influentes e diversas partituras de obras paraenses.

Contudo, é necessário dizer que o acervo da biblioteca Vicente Salles passa por processos de reorganização com alguma frequência, por conta disso, alguns documentos que são encontrados em uma visita, podem não ser reencontrados no mesmo lugar em uma próxima vez. Na primeira visita ao acervo estavam presentes mais documentos que os que se encontram no momento atual desta pesquisa. Este fato também se dá por conta de que o prédio que abriga as dependências do instituto é antigo e com piso de madeira, sendo assim o chão não aguenta o peso de muitos livros, já tendo sido reforçado, mas ainda permanecendo o risco, havendo, assim, a necessidade de reorganização do espaço constantemente e até o risco de mudança de endereço.

No processo de catalogação foram identificados vários tipos de documentos como CDs, DVDs, documentários, livros sobre compositores e obras musicais e em sua maioria livros de partitura.

A Casa das Artes disponibiliza anualmente editais de incentivo a produção cultural através do programa de fomento à arte e à cultura intitulado Seiva, que por meio de incentivo direto e indireto viabiliza pesquisas e produções artísticas, gerando resultados e contribuindo de forma significativa para o contexto cultural do estado. Porém, os documentos sobre os trabalhos já realizados através de editais do instituto das antigas gestões, quando a entidade atendia por nome de IAP – Instituto de Artes do Pará - não são disponibilizados para consulta pública, ficando assim, de fora dos resultados desta pesquisa, contando aqui apenas com os trabalhos disponibilizados na biblioteca.

Os documentos encontrados foram listados abaixo, divididos entre os que hoje estão e os que não estão mais disponíveis ao público por conta da reorganização, podendo estes últimos voltar à disponibilidade de acesso ou não:

Os documentos disponíveis na biblioteca:

Prática musical	Tipo	Ano	Realizador/autor
1 - Tocando a Memória rabeça	Livro e caderno de partituras	2006	Maria José Pinto da Costa Moraes; Mavilda Jorge Aliverti; Rosa Maria Mota da Silva

2 - Ritmos da Amazônia	Livro de partituras e CD	2013	José Maria Bezerra
3 - Sopros do Carimbó - A musicalidade da Flauta Artesanal	Relatório de pesquisa	2010	Coordenadora: Carmen Sílvia Viana Trindade
4 - Cronologia Lírica de Belém	Livro	2006	Márcio Páscoa
5 - Choros Amazônicos	TCC	2006	Fernando Alves Honório
6 - Batuscos Amazônicos – Ritmos do Folclore Amazônico adaptados à bateria	Método para bateria	2004	Charles Matos
7 - Songbook – Trilhas d'água	Songbook	2005	Joelma Telles
8 - Carnaval92 – Enredos	Livro	1992	Adolfo Santos
9 - Cantos de caçador – Povo Parkatêjê - Pará	Livro de partituras e letras	XXXX	Pesquisadora: Leopoldina Araújo
10 - Composições para canto e piano	Livro de partituras	1994	Altino Pimenta
11 - Festival de Música e Literatura da Assembleia Legislativa do Estado do Pará	Livro	1996	Realização: mesa diretora da Assembleia Legislativa do Estado do Pará
12 - Verequete O Rei dos Tambores – O som dos tambores	Livro de partituras	2006	Laurenir Peniche
13 - Choro do Pará – O Gênero que se faz aqui	Livro de partituras	2006	Não encontrado
14 - Ritmos da Amazônia – Partituras para Orquestra Big Band	Livro de partituras	XXXX	Tynnôko Costa
15 - Sonoro Diamante Negro	Livro de fotos	2004	Suely Nascimento
16 - O piano brasileiro de Carlos Gomes	Livro de partituras	1986	Funarte
17 - Waldemar Inédito e Raro Henrique	Livro de partituras	2005	SECULT
18 - Arthur Moreira Lima interpreta Waldemar Henrique	Programa de concerto	1999	Instituto de Artes do Pará

19 - Uma leitura da música de Waldemar Henrique	Livro	1986	Maria Lenora Menezes de Brito
20 - Belém: Marcha para piano	Livro de partituras	1996	Henrique Bernardi
21 - Encomendação das Almas	Livro com CD	2006	Instituto de Artes do Pará
22 - Walter Bandeira e Grupo Gema (1981 – 1992): memória da música no Pará	Livro	2016	Advaldo Castro Neto
23 - Pássaros de Bichos Juninos: músicas e partituras	Livro de partituras	2009	Instituto de Artes do Pará
24 - Tó Teixeira: Violão Solo – Coletânea de peças	Livro de partituras	2013	Salomão Habib
25 - Memória e História - 40 anos da Escola de Música da UFPA	Livro	2004	Liliam Barros; Luciane Gomes
26 - O Gênio da Floresta: O Guarani e a ópera de Lisboa	Livro	1996	Geraldo Mártires Coelho
27 - Servisong – Caderno de canções do Servifest	Livro de partituras	2002	Secretaria Especial de Estado e Gestão
28 - Matinta e o Curupira	Partitura de peça musical	1998	Marcos R. de Salles
29 - Matéria Sobre Banda Fruta Quente	Revista	2011	Revista Way
30 - Compositores do Pará - Antônio Carlos Gomes	Livro de partituras	1996	Vicente Salles
31 - Carlos Gomes – Uma obra em foco	Livro	1987	Andrade Muricy; Bruno Kiefer; João Itiberê da Cunha; Léa Vinocur Freitas, Leo Laner, Luiz Heitor, Mário de Andrade, Salvatore Ruberti, Vicente Salles
32 - Carlos Gomes e sua música no Brasil novecentista	Separata da revista do Instituto Histórico e Geográfico	1999	Vicente Salles

	Brasileiro, A. 160, N° 404		
33 - Waldemar Henrique – Canções	Livro	2011	Vicente Salles; Felipe Andrade; Jorge Santos Sousa
34 - A música e o tempo no Grão-Pará	Livro	1980	Vicente Salles
35 - Sociedades de Euterpe	Livro	1985	Vicente Salles
36 - Músicas e músicos do Pará	Livro	2016 Reedição	Vicente Salles
37 - Maestro Gama Malcher: a figura humana e artística do compositor paraense	Livro	2005	Vicente Salles
38 - A modinha no Grão-Pará: estudo sobre a Ambientação e (re)criação da modinha no Grão-Pará	Livro	2005	Vicente Salles
39 - Memória História do Instituto Carlos Gomes	Artigo	1993	Vicente Salles

Os documentos não disponíveis atualmente na biblioteca:

Prática musical	Tipo	Ano	Realizador/autor
1 - Terruá Pará Vol I e II	DVD – Show	2006 e 2011	Gov. do Estado do Pará; Produção executiva: Ney Messias
2 - Festival de Ópera do Theatro da Paz - Macbeth	Ópera	2002	Gov. do Estado do Pará
3 - Festival de Ópera do Theatro da Paz - Pagliacci	Ópera	2003	Gov. do Estado do Pará
4 - Festival de Ópera do Theatro da Paz - Carmen	Ópera	2004	Gov. do Estado do Pará
5 - Festival de Ópera do Theatro da Paz – Bug Jargal	Ópera	2005	Gov. do Estado do Pará
6 - Amazônia Samba – Episódios 1 e 2	Programa de TV	2013	Direção Musical: Arthur Espíndola; Roteiro e Direção: Pedro Vianna
7 - Música de Mestre	Documentário	2010	Direção: Silvio Figueiredo; Produção: Auda Piani
7 - Na boca do peixe	Documentário	2002	Almir Gabriel Filho

8 - Sonoro Diamante Negro	Documentário	2004	Suely Nascimento
----------------------------------	--------------	------	------------------

4. Sobre os documentos

4.1 Os documentos encontrados no acervo atualmente

Dentre as obras encontradas atualmente no acervo, há uma variedade de formatos de trabalhos, como Livros, Livros dedicados à partituras, Matérias de Revistas, programa de concerto e Trabalho de Conclusão de Curso. Percebe-se na listagem dos trabalhos a recorrente presença de um autor que é o mesmo que dá nome à biblioteca: Vicente Salles. Salles foi um importante autor paraense, tendo produzido muitas obras literárias que abarcam uma diversidade de práticas culturais, dentre estas obras grande parte foi dedicada ao entendimento de práticas musicais existentes no Pará, tanto de música erudita quanto música popular. Algumas são obras inteiramente suas outras são contribuições com outros pesquisadores. Dentre os diversos trabalhos encontrados do autor, 10 tratam sobre práticas musicais paraenses:

Compositores do Pará - Antônio Carlos Gomes
Carlos Gomes e sua música no Brasil novecentista
Memória História do Instituto Carlos Gomes
Maestro Gama Malcher: a figura humana e artística do compositor paraense
A modinha no Grão-Pará: estudo sobre a Ambientação e (re)criação da modinha no Grão-Pará
Sociedades de Euterpe
Músicas e músicos do Pará
A música e o tempo no Grão-Pará
Carlos Gomes – Uma obra em foco
Waldemar Henrique – Canções

Três de seus trabalhos tratam sobre o compositor paulista radicado no Pará Antônio Carlos Gomes, compositor da ópera clássica “O Guarani”. Este compositor, o escritor abordou sob diferentes perspectivas, como sobre a relação da música com o tempo no qual esta era realizada, sobre suas composições e sobre sua vida, como também sobre o Instituto Carlos Gomes, escola tradicional de música da cidade de Belém que recebeu o nome de Carlos Gomes em sua homenagem.

Sobre o compositor Antonio Carlos Gomes, além dos trabalhos de Vicente Salles, encontra-se ainda mais uma obra publicada pela Fundação Nacional das Artes – Funarte, em comemoração ao centenário da morte do compositor trazendo um breve histórico com partituras de peças compostas pelo homenageado:

O piano brasileiro de Carlos Gomes

Outro nome recorrente é o do compositor, maestro, pianista, escritor e compositor paraense Waldemar Henrique. Artista reconhecido como símbolo do Pará, tanto que a cidade de Belém possui uma Praça e um Teatro que levam seu nome. Os trabalhos encontrados sobre o compositor são:

Waldemar Inédito e Raro Henrique

Arthur Moreira Lima interpreta Waldemar Henrique

Uma leitura da música de Waldemar Henrique

Waldemar Henrique – Canções

Dois dos trabalhos são livros de partituras, um reúne obras inéditas do compositor, outro traz obras compiladas por Vicente Salles. Também encontramos um programa de concerto realizado pelo pianista Arthur Moreira no ano de 1999 com repertório de peças do compositor e o outro é uma obra que analisa as suas composições.

Muitos dos trabalhos encontrados são livros de partituras voltados à práticas musicais paraenses, abarcando e registrando uma variedade de práticas realizadas no estado. Ao total, os livros de partituras de obras paraenses são:

Verequete O Rei dos Tambores – O som dos tambores
--

Pássaros de Bichos Juninos: músicas e partituras

Matinta e o Curupira

Cantos de caçador – Povo Parkatêjê - Pará
--

Choro do Pará – O Genero que se faz aqui

Composições para canto e piano

Tó Teixeira: Violão Solo – Coletânea de peças
--

Servisong – Caderno de canções do Servifest
--

Ritmos da Amazônia

Ritmos da Amazônia – Partituras para Orquestra Big Band
Belém: Marcha para piano
Waldemar Inédito e Raro Henrique
Waldemar Henrique – Canções
Compositores do Pará - Antônio Carlos Gomes
O piano brasileiro de Carlos Gomes

Há ainda alguns outros trabalhos, além dos já citados, que realizam um registro histórico de manifestações, eventos ou lugares que acontecem ou já aconteceram no estado:

Tocando a Memória: rabeca
Cronologia Lírica de Belém
Carnaval92 – Enredos
Festival de Música e Literatura da Assembléia Legislativa do Estado do Pará
Sonoro Diamante Negro
Walter Bandeira e Grupo Gema (1981 – 1992): memória da música no Pará
Memória e História - 40 anos da Escola de Música da UFPA

Um trabalho conta a história do instrumento rabeca, falando de como este chegou e se deu a presença nas regiões brasileira, e principalmente de sua importância na música paraense, dentro de uma manifestação centenária que acontece na região bragantina do estado, a Marujada de São Benedito. A pesquisa intitulada “Tocando a Memória: rabeca” caracteriza a manifestação, os lugares da região que o realizam e diz sobre a importância do instrumento dentro dela.

O trabalho “Cronologia lírica de Belém” é fruto de uma pesquisa baseada em documentos, arquivos públicos e jornais de época do Brasil e do exterior, que reproduz um acervo de informações literárias, fotografias e registros musicais, cobrindo uma época bastante movimentada culturalmente do Pará, entre os anos de 1891 a 1907.

“Carnaval92 – Enredos” registra os samba-enredos apresentados pelas escolas de samba de Belém no ano de 1992, e o Festival de Música e Literatura da Assembleia Legislativa do Estado do Pará também registra as canções defendidas no festival que era organizado pelo órgão acontecido no ano de 1996.

“Sonoro Diamante Negro” traz um registro fotográfico em livro e um documentário em DVD contando a história da primeira aparelhagem sonora ainda em atividade da cidade de Belém. O trabalho traz registros de onde as festas ocorriam, quem era os frequentadores, bilhetes de festas, dando um belo registro do início da história as aparelhagens de som em Belém.

Há também um trabalho que conta a história do Grupo Gema, encabeçado pelo cantor paraense Walter Bandeira, e de suas atividades entre os anos de 1981 a 1992, trazendo o contexto no qual o grupo existiu, seu repertório e falando sobre a importância do grupo para a cena musical da cidade.

“Memória e História - 40 anos da Escola de Música da UFPA” traça um perfil histórico da Escola de Música da UFPA, importante instituição de ensino de música da cidade de Belém, que em 2004 completou 40 anos de existência, registrando conquistas importantes obtidas pela escola, pessoas e eventos memoráveis ocorridos no decorrer de sua história.

Foi encontrado um trabalho sobre a flauta artesanal do carimbó, instrumento confeccionado por alguns mestres na região do Salgado Paraense dedicado a tocar carimbó, que estava sendo esquecido, assim, o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN realizou um trabalho de reconhecimento de mestres que o faziam e uma oficina de repasses dos modos de construção da flauta, que resultaram também em um livro dedicado ao instrumento:

Sopro do Carimbó - A musicalidade da Flauta Artesanal

Há um método de estudos para bateria desenvolvido a partir de ritmos que são encontrados no folclore amazônico, utilizando alguns ritmos paraenses como carimbó, xote e retumbão para desenvolver a técnica na bateria e em instrumentos de percussão.

Batuques Amazônicos – Ritmos do Folclore Amazônico adaptados à bateria

Encontramos um relatório parcial de um Trabalho de Conclusão de Curso de um ex-aluno da Universidade Federal do Pará:

Choros Amazônicos

O texto foi submetido ao IAP através de edital e aprovado, sendo transformado em livro. A pesquisa fala sobre o gênero choro que é feito aqui na Amazônia, citando alguns dos artistas de maior expressividade e as características que aqui são adquiridas pelo choro, também conhecido por chorinho.

Encomendação das Almas

Matéria Sobre Banda Fruta Quente

Há ainda um trabalho sobre a “Encomendação das Almas”, uma manifestação popular e religiosa tradicional, que consiste na execução de cânticos por um grupo de rezadores, ocorrente durante a semana santa, no cemitério e nas residências de Oriximiná e uma matéria sobre a Banda Fruta Quente, grupo de grande expressão na década de 1990 no Pará. A matéria conta sobre o início da banda, formações por quais a banda passou e projetos futuros.

4.2 Os documentos não encontrados no acervo atualmente

Dos trabalhos que não estão mais disponíveis no acervo da Casa das Artes, todos DVDs, três são documentários que tratam sobre práticas musicais paraenses.

Música de Mestre

Na boca do peixe

Sonoro Diamante Negro

O documentário “Música de Mestre” mostra o cenário do carimbó em Icoaraci, resgatando alguns personagens que foram importantes na construção deste cenário, através de entrevistas com pessoas que desde 1950 participam e fazem essa história, conversando com mestres, ambientando o contexto e os lugares referência pra manifestação. “Na boca do Peixe” traz conversas com músicos ribeirinhos da região do Salgado Paraense, mostrando sua visão de vida, suas perspectivas musicais, influências e histórias vividas.

Quatro são DVDs registrando óperas apresentadas no Festival de Ópera do Theatro da Paz entre os anos de 2002 e 2005:

Festival de Ópera do Theatro da Paz – Macbeth
--

Festival de Ópera do Theatro da Paz – Pagliacci
--

Festival de Ópera do Theatro da Paz – Carmen

Festival de Ópera do Theatro da Paz - Bug Jargal

Os últimos são um programa de TV produzido com o apoio da instituição que traz sambistas da região norte do Brasil pra contarem um pouco de suas histórias e tocar algumas músicas, e dois DVDs com registro do show Terruá Pará, edições de 2006 e 2011, iniciativa que reuniu artistas paraenses de diversos segmentos musicais, do rock ao carimbó.

Amazônia Samba – Episódios 1 e 2

Terruá Pará Vol I e II

5. Resultados obtidos

Ao total, foram identificados 47 trabalhos tratando sobre práticas musicais realizadas no Pará, a partir destes resultados podemos traçar um panorama, o acervo abarca uma série de práticas, de música popular à música erudita, de música religiosa à música indígena, deixando clara a variedade cultural e musical aqui produzida. Segundo Chada (2001) a música acontece dentro de um contexto cultural, por conta disso pode ser influenciada não só por considerações artísticas, como também sociais, religiosas, econômicas, políticas ou pelo próprio confronto com outras formas de expressão artística. Ou seja, a música é fruto do contexto no qual ela é realizada. Ao observarmos as diferentes formas que a música se manifesta em diferentes regiões e contextos, constatamos com mais facilidade.

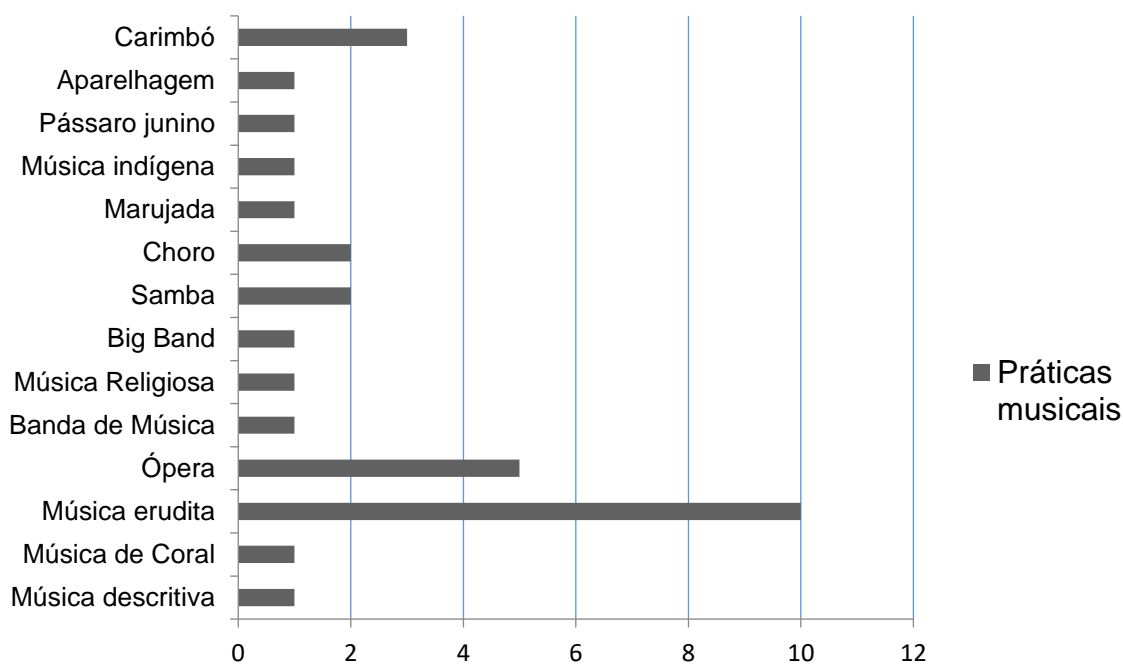
Os cantos de caça dos povos Parkatêjê, têm por finalidade explicar práticas e concepções míticas relacionadas aos animais. As músicas mostram o espaço biossocial em que vivem esses povos fazendo referências a pessoas, animais, rios, árvores, paisagens e acontecimentos, a maior parte dos cantos fala de animais que são objeto de caça, eles ganham descrições peculiares, como no canto “Kaprán-Jabuti 1”, por exemplo, em que o casco do jabuti é descrito como “cama redonda”, ou no canto “KukrytAnta 1”, onde a anta é descrita como “pés pesados, mas corre”. Na liturgia de encomendação das almas, em Oriximiná, a música assume outra função, a de rogar preces, tentando levar conforto às almas dos que já faleceram, como forma de contribuir para o seu progresso espiritual e alívio de penas, evidenciando o caráter

religioso com o qual são empregados os cânticos executados nesta manifestação. Nas montagens de óperas a música é utilizada em conjunto com a encenação teatral para contar uma estória e nos festivais ganha um caráter contemplativo ou de disputa.

Tendo isso por base constatamos como a prática musical toma diferentes aplicações de acordo com o âmbito em que ela se encontra. Também podemos constatar, através desta pequena amostra do acervo estudado, a diversidade de produções e aplicações que a música adquire, isso dentro do Pará e através somente da análise destes documentos coletados, não dando conta de refletir aqui toda real produção existente no estado.

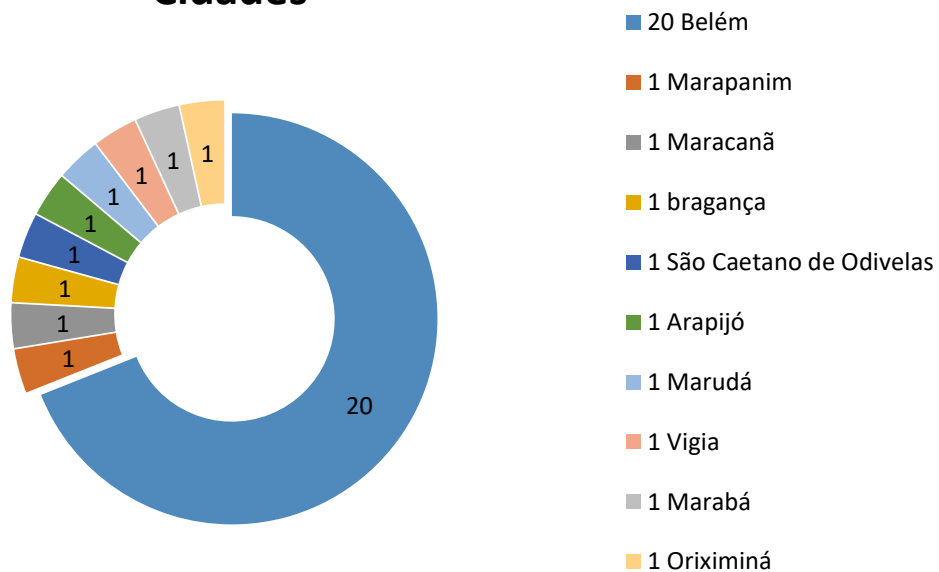
Vejamos quais as cidades e práticas musicais são atingidas nesta pesquisa:

Práticas musicais



Através do gráfico podemos observar as práticas mais representadas no acervo estudado. À frente temos música erudita com 10 trabalhos tratando sobre esta prática, seguida por ópera, com 5 trabalhos sobre esta prática musical, após vem o carimbó com 3 trabalhos, choro e samba com 2 trabalhos cada e todas as outras com um trabalho apenas.

As cidades alcançadas:

Cidades

A maior parte das práticas está localizada na cidade de Belém, com 20 trabalhos sobre práticas realizadas em Belém identificados, no restante das cidades detectamos um trabalho em cada. O restante dos trabalhos catalogados do acervo não trata necessariamente de uma prática, mas sim de pessoas ou locais específicos.

6. Conclusão

Após um ano nesta pesquisa, podemos notar um vasto campo de práticas musicais existentes no estado do Pará, que observamos cada vez mais difundidas a partir de pesquisas, isso fica mais claro ao observarmos o acervo da Casa das Artes, que através de seus fomentos, instiga e viabiliza várias produções anualmente. Outro ponto que chamou atenção é a relação que a música faz com outros campos de conhecimento como com a religião, artes cênicas, contexto social, dentre outros, e as características que toma de acordo com seu uso, a partir disso, utilizando a base teórica fornecida pela etnomusicologia tentamos entender melhor como essas relações se interpolam e acontecem de forma prática no meio social entendendo que a música é uma arte dinâmica e fruto do meio social que a realiza.

Partindo dos dados fornecidos por esta pesquisa é possível concluir que o Pará é um estado rico cultural e musicalmente, por ser grande territorialmente, o segundo maior do país, como consequência disso gera uma enorme produção e variedade fornecendo uma série de práticas, contextos, ritmos e gêneros musicais, arriscaria dizer que seria um dos mais peculiares a nível nacional tendo criado frutos como o carimbó e o tecnobrega, gêneros reconhecidos.

Com estes resultados esperamos contribuir para que haja um maior entendimento deste cenário cultural, e através disso entender nosso lugar enquanto contribuintes, produtores e produtos desta cultura.

Referências:

ARAÚJO, Samuel; PAZ, Gaspar; CAMBRIA, Vincenzo (Org.). *Música em debate: perspectivas interdisciplinares*. Rio de Janeiro: Mauad X, Faperj, 2008.

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

CHADA, Sônia. *Caminhos e fronteiras da etnomusicologia*. Belém: PAKA-TATU, 2011. 216 p. (Música e identidade na Amazônia – GPMA, Vol.2. Líliam Cristina da Silva Barros e Paulo Murilo Guerreiro do Amaral).

GIL, Antônio Carlos. *Como elaborar projetos de pesquisa*/Antônio Carlos Gil. - 4. ed. - São Paulo : Atlas, 2002.

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

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

REMEDIOS, Danilo Rosa. *Mestre Come Barro – Referência no Carimbó em Quatipuru-Pa*. Trabalho de Conclusão de Curso, na Licenciatura em Música – UFPA, 2017.

SEEGER, Anthony. *Etnografia da Música*. Tradução: Giovanni Cirino. São Paulo, n. 17, p. 237-260, 2008.

Portugal-Brazil: um schottisch paraense

Leonardo Vieira Venturieri

UFPA/ICA - leonardoventurieri@hotmail.com

Resumo: O trabalho investiga as origens do gênero musical schottisch e o fenômeno da “naturalização” deste gênero em terras brasileiras durante o século XIX. Considera-se a hipótese de que o gênero lundu representaria uma influência na naturalização do gênero. Tal questão é preliminarmente compreendida através da análise da obra Portugal-Brazil do compositor Clemente Ferreira Júnior, que possui elementos que elucidam a compreensão do fenômeno da naturalização do gênero. Para o trabalho, considera-se o método comparativo aliado ao estudo musicológico e historiográfico.

Palavras-chave: schottisch. lundu. Clemente Ferreira.

Portugal-Brazil: A Schottisch from Pará

Abstract: This Work investigate the origins of musical genre called schottisch and also the phenomena of its naturalization in Brazil during the XIXth century. It considered an hypothesis that the musical genre Lundu would act as an influence for the naturalization of the genre. The matter is primarily understood throughout the analysis of the work Portugal-Brazil from Clemente Ferreira Júnior, wich contains elements that elucidate the genre naturalization phenomena. For the work, the auctor consider the comparative method, allied with musicological and historiographic studies.

Keywords: schottisch. lundu. Clemente Ferreira.

1. Introdução

O presente trabalho discorre sobre as origens do gênero musical schottisch e investiga a “naturalização” do gênero em terras brasileiras, considerando o método comparativo aliado ao estudo musicológico e historiográfico. Considera-se a hipótese de que o lundu seria uma influência para a naturalização do gênero, importante para sua modificação quando produzido no Brasil do século XIX. O artigo promove uma investigação de aspectos intrínsecos dentro da obra “Portugal-Brazil”, schottisch de Clemente Ferreira Júnior, procurando responder a questão levantada pela hipótese: Há alguma influência do lundu no schottisch feito no Brasil? Em especial no schottisch “Portugal-Brazil” de Clemente Ferreira Júnior. Quais outros aspectos atuam neste processo de naturalização?

2. Schottisch Brasileiro

Schottisch é uma dança e um gênero musical. A dança é feita em pares e contava com grande repertório de passos e se modificavam periodicamente, durante seus dias de glória. Este

trabalho se referirá ao schottisch apenas enquanto gênero, considerando tanto os aspectos sócio-econômicos que implicaram o estabelecimento do gênero no Brasil, assim como os aspectos composicionais.

A schottisch fez um grande sucesso em vários países, a partir de meados do século XIX, nos quais vários compositores que passaram a ser especialistas no gênero. O nome indica uma “maneira escocesa” implícita no gênero. De acordo com Sève(2016): “A schottisch chegou ao Brasil pouco depois da polca e, como o gênero originário da Boêmia, foi dançada por bailarinos nos teatros populares”(SÈVE, p. 103, 2017). O gênero Schottisch passou a ganhar popularidade no Brasil, principalmente durante o decorrer do século XIX: “A dança polonesa, chamada pelos ingleses de polca alemã, logo caiu no gosto das elites brasileiras.” (SÈVE, p. 103, 2017).

Chegou no país na mesma forma que outros gêneros europeus, durante a grande demanda por novidades musicais⁸⁵ durante o século XIX. Fez sucesso assim como a polca, a valsa, redowa, mazurka que sendo importados e apreciados em território nacional, foram, por conseguinte, assimilados pela cultura musical brasileira. Tal assimilação resultou no hoje no que se conhece como Schottisch Brasileiro, uma versão do gênero re-imaginada pelos músicos e compositores brasileiros, entre os quais, se destacam Anacleto de Medeiros, Irineu de Almeida, Ernesto Nazareth, entre outros.

O interesse da nova classe trabalhadora por novidades musicais vindas da europa foi a força que impulsionou a entrada do Schottisch no Brasil assim como a entrada polca, etc. As mudanças sócio-culturais ocorridas durante o século XIX, formaram o cenário propício em que a burguesia seria fundamental para a existência deste modelo de importação cultural. As novidades musicais impulsionaram um grandioso número de compositores do gênero schottisch que tiveram suas obras publicadas no Pará. As obras eram publicadas através das editoras locais como a Mendes Leite, R.L. Bittencourt e vendidos em lojas como a Pacote das Novidades Musicais, Casa Abraão Mathias, entre outros.

Neste cenário de mudança cultural, o schottisch se insere como gênero europeu de grande popularidade no Pará, principalmente através do papel de Clemente Ferreira e o processo de nacionalização da schottisch. No Pará, assim como no Brasil, o schottisch passou por esta nacionalização, que fundiu o gênero com outros, “legitimamente“ brasileiros como a modinha

⁸⁵ Neste texto irei me referir inúmeras vezes à tal questão sobre a demanda brasileira pelas novidades musicais européias. Estes casos terão como referência o termo “novidades musicais”.

e o lundu. O mesmo ocorreu com outros gêneros estrangeiros importados para o Brasil, como a polca e a valsa. Almeida(1942) descreve a maneira em que a valsa se abrigou:

Todas essas danças 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 cidadã 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 sevestrosa, sofreu a influência das modinhas e adaptou-se ao choro nacional. Se guardou as suas características fundamentais, de dança rodada, em 3/4, abrigou a sua melodia e se tornou uma forma de canção sentimental, que é hoje a mais comum nos compositores do gênero. (1942, p.184)

Segundo Sève(2016), Anacleto de Medeiros é considerado o sistematizador do schottisch no Brasil “Anacleto de Medeiros, nascido na Ilha de Paquetá no Rio de Janeiro. É ele considerado o “sistematizador do gênero” no Brasil.”(SÈVE, 103-104). Sève afirma, a partir da pesquisa do texto de Cazes(2010), que Anacleto sistematizou o schottisch a em função do sentido de educação e conseqüentemente, de divulgação de gêneros musicais(schottisches, valsas, polcas) promovidos pelos mestres de bandas de música do século XIX:

Em 1896, na função de organizar a Banda do Corpo de Bombeiros, arregimentou alguns dos melhores músicos de choro, fazendo com que seu grupo passasse a se destacar pela qualidade de afinação, interpretação e arranjos. Era tradição as bandas se responsabilizarem pela educação musical de seus componentes. Por serem seus mestres chorões, houve um “efeito multiplicador da cultura chorística”, fazendo com que mais músicos dominassem a linguagem (SÈVE, 103-104 apud CAZES, 2010, p. 29)

A importância de Anacleto de Medeiros como líder de um dos maiores centros formadores de música do país(Banda do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro), pode ser confirmada por Tinhorão (2010):

A nova instituição, organizada pelo grande compositor e músico de choro Anacleto de Medeiros (1866-1907), surgia no momento em que a então capital do país se orgulhava de possuir o mais numeroso conjunto de bandas militares de todo o Brasil, o que garantia desde logo o título de principal centro formador de músicos profissionais. (TINHORÃO, 2010, p. 195)

Tinhorão também ressalta o papel das bandas militares como divulgadores dos gêneros de grande demanda no final do século XIX e início do século XX (incluindo-se o schottisch):

(...) exatamente pela necessidade de entremear as marchas militares e dobrados com músicas do agrado do público de gosto popular que essas bandas de corporações fardadas começaram a incluir em seu repertórios os gêneros mais em voga aquele tempo, ou seja, as valsas, as polcas, schottisches e mazurcas importadas da Europa para atender aos propósitos de modernidade das novas camadas da pequena burguesia. (TINHORÃO, 2010, p. 195)

A nacionalização das novidades musicais foi um fenômeno recorrente na música brasileira do século XIX. Pode-se afirmar com segurança que o fenômeno ocorreu em todos estes gêneros importados, pois tanto o schottisch quanto outros gêneros musicais, como a valsa, a polka e a mazurka passam por este processo, o que lhes permeiaram de “brasilidade”, acabam por desenvolver um caráter substancialmente diferente de seus referentes na europa. Sendo assim, o schottisch brasileiro pouco tem a ver com o schottisch europeu. Paulo Castagna (2003) reitera este processo de nacionalização das novidades musicais, a partir da influência do lundu, mencionando também o maxixe:

A partir de então, centenas de danças foram compostas, principalmente ao redor desses 6 tipos básicos⁸⁶, conhecendo-se, atualmente, inúmeros exemplares impressos e manuscritos do séc. XIX. A partir do final do séc. XIX, entretanto, essas danças começaram a sofrer profundas alterações, mesclando-se com gêneros brasileiros de dança (como o lundu e o maxixe), gerando pelo menos duas correntes musicais: a primeira ainda urbana, porém desnivelada para camadas médias da sociedade, com a prática de danças já “nacionalizadas”; a segunda mais típica de ambientes rurais, nos quais essas danças foram “folclorizadas”, transformando-se em dezenas de gêneros de danças de expressão local, tanto na música quanto na coreografia.(2003,p.2)

3. O Schottisch Portugal-Brazil

No acervo Vicente Salles, do Museu da UFPA, se encontram 13 exemplares dos schottisches editados de Clemente: Denguice, Flor de Meus Olhos, Inflammaveis, Melindres, Mexericos, Não Posso Amar, Olhar Altivo, Olhar Dolente, Olhar Faceiro, Olhar Sereno, Olhos Sombrios, Quebrantos e Portugal-Brazil. Dentre todos, “Portugal-Brazil” apresenta uma construção programática, um tanto didática, em que o autor apresenta seções “brasileiras” e “portuguesas” dentro da composição, demonstrando sua visão sobre o que é a brasilidade na música, contrastando com uma visão sobre a musicalidade lusa.

Nas partes brasileiras podem ser encontradas características rítmicas que remetem ao paradigma do tresillo explanado por Sandroni(2001) no livro Feitiço Decente. O autor ressalta uma forma de análise musical apropriada para identificar características próprias à produção musical latino-americana. Através do paradigma do tresillo, é possível desenvolver uma análise pertinente às rítmicas que permearam a música brasileira a partir da segunda metade do século XIX. O tresillo, segundo Sandroni: “Trata-se do que se constrói sobre um ciclo de oito pulsações, ou 3+3+2.” (2001, p. 22). O autor também apresenta a forma escrita do paradigma que consiste em duas colcheias pontuadas seguidas de uma colcheia:

⁸⁶ Castagna refere-se às seguintes danças: quadrilha, polka, valsa, redowa, schottisch e mazurca.

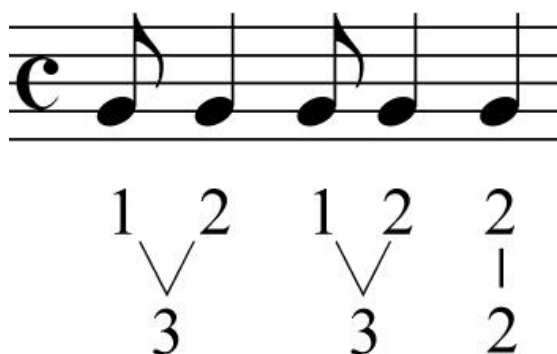


Figura 4: Paradigma do tresillo dentro do compasso de 4/4.

A melodia principal é arranjada nos primeiros compassos juntamente com um acompanhamento que configura os motivos rítmicos característicos do schottisch. Tal acompanhamento consiste em uma sequência de bordões oitavados através de semínimas, com uma alternância nos tempos fracos do compasso, que na partitura se faz através de um agrupamento de notas com intervalo de quartas, com notas integrantes do acorde de mi bemol maior.



Figura 5: Acompanhamento da mão esquerda nos compassos 1-5. Transcrição e edição do Autor.

A composição apresenta duas formas de compasso, quaternário, que configura a maior parte da peça e binário, que ocorre apenas ao final da obra (ver figura 14). Tais mudanças de compasso dentro do schottisch são raras, nesta obra isto só ocorre em função do caráter programático da composição.

Esta primeira parte possui a descrição do autor, que determina a seção como Brasileiro. Estas definições das “nacionalidades” das seções da partitura ocorrem com frequência ao longo da obra intercalando entre seções brasileiro e português:



Figura 6: Compassos 1-5 da obra Portugal-Brazil de Clemente Ferreira Júnior. Fonte: Acervo Vicente Salles, Museu da UFPA.

Enquanto a parte brasileira é escrita em mi bemol maior, a parte portuguesa é escrita na tonalidade de mi bemol menor e apresenta uma melodia diferente da apresentada nos primeiros compassos, sem a presença do tresillo. Provavelmente o autor utiliza essa mudança de tonalidades maior (Seção brasileira) e menor (seção portuguesa) como uma metáfora para a “alegria” com que comumente o Brasil é associado no imaginário internacional, e sugerindo portanto, ao criar a metáfora para Portugal, uma característica de uma musicalidade mais lânguida e melancólica.



Figura 7: Compassos 18-20 da obra Portugal-Brazil.



Figura 8: Melodia dos compassos 18-22.

O acompanhamento da seção portuguesa também possui diferenças em relação à brasileira. As semínimas do primeiro tempo de compasso permanecem oitavadas executando a fundamental do acorde, entretanto há um pequeno fraseado feito através de duas colcheias e uma semínima no segundo e terceiro tempo do compasso, que configuram, respectivamente a terça, a fundamental e a quinta do acorde de mi bemol menor.



Figura 9: Acompanhamento da mão esquerda nos compassos 18-22.

A obra segue com o intercalar de seções Brasileiro e Portuguez, e por vezes repetem-se melodias e acompanhamentos encontrados no início da composição. A segunda seção brasileira apresenta a mesma melodia e acompanhamento mostrada no início, que inclui o presença do tresillo.



Figura 10: Acompanhamento da mão esquerda nos compassos 31-36.

O autor retoma com a seção portuguesa no compasso 49, no entanto, apresenta a melodia descrita no início como brasileira com ligeiras modificações (comparar figuras 3 e 11). É possível que Clemente quisesse demonstrar uma integração entre as nações “feita através da música”, quando inclui a melodia brasileira por cima do acompanhamento da seção portuguesa.



Figura 11: Acompanhamento da mão esquerda nos compassos 49-54.

O autor finaliza a composição com uma seção descrita como brasileira, em que utiliza novamente a melodia do início (ver figuras 12 e 13).

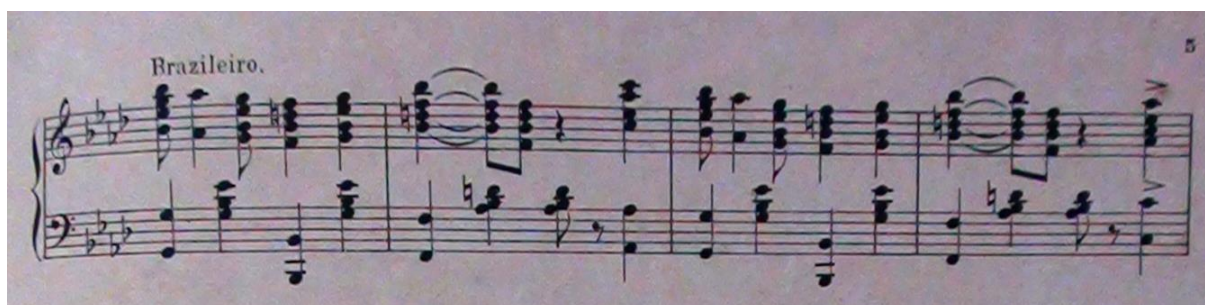


Figura 12: Compassos 65-68 da obra Portugal-Brazil.

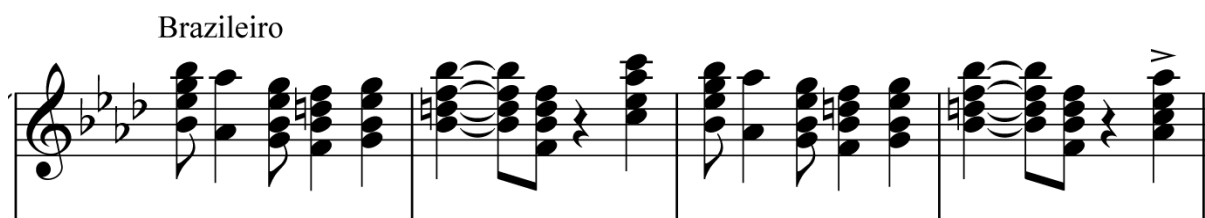


Figura 13: Compassos 65-68 da obra Portugal-Brazil de Clemente Ferreira Júnior.

Para o trecho final da mesma seção “brasileira”, Clemente utiliza o compasso 2/4 para que houvesse maior velocidade e vivacidade na composição. O autor realiza um ajustamento da melodia principal da obra, da seção brasileira, que contém o tresillo, para o compasso de 4/4, convertendo as colcheias em semi-colcheias e as semínimas em colcheias. A aceleração final é certamente uma referência aos gêneros populares brasileiros como o maxixe, o tango brasileiro e o lundu.

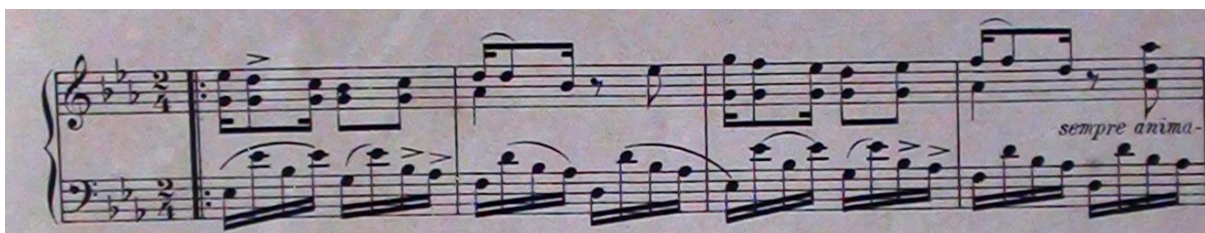


Figura 14: Compassos 73-76 da obra Portugal-Brazil.



Figura 15: Melodia e acompanhamentos nos compassos 73-76.

Vale ressaltar que o acompanhamento da mão esquerda apresenta grande similaridade com os acompanhamentos das modinhas e lundus do século XIX. Este tipo de acompanhamento remete inclusive ao dedilhado da viola caipira, principal acompanhamento dos lundus do início do século XIX.



Figura 16: Acompanhamento da mão esquerda dos compassos 73-76.



Figura 17: Trecho da obra Lundum, transcrita por Mário de Andrade(1980).
Fonte: ANDRADE, Mário de. Modinhas Imperiais. 8ª Ed., Obras Completas de Mário de Andrade, nº XVIII. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1980.

A capa da partitura possui vários elementos que se relacionam com o título Portugal-Brazil. Duas bandeiras que se encontram em oposição possuem, respectivamente, as cores da bandeira de Portugal até o ano de 1911 e as cores da bandeira do Brasil, que se direcionam à posição da tipografia, separando o lado esquerdo da capa para Portugal e o lado direito para o

Brasil. A dedicatória “Aos bons amigos de lá e de cá” reafirma o sentido de integração proposto pelo autor.



Figura 18: Capa da obra Portugal-Brazil.

Não há indicação do ano de publicação, porém sabe-se que provavelmente foi publicada pela Livraria Bittencourt antes do ano de 1911, visto que este foi o ano que Portugal mudou sua bandeira para as cores vermelho e verde.



Figura 19: Pormenor da capa da obra Portugal-Brazil.

4. Considerações Finais

Como resultados preliminares aponto que há uma influência da música nacional, em especial do Lundu, dentro do schottisch feito no Brasil e no Pará. Em especial, o schottisch Portugal-Brazil é uma clara demonstração de como a musicalidade brasileira se insere dentro das composições de gêneros estrangeiros durante o século XIX-XX. O caráter didático da obra é, certamente, proposital e representa o pensamento composicional multi-cultural de um dos grandes compositores de sua época.

A obra em questão, mesmo sendo apresentada como um schottisch possui elementos rítmicos e melódicos que se encontram presentes não apenas no lundu, mas em tangos brasileiros, polcas, maxixes, entre outros gêneros composicionais populares em voga na época.

Referências Bibliográficas

ANDRADE, Mário de. *Modinhas Imperiais*. 8ª Ed., Obras Completas de Mário de Andrade, nº XVIII. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1980.

ALMEIDA, Renato. *História da Música no Brasil*. 2a. Ed., Rio de Janeiro: F. Briguiet e Comp. Editores, 1942.

CASTAGNA, Paulo. *A Música Urbana de Salão do século XIX*. Apostilas do curso de História da Música Brasileira IA/Unesp. São Paulo: Instituto de Artes da Unesp, 2003.

CASTAGNA, Paulo. *A Musicologia enquanto Método Científico*. Revista do Conservatório de Música da Ufpel. Pelotas, nº1, 2008. p.7-31.

CAZES, Henrique. *Choro - do quintal ao Municipal*. São Paulo: Editora 34, 2010.

FERREIRA JÚNIOR, Clemente. *Portugal-Brazil*. Schottisch. Para piano. Pará: R. L. Bittencourt, (s.d.). 6 p.

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

SANDRONI, CARLOS. *Feitiço Decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda: UFRJ, 2001.

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

SÈVE, Mário. *Villa-Lobos e a schottisch: a interpretação musical por classificação genérica*. Artigo apresentado ao II Simpósio Nacional Villa-Lobos: práticas, representações e intertextualidades. Rio de Janeiro: II Simpósio Nacional Villa-Lobos/UFRJ, 2016.

TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. 2ª Edição. São Paulo: Editora 34, 2010.

Análise da dificuldade técnica pianística na *III Suíte Brasileira* de Oscar Lorenzo Fernandez

Júnia Gonçalves Santiago

Universidade Federal de Minas Gerais – juniasant@gmail.com

252

Resumo: Este estudo enfoca aspectos da escrita e da técnica pianística constantes na *III Suíte Brasileira* para piano solo, de Oscar Lorenzo Fernández (1897 – 1948), utilizando-se de ferramentas previamente estabelecidas, que visam ajudar a identificar as dificuldades existentes na mencionada obra musical. A análise da obra foi feita a partir de categorias anteriormente estabelecidas como: *tempo e ritmo, melodia, textura e sonoridade*, produzida de forma tanto quantitativa quanto qualitativa. A partir dos critérios utilizados, percebeu-se de forma mais nítida os obstáculos encontrados na referida suíte.

Palavras-chave: Análise. Lorenzo Fernández. Piano

Analysis of the technical pianistic difficulty in the *III Suíte Brasileira* of Oscar Lorenzo Fernandez

Abstract: It has been prepared in this study, the analysis of the *III Suíte Brasileira* for solo piano, Oscar Lorenzo Fernandez, under aspects of piano technique and existing writing. procedures was employed previously defined which would help to recognize the present difficulties in that musical work. The composition analysis was performed based on predetermined classes, as time and rhythm, melody, texture and sound. Founded on the use of certain standards, it was noted explicitly the complications present in this song cycle.

Keywords: Analysis. Piano. III Brazilian Suite

1. Introdução

Oscar Lorenzo Fernández (1897 – 1948), filho de espanhóis, foi um compositor brasileiro de inegável valor, não só pelo legado de um acervo musical vasto e de indiscutível qualidade, como, também, pela sua decidida contribuição na difusão e no ensino da música, como um dos fundadores da Sociedade Cultura Musical, em 1920, onde ocupou diversos cargos, até seu fim em 1926. Foi, igualmente, um dos responsáveis pela fundação, em 1936, do Conservatório Nacional de Música, no Rio de Janeiro, que ainda hoje é considerado uma das mais importantes instituições musicais do país. Admirador do folclore brasileiro, foi um dos entusiastas do nacionalismo musical brasileiro, através de variadas composições repletas de ritmos brasileiros com interferência folclórica.

Sua criação artística pode ser classificada em três épocas, segundo MARIZ (2000). A primeira, de 1918 a 1922; a segunda, de 1922 a 1938 e a terceira, de 1938 a 1948. Sua obra compreende canções, suítes sinfônicas, balés, música de câmara, concertos (um para piano e outro para violino) e duas sinfonias, além de composições como *Trio brasileiro Op.32* (1924, piano, violino e violoncelo), *Suíte Sinfônica* (1925, orquestra), *Três Estudos em forma de Sonatina* (1929, piano), *O Reisado do Pastoreio* (1930, orquestra), *Toda para você* (1930,

canto e piano), *Valsa Suburbana op. 70* (1932, piano), *Primeira Suíte Brasileira* (1936, piano), *Segunda Suíte Brasileira* (1938, piano) e *Terceira Suíte Brasileira* (1939, piano).

Em pesquisa bibliográfica, verificou-se que, apesar de ser um estudo sobre as *Três Suítes Brasileiras* o texto *Estudo Analítico e Interpretativo sobre as Três Suítes Brasileiras de Oscar Lorenzo Fernandez*, escrito por ARAÚJO FILHO (1996), contém apenas um aprendizado histórico sobre a criatividade e vida do compositor, continuado de uma produção pormenorizada da essência composicional das três *Suítes Brasileiras*, assim como inferências interpretativas das obras sem, no entanto, abordar as dificuldades técnicas das músicas desse ciclo.

Exames em tratados de técnica pianística, abrangendo os livros *Como devemos estudar piano* de LEIMER e GIESEKING (1949) e *Teoria da Aprendizagem Pianística*, de KAPLAN (1985), confirmam a necessidade de uma instrução lógica que facilite uma aplicação pianística mais objetiva, constituindo moldes universais relevantes para um estudo de dificuldades técnico-musicais.

Assim posto, foram dois os motivos que determinaram a escolha da III Suíte Brasileira como objeto desta pesquisa: a sua notória reputação dentro do repertório didático-pianístico brasileiro, e a inexistência, até o momento, de um estudo que de fato ofereça aos professores de piano ferramentas pedagógicas que revelem a dificuldade técnico-musical das composições. Ao longo do trabalho, procurou-se obter um maior entendimento pianístico da obra, por meio do emprego de processos pertinentes à efetivação da análise sugerida.

A viabilização da pesquisa exige que se estipule uma metodologia especial, a seguir discriminada:

- Investigação bibliográfica de trabalhos publicados a respeito do compositor e de sua obra que possuam vínculo com a pesquisa, englobando monografias, livros, teses e artigos. Consistirá em uma averiguação ampla desses materiais, a fim de obter um olhar global da vida e obra do compositor e, provavelmente, uma noção mais acurada a respeito do texto musical;
- Estudo repetitivo da *III Suíte Brasileira* ao piano, em busca de meios que facilitem a constatação das dificuldades para a sua execução, além de definir técnicas que melhor satisfaçam as condições de interpretação e que só podem ser criadas a partir da experimentação continuada no próprio instrumento;
- Utilização de categorias a serem aplicadas na verificação das dificuldades técnico-musicais: *tempo e ritmo*, *melodia*, *textura* e *sonoridade*, assim como a classificação de três níveis a serem utilizados para o estabelecimento da dificuldade de cada categoria, em

cada peça: *pouca, razoável, ou muita dificuldade*. A escolha das categorias e classificações foi extraída do artigo científico de SANTIAGO (2007), no qual a autora partiu de uma avaliação tanto quantitativa quanto qualitativa das categorias técnico-musicais.

Os resultados encontrados serão extremamente relevantes para uma melhor percepção da composição e uma contribuição preciosa a ser utilizada na *performance* e no ensino dessa obra de inegável valor para o acervo musical da música brasileira.

A *III Suíte Brasileira* dispõe de três peças:

- I Toada
- II Seresta
- III Jongo

2. Toada

Toada é uma canção de caráter triste e andamento arrastado¹, nesta peça, temos como característica principal uma linha melódica com variações de textura em suas repetições. Escrita na forma A – B – A' – B', em quatro frases que coincidem com as seções, a primeira e terceira frases estão na tonalidade de Mi Maior e a segunda e quarta frases com centro harmônico em Ré Menor.

2.1 Tempo e Ritmo

Escrita em andamento moderado num compasso binário simples, *Toada* começa com uma pequena introdução de quatro compassos, na qual é estabelecido um ostinato na mão esquerda.

FIGURA 01 - Toada [01-04] ¹

Enciclopédia da Música Brasileira: Erudita, Folclórica e Popular, de MARCONDES e RIBENBOIM, p.776, (1998).

As figuras rítmicas utilizadas são mínimas, semínimas, colcheias e semicolcheias; note-se que as colcheias colocadas em contratempo, assim como a articulação sobre as semicolcheias feitas pelo baixo, geram certa instabilidade rítmica. Tal variante rítmica aparece em toda a obra em forma de ostinato, ora feito pela mão esquerda, ora feito pelas duas simultaneamente. Lorenzo Fernández trabalha com um ostinato similar ao utilizado no *Cateretê* da 2ª. Suíte, a partir do ritmo básico colcheia pontuada / colcheia pontuada / colcheia (♩. / ♩. / ♩.). Nos finais de frases ou ideias, como em [56], Lorenzo Fernández utiliza-se sempre de *allargando* e logo em seguida indica *a tempo* para o início de uma nova frase.



FIGURA 02 - Toada [55-58]

NÍVEL DE DIFICULDADE: Razoável dificuldade

2.2 Melodia

Todo material musical está distribuído em quatro frases de extensões diferentes, a maior com dezenove compassos [35-53] e a menor com oito [5-15] e [57-64]. Apesar de predominantemente escrita em graus conjuntos ou movimento intervalar próximo, acontecem saltos entre [35-53], feitos pela mão esquerda. A linha melódica é toda cantada pela voz do soprano em legato, sendo que em [50-52] atinge-se o ponto culminante. Lorenzo Fernández

utiliza a *tenuta* sobre as notas mais agudas dos acordes, para tornar ainda mais evidente a linha melódica.

FIGURA 03 - Toada [50-52]

NÍVEL DE DIFICULDADE: Razoável dificuldade

2.3 Textura

A obra apresenta um misto entre textura homofônica e polifônica, com a linha melódica do soprano e um ostinato feito pelo contralto, tenor e baixo. A cada frase há maior adensamento na organização das partes, principalmente na terceira frase, onde existe uma maior quantidade de notas.

FIGURA 04 - Toada [35-38]

NÍVEL DE DIFICULDADE: Razoável dificuldade

2.4. Sonoridade

Em *Toada*, Lorenzo Fernández emprega diversos sinais de dinâmica, iniciando com *p* na introdução, passando pelo *mf*, *f* e chegando ao *ff* em [51], ponto culminante da peça. Notam-se dois planos sonoros básicos, a linha melódica fundamental mais timbrada e brilhante

e o ostinato presente em toda a obra, de intensidade mais suave. Em relação ao registro sonoro, utilizam-se todas as três regiões no teclado, predominando o registro médio. O uso do pedal é indicado em [21-29], [35-53] e [58- 64].

FIGURA 05 - Toada [21-24]

NÍVEL DE DIFICULDADE: Muita dificuldade

3. Seresta

A peça está no formato ternário A – B – A, sendo a seção A em tonalidade de Mi Menor e a seção B em Mi Maior. Observa-se nesta estrutura a simetria entre as seções, com dezesseis compassos para cada uma das partes.

3.1 Tempo e Ritmo

Seresta é uma composição em andamento *Allegro Agitado*, compasso quaternário simples, rica em indicações de *rallentandos* e *ritardandos*, o que sugere certa liberdade rítmica para finalização de uma ideia e preparação para a próxima.

FIGURA 06 – Seresta [07-09]

Nesta peça observamos a utilização de mínimas, semínimas e uma predominância de colcheias, figura motora da peça. As quiálteras e polirritmias que aparecem na segunda parte

da seção B, em [26] e [28-32], proporcionam o momento rítmico mais tenso da obra assim como considerável contraste em relação à seção A.



FIGURA 07 – Seresta [25-26]

NÍVEL DE DIFICULDADE: Razoável dificuldade

3.2 Melodia

A organização melódica da peça se dá em seis frases, duas em cada seção, com oito compassos para cada frase. Toda a linha melódica é escrita em *legato* e algumas *tenutas* são marcadas na linha do tenor na seção B. O *staccato* só aparece nas últimas quatro notas feitas pelo baixo. Ressalta-se a predominância de graus conjuntos com pequenos saltos a partir da seção B, em [17-20] e [25-31], na mão esquerda.



FIGURA 08 - Seresta [16-18]

NÍVEL DE DIFICULDADE: Razoável dificuldade

3.3 Textura

A textura da peça é polifônica, enriquecida com a entrada da voz do tenor a partir de [17]. As linhas melódicas são distintas, sendo o baixo a voz principal, com uma linha evidente e ininterrupta, e soprano e contralto vozes secundárias, com o uso de desenhos rítmicos idênticos. Na seção A temos uma escrita densa e na seção B uma amplitude maior entre as vozes.

NÍVEL DE DIFICULDADE: Muita dificuldade

3.4 Sonoridade

A valorização sonora da linha do baixo é muito importante para o entendimento da obra. Contudo, as notas superiores, soprano e contralto, deverão ser timbradas, para uma maior clareza da linha melódica secundária. Com relação à dinâmica temos uma grande variação, começando em *mf* e chegando entre a terceira e quarta frases a *ff* e *fff*, valorizando o ponto culminante da obra, com o uso de blocos de acordes; tal gradação sonora de intensidade deverá ser cuidadosamente executada pelo intérprete para que o auge da peça fique evidente. A dinâmica *p* começa na quinta frase e a peça é finalizada em *pp*. A pedalização é indicada em toda a partitura, devendo ter como ponto de apoio básico a linha melódica principal; sugere-se o uso de trêmulo no pedal em intervalos conjuntos, minimizando-se assim as dissonâncias. Utilizam-se os três registros sonoros principais (grave, médio e agudo), porém é na quarta frase que uma extensão mais ampla do teclado é empregada.

FIGURA 09 – Seresta [01-03]

Allegro agitato (♩=100)

(Ped.)

NÍVEL DE DIFICULDADE: Muita dificuldade

4. Jongo

Jongo, segundo verbete da *Enciclopédia da Música Brasileira: Erudita, Folclórica e Popular*, de MARCONDES e RIBENBOIM (1998), significa “dança-afro-brasileira do tipo batuque ou

samba”. Esta obra é toda construída sobre um ostinato rítmico, iniciando de maneira misteriosa (ver indicação *soturno e misterioso*, no início da peça) e evoluindo para um final agitado, pesado e denso. Desenvolvida no modo Si Eólio, em forma unitária (A), contém introdução e cinco frases organizadas da seguinte maneira: Introdução [1-2], 1ª Frase [3-14], 2ª Frase [15-26], 3ª Frase [27-38], 4ª Frase [39-50] e 5ª Frase [51-62].

4.1 Tempo e Ritmo

Com a indicação *Allegro Pesante*, Jongo é uma peça que não determina compasso nem, conseqüentemente, barras de compasso. A construção da obra tem como fundamento a célula rítmica colcheia / duas semicolcheias / colcheia / quatro semicolcheias / colcheia (♩/♪ / ♩ / ♩ ♩ / ♩), em ostinato. A partir desta estruturação rítmica (e também da indicação metronômica) pode-se adotar a semínima como unidade de referência, assim como um provável compasso ternário simples, o que facilitaria a fluência e precisão rítmica da execução².

FIGURA 10 - Jongo [01-03]

Allegro Pesante (♩ = 76 a 84)

ppp soturno e misterioso

(u.c.)

8ª bassa

As figuras predominantemente utilizadas são colcheia e semicolcheia. A partir de [39], na única frase que começa com um ritmo anacrústico, semínimas são também utilizadas. O único – e fundamental – recurso de agógica expressamente indicado por Lorenzo Fernández é um *animando sempre*, como em [48].

²Na ausência de barras de compasso será utilizada, como referência, a célula rítmica básica do ostinato, contando-se cada uma para efeito de localização na partitura.

Allegro Pesante (♩ = 76 a 84)
ppp *soturno e misterioso*

(u.c.)

pp

8ª *bassa*

Detailed description: This is a musical score for the first three measures of a piece. It is written for a single bassoon (8ª bassa) in a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'Allegro Pesante' with a quarter note equal to 76 to 84 beats per minute. The mood is 'soturno e misterioso' (somber and mysterious), and the dynamics are 'ppp' (pianissimo). The score consists of two staves. The upper staff has a treble clef and contains a melodic line with some slurs and fingerings (4, 2, 5). The lower staff has a bass clef and contains a rhythmic accompaniment with many beamed notes. There is a '(u.c.)' marking above the first measure. A 'pp' dynamic marking appears above the second measure. The piece ends with a dotted line.

FIGURA 10 - Jongo [01-03]

cresc. e animando sempre

Ped. simile

Detailed description: This is a musical score for measure 48. It is written for a single bassoon in a key signature of one sharp (F#). The instruction 'cresc. e animando sempre' (crescendo and always more animated) is written above the staff. The score consists of two staves. The upper staff has a treble clef and contains a melodic line with slurs and accents (>). The lower staff has a bass clef and contains a rhythmic accompaniment with many beamed notes and slurs. A 'Ped. simile' instruction is written below the lower staff.

FIGURA 11 – Jongo [48]

NÍVEL DE DIFICULDADE: Muita dificuldade

4.2. Melodia

O *Jongo* estrutura-se sobre em uma ideia melódica básica, trabalhada em cinco frases. A própria composição da melodia é fragmentada, especialmente em função da ênfase dada ao aspecto rítmico: os motivos são curtos e repetitivos, com intervalos predominantemente restritos, não aparecendo nenhuma ideia melódica mais extensa. A proporcionalidade na organização fraseológica é fator importante, esta sempre subordinada à organização dos ostinatos rítmicos em grupos de doze células rítmicas básicas. O compositor indica *sforzando* de [35-49], [53], [57] ao [62], reforçando tanto a execução dos próprios ostinatos quanto da melodia principal.

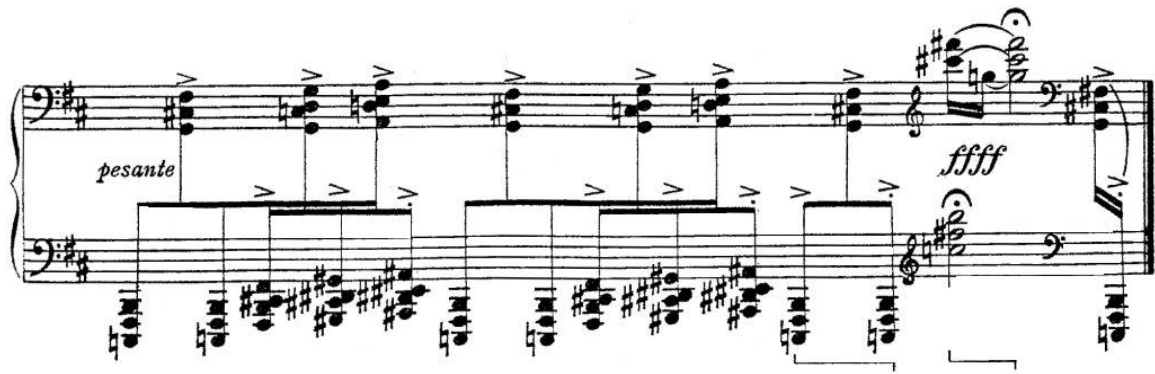


FIGURA 12 - Jongo [60-62]

NÍVEL DE DIFICULDADE: Razoável dificuldade

4.3. Textura

A textura básica é homofônica, privilegiando-se uma base rítmica sobre a qual se desenrola uma melodia simples. Variações importantes são observadas quanto ao adensamento progressivo da escrita (reforçado pela dinâmica progressivamente mais *forte*) que se dá na peça, tanto no ostinato quanto na melodia: estes têm início com notas simples ou duplas, restritas a uma mesma região do teclado, até chegarem a acordes densos para as duas mãos, em diferentes regiões, culminando em ampla exploração espacial e timbrística do piano.

NÍVEL DE DIFICULDADE: Razoável dificuldade

4.4. Sonoridade

Começando em *ppp* e terminando em *fff*, com as indicações *cresc. poco a poco* ou *cresc. ma sempre poco a poco*, esta é uma peça que tem na progressão gradativa de dinâmica uma de suas maiores dificuldades de execução. Tal crescendo gradual deve ser cuidadosamente trabalhado pelo intérprete, já que se trata de um importante efeito sonoro, de cunho estrutural, da obra. Tal efeito é reforçado, a partir de [48], por um *acelerando*, o qual contribui para o senso de clímax atingido ao final.

FIGURA 13 - Jongo [04-10]

Os níveis de intensidade sonora sugeridos pela textura apontam para um destaque da linha melódica sobre um ostinato menos sonoro, este colocado sempre na região grave; já a melodia, reforçando a ideia de um longo e contínuo crescendo, tem início no grave e finaliza no agudo, explorando o teclado em toda a sua extensão.

Dois tipos de pedal são indicados na partitura, o pedal *una corda* nos seis primeiros ostinatos e o pedal tonal (*sostenuto*) a partir de [15] até o final. A organização da pedalização (com o pedal de ressonância) tomará como referência as notas pertencentes à linha melódica e não o ostinato; tal procedimento, se não estiver aliado a um *toque* adequado e, eventualmente, até ao uso de trêmulo no pedal, poderá misturar indevidamente a sonoridade do ostinato, mas se devidamente utilizado tornará nítida e correta a percepção da linha melódica.

NÍVEL DE DIFICULDADE: Muita dificuldade

5. Considerações Finais

Depois de averiguar e estudar a *III Suíte Brasileira* de Oscar Lorenzo Fernández, evidencia-se que o compositor emprega neste ciclo musical um nível técnico-pianístico de razoável a muita dificuldade em sua escrita. Nas categorias *Tempo e Ritmo e Textura*, é verificado uma razoável dificuldade em duas das três músicas deste ciclo, já a categoria *Melodia*, é constatado uma razoável dificuldade em todas as três músicas, e por último, muita dificuldade em relação à categoria *Sonoridade*, em todas as três músicas desta suíte.

Julga-se que os efeitos deste trabalho consigam contribuir com relação a elaboração daqueles que encaminham a se inclinar acerca das três *Suítas Brasileiras*, quer sejam eles alunos, intérpretes ou docentes a partir de um maior discernimento em relação aos graus de dificuldade pianístico-musical contidos nesta suíte. Posto que, novas informações relacionados à interpretação pianística da obra aqui debatido é capaz, a todo momento, ser amplificados, em particular a partir de reflexões autênticas vindas da experiência única que cada intérprete podeter com a obra. Outros enfoques podem ainda vir a ser aprimorado sobre as classes de dificuldade técnica, como por exemplo, à expressividade musical, emprego da tonalidade, e aplicação de movimentos pianísticos, toques e dedilhados.

Deseja-se, portanto assim, que este artigo possa oferecer impulso para o nascimento de outros trabalhos associados às três *Suítas Brasileiras*, em especial, e, em extensivo, ao reconhecimento das diversas categorias de dificuldade pianístico-musical em outras obras do repertório pianístico brasileiro.

Tal seleção, é abundante em singularidade e excentricidade, merece ainda de pesquisas que produzam inúmeras e oportunas assuntos pertinentes à sua performance, vindo assim a auxiliar para um maior entendimento dentro do contexto musical brasileiro.

Referências:

- Livro

KAPLAN, José Alberto. *Teoria da Aprendizagem Pianística*. Porto Alegre: Editora Movimento, 1985. 112 p.

LEIMER, Karl; GIESEKING, Walter. *Como Devemos Estudar Piano*. Trad. Tatiana Braunwieser. São Paulo: Editorial Mangione S. A., 1949. 63p.

MARCONDES, Marcos Antônio; RIBENBOIM, Ricardo. *Enciclopédia da Música Brasileira: Erudita, Folclórica e Popular*. 2 ed. rev. e aum. São Paulo: Art Editora, 1998. 912p.

MARIZ, Vasco. *História da Música no Brasil*. 5 ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2000. 550p.

- Dissertações ou Teses

ARAÚJO FILHO, Alfeu Rodrigues de. *Estudo Analítico e interpretativo sobre as três Suítas Brasileiras de Oscar Lorenzo Fernández*. 1996. 164f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual de Campinas, São Paulo.

SANTIAGO, Júnia Gonçalves. *A progressão da dificuldade técnica para piano nas três Suítes Brasileiras para piano de Oscar Lorenzo Fernandez*. 2007. 71f. Artigo (Mestrado em Música) - Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

- Partitura publicada

FERNÂNDEZ, Oscar Lorenzo. *1ª, 2ª e 3ª Suíte Brasileira*. Irmãos Vitale-Editores. São Paulo, Rio de Janeiro, 1942. 9 Partituras (33p). PianoSolo

Categorias e critérios para análise de dificuldades musicais em obras escritas para piano

Júnia Gonçalves Santiago

Universidade Federal de Minas Gerais – juniasant@gmail.com

Resumo: Este estudo enfoca a classificação de categorias e critérios, sob os aspectos da escrita pianística, que ajudem a identificar dificuldades existentes em obras musicais para este instrumento. Foi estabelecido as seguintes categorias: *tempo e ritmo*, *melodia*, *textura e sonoridade*. A cada uma destas categorias foram conferidos três possíveis níveis de dificuldade: *pouca dificuldade*, *razoável dificuldade* e *muita dificuldade*, que contribuirá para a classificação de dificuldade técnica mais específica em uma obra musical.

Palavras-chave: Nível de dificuldade. Piano. Critérios Musicais.

Categories and criteria for analysis of musical difficulties in works written for piano

Abstract: This study focuses on the classification of categories and criteria, under the aspects of pianistic writing, that help to identify difficulties existing in musical works for this instrument. The following categories have been established *tempo and rhythm*, *melody*, *texture and sonority*. To each one of these categories three possible levels of difficulty were given: *low difficulty*, *reasonable difficulty*, *much difficulty*, which will contribute to the classification of more specific technical difficulty in a musical work.

Keywords: Level of difficulty. Piano. Musical criteria.

1. Introdução

Este artigo apresenta parte da dissertação de mestrado, de minha autoria, intitulada “*A progressão da dificuldade técnica para piano nas três Suítes Brasileiras para piano, de Oscar Lorenzo Fernández*”, 2007. Por meio do estabelecimento de ferramentas específicas de análise, este trabalho visa identificar e caracterizar o nível de dificuldade técnico- musical de obras musicais sob o ponto de vista pianístico.

No livro *36 Compositores Brasileiros: Obras para piano (1950 a 1988)*, de GANDELMAN (1997), consiste em mostrar as características composicionais e a dificuldade técnico-musical, classificando-se em níveis de dificuldade a produção pianística dos compositores selecionados, sendo esta avaliação feita a partir da observação desenvolvida ao longo dos anos de ensino da autora; o trabalho não trata, no entanto, das práticas e ferramentas utilizadas para esta classificação. O *Guia Prático e Temático n°1*, RICORDI (1978), aborda a mesma questão, ao classificar todas as edições de composição para piano feitas pela editora Ricordi por grau de dificuldade, indicando músicas desde o primeiro ano do curso preliminar até o curso superior, contudo também não define quais mecanismos utilizados para tal definição.

Consultas em tratados de técnica pianística, incluindo os livros *Teoria da Aprendizagem Pianística*, de KAPLAN (1985) e *Como devemos estudar piano* de LEIMER e GIESEKING (1949), evidenciaram que os autores enfatizam a necessidade de um estudo consciente para uma execução pianística mais efetiva, estabelecendo padrões gerais relevantes para um estudo acerca de dificuldades técnico-musicais.

A escolha do tema deste artigo justifica-se pela necessidade de tal conhecimento para o repertório didático-pianístico brasileiro, por um lado, assim como pela inexistência, até o momento, de um estudo que ofereça aos professores de piano, ferramentas pedagógicas que lidem especificamente sobre a identificação de dificuldade técnico-musical em uma obra.

Para que isto seja possível, faz-se necessário o estabelecimento da seguinte metodologia:

- Estabelecimento de quatro categorias a serem utilizadas na investigação da dificuldade técnico-musical: *tempo e ritmo, melodia, textura e sonoridade*,
- Classificação de três níveis a serem aplicados para o estabelecimento da dificuldade de cada categoria em cada peça: 1) pouca dificuldade; 2) razoável dificuldade e 3) muita dificuldade.

Tais classificações estão descritas no capítulo 2, *Categorias e Critérios de dificuldade pianística*, onde parte de uma avaliação tanto quantitativa quanto qualitativa das categorias técnico-musicais analisadas;

Haja vista a importância deste tema aqui abordado, assim como a necessidade de um estudo que vise à aplicação prática dos conhecimentos adquiridos, acredita ser relevante um trabalho que contribua para um melhor entendimento de obra pianística e que proporcione resultados que possam ser úteis tanto para a performance quanto para o ensino da mesma.

2. Categorias e Critérios de dificuldade pianística

A análise musical, assim como qualquer avaliação acerca de determinado objeto, mesmo quando pautada por critérios objetivos, envolve considerável grau de subjetividade. O maestro e pensador Sérgio Magnani discorre a respeito:

A estética, como disciplina teórica, é a reflexão em torno dos problemas da arte; como atividade prática, é a contemplação consciente da obra de arte, a integração com o processo criativo e com seus objetivos, o processamento interior dos dados que permitem a formulação de um juízo crítico. Note-se que todas estas operações do espírito são orientadas e potenciadas pela cultura; mas podem também independê-la, desenrolando-se por canais de identificação intuitiva ou não identificação intuitiva, (MAGNANI, 1989, pag.15).

Contudo, para um melhor entendimento acerca do processo de classificação de dificuldade proposto, apresentamos aqui um detalhamento das diferentes categorias utilizadas nesta análise, tidas como fundamentais para a execução pianístico- musical: 1. Tempo e ritmo; 2. Melodia; 3. Textura; 4. Sonoridade. Para uma maior clareza quanto à avaliação destas categorias foram previamente estabelecidos três níveis de dificuldade, utilizados para uma análise tanto quantitativa quanto qualitativa: 1. Pouca dificuldade; 2. Razoável dificuldade; 3. Muita dificuldade.

2.1 Tempo e Ritmo

De acordo com FALLOWS (2001), pg. 120, tempo - ou andamento - é “a velocidade na qual procede a performance”, enquanto que ritmo, conforme DÜRR e GERSTENBERG (2001), pg.804, é “a subdivisão de um período de tempo em seções perceptíveis pelos sentidos; o agrupamento de sons musicais, principalmente através de duração e acentuação”.

Ritmo talvez seja o mais fundamental dos três elementos musicais básicos, os outros dois sendo melodia e harmonia; sua organização afeta toda a estruturação musical e seu maior ou menor nível de complexidade pode ser determinante quanto ao grau de dificuldade de uma obra. A velocidade de execução pode, igualmente, contribuir para a percepção relativa à dificuldade, já que envolve diferentes níveis da complexidade motora necessária à performance.

2.1.1 Pouca Dificuldade

Neste nível incluímos andamentos lentos, como *Larghetto*, *Adagio* e *Andante*, em especial por possibilitarem maior tempo para o executante realizar a leitura, localizar-se ao teclado, assim como para uma execução com maior fluência e correção acerca de notas e ritmos. Andamentos extremamente lentos, como *Grave* e *Largo*, tornam a avaliação de dificuldade ainda menos objetiva, já que envolvem uma maior complexidade quanto à manutenção do pulso.

Sobre a agógica destacamos a pouca incidência de indicações que alterem a mudança de andamento e que tenham apenas um ou dois tipos de expressões como, por exemplo, *accelerando* e *rallentando*.

Consideramos também de pouca dificuldade a incidência de compassos binários, ternários e quaternários, assim como os tipos simples de ritmos e suas combinações. As peças

que contenham predominantemente figuras como mínima, semínima e colcheia, ou uma mesma célula rítmica permeando toda a obra, serão classificadas neste primeiro nível.

2.1.2 Razoável Dificuldade

Andamentos de velocidade moderada como *Andantino* e *Allegretto* que possibilitem uma execução tranquila, porém com maior fluência, serão aqui incluídos. Na agógica, destacamos uma maior incidência de expressões, e mais variações de indicações de mudança de andamento. Os compassos compostos binários, ternários e quaternários, subdivisões binárias e ternárias, a pouca incidência de sínopes simples e polirritmias básicas (duas colcheias contra três colcheias, por exemplo.) serão também considerados como de razoável dificuldade.

2.1.3 Muita Dificuldade

Tempos rápidos ou muito rápidos, caracterizados por uma complexidade maior quanto à realização motora e destreza e de caráter até virtuosístico (por exemplo, *Allegro*, *Vivace*, *Presto* e *Prestíssimo*), serão tidos como de muita dificuldade. Na agógica, destacamos uma ampla incidência e diversidade de expressões de andamento, assim como mudanças bruscas das mesmas.

Também ficam neste nível a polimetria, a alternância e combinações diversas de compassos assim como uma maior variedade de pulsação dentro de uma mesma peça ou movimento. Os aparecimentos constantes de sínopes, polirritmias mais elaboradas (quatro semicolcheias contra cinco semicolcheias, por exemplo), diferentes combinações rítmicas justapostas, quáteras acima de cinco notas, além da grande diversidade nas indicações de acentuações e seus deslocamentos também serão considerados elementos de muita dificuldade.

2.2 Melodia

De acordo com RINGER (2001), pg. 363, melodia pode ser definida como “sons de alturas determinadas, organizados no tempo musical (...)”. Serão aqui avaliados, primariamente, a ocorrência de distâncias intervalares diversas, assim como dos vários sinais utilizados para denotar a articulação melódica, tais como ligadura, tenuta, staccato, entre outros, envolvidos na identificação e análise das frases musicais. O aspecto melódico de uma obra diz respeito, igualmente, à maior ou menor complexidade da invenção temática,

resultando em “ideias musicais”, “temas” ou “melodias” que ocorrem em profusão pequena ou grande e podem se caracterizar como mais ou menos elaboradas.

2.2.1 Pouca Dificuldade

Linhas melódicas de extensão restrita e com maior incidência de graus conjuntos, saltos pouco frequentes e predominantemente contidos em uma oitava, assim como pouca ou nenhuma diversidade de articulação caracterizarão a pouca dificuldade melódica; os temas são poucos, simples e facilmente identificáveis.

2.2.2 Razoável Dificuldade

Neste nível as linhas melódicas podem ter maior extensão, os saltos são razoavelmente amplos (não maiores que duas oitavas) e aparecem com maior frequência; alguma diversidade pode ser notada quanto à articulação e organização das frases, e os temas podem apresentar maior diversidade.

2.2.3 Muita Dificuldade

Aqui poderemos encontrar linhas melódicas muito extensas, multiplicidade de temas com grande variedade inventiva, além de saltos rápidos e frequentes com âmbito de mais de duas oitavas. Uma grande diversidade de articulação e de organização fraseológica, assim como a sobreposição de diferentes tipos de articulação também serão tidos como elementos de muita dificuldade.

2.3 Textura

Conforme THE NEW GROVE (2001), pg. 323, textura é “termo usado vagamente em referência a quaisquer dos aspectos verticais de uma estrutura musical, usualmente em relação à maneira em que partes ou vozes individuais são organizadas. “ Há dois tipos principais de textura: homofônica, na qual as partes são interdependentes ou há clara distinção entre melodia e acompanhamento; e polifônica, onde as vozes movem-se independentemente ou em imitação. Entre estes dois tipos há ainda um “estilo livre” (*free-part style*), onde o número de partes pode variar em uma única frase. Pode-se ainda referir-se à textura como “densa” ou “leve”, com relação ao espaçamento de acordes e/ou quantidade de vozes

envolvidas. A textura pianística pode envolver consideráveis e variados níveis de complexidade, representando desafios diversos à performance.

2.3.1 Pouca Dificuldade

Aqui deverá haver predominância de textura homofônica, em especial a incidência da relação melodia/acompanhamento, assim como uma organização textural mais “leve” da composição.

2.3.2 Razoável Dificuldade

Incluiremos neste nível peças de textura homofônica com eventual adensamento na organização das partes, assim como aquelas de textura mista ou polifônica que envolva pouca complexidade contrapontística (número restrito de vozes e com pouca movimentação).

2.3.3 Muita Dificuldade

Neste nível incluiremos composições de textura homofônica que compreenda grande adensamento das partes, assim como outras de textura mista e/ou polifônico-contrapontística mais densa e complexa, envolvendo maior número de vozes com considerável movimentação.

2.4 Sonoridade

Esta categoria será vista, aqui, como o conjunto de aspectos diversos relacionados à qualidade do som musical-pianístico, como, por exemplo, timbre, dinâmica, pedalização, utilizados na performance. Partir-se-á não somente das indicações expressamente grafadas no texto musical, mas também do que é indiretamente sugerido pelo mesmo.

2.4.1 Pouca Dificuldade

Pouca variação de dinâmica caracterizará este nível, com a ocorrência de poucos planos de intensidade, assim como utilização restrita da extensão do teclado, efeitos timbrísticos simples e pedalização básica (esparso e simples uso do pedal da direita, preferencialmente sem uso da *una corda*).

2.4.2. Razoável Dificuldade

Efeitos mais variados de dinâmica, com maior e mais diverso âmbito de intensidades utilizadas. O timbre poderá ser mais explorado, a partir da necessidade de utilização de diferentes tipos de toque (sugeridos por indicações como *cantabile*, *dolce*, *sfz*, etc.). A pedalização poderá requerer o uso da *una corda*, como também do pedal da direita de maneira mais extensa e variada.

2.4.3 Muita Dificuldade

Neste nível será incluído o uso mais amplo e diversificado de dinâmica (desde o *ppp* até o *fff*, por exemplo), como também abruptos e frequentes contrastes de toques visando alterações no timbre. O teclado poderá ser explorado em toda a sua extensão, e o uso do pedal dar-se-á de maneira mais diversificada e complexa, a partir, por exemplo, de trocas frequentes e/ou rápidas, uso de efeitos como meio ou um quarto de pedal, trêmulo de pedal, *una corda*, pedal tonal (*sostenuto*).

2.5 Resumo dos Critérios

Para melhor entendimento, segue um resumo de todas as categorias e seus atributos, separados em quadros por nível de dificuldade, conforme critérios estabelecidos.

2.5.1 Tempo e Ritmo

QUADRO 1

Pouca Dificuldade	
Compasso	Binário, Ternário e Quaternário simples.
Andamento	Lento.
Agógica	Pouca incidência.
Combinações Rítmicas	Predominância de figuras como mínima, semínima e colcheia, ou uma mesma célula rítmica permeando toda a obra.

QUADRO 2

Razoável Dificuldade	
Compasso	Binário, Ternário e Quaternário compostos.
Andamento	Moderado.
Agógica	Incidência de expressões, e mais variações de indicação que alterem a mudança de andamento.
Combinações Rítmicas	Pouca incidência de sínopes simples e polirritmias básicas.

QUADRO 3

Muita Dificuldade	
Compasso	Polimetria.
Andamento	Rápidos ou muito rápidos.
Agógica	Ampla incidência e diversidade de expressões de andamento.
Combinações Rítmicas	Polirritmias mais elaboradas, diferentes combinações rítmicas justapostas, quiáteras acima de cinco notas, além da grande diversidade nas indicações de acentuações e seus deslocamentos.

2.5.2 Melodia

QUADRO 4

Pouca Dificuldade	
Extensão Melódica	Linhas melódicas restritas.
Saltos / Graus	Pouco Frequentes e predominantemente contidos em uma oitava e com maior incidência de graus conjuntos.
Articulações	Pouca ou nenhuma diversidade.
Fraseado	Simple e facilmente identificáveis.

QUADRO 5

Razoável Dificuldade	
Extensão Melódica	Maior extensão nas linhas melódicas.
Saltos / Graus	Razoavelmente amplos (não maiores que duas oitavas) e aparecem com maior frequência, assim como incidência de graus conjuntos e disjuntos.
Articulações	Alguma diversidade.
Fraseado	Apresenta maior diversidade.

QUADRO 6

Muita Dificuldade	
Extensão Melódica	Linhas melódicas muito extensas.
Saltos / Graus	Saltos rápidos e frequentes com âmbito de mais de duas oitavas, assim como maior predominância de graus disjuntos.
Articulações	Grande diversidade de articulação, assim como a sobreposição de diferentes tipos de articulação.
Fraseado	Grande diversidade na organização fraseológica.

2.5.3 Textura

QUADRO 7

Pouca Dificuldade	
Organização H/P/M	Predominância de textura homofônica, em especial a incidência da relação melodia/acompanhamento.
Espaçamento	Leve.

QUADRO 8

Razoável Dificuldade	
Organização H/P/M	Textura homofônica, assim como aquelas de textura mista ou polifônica que envolva pouca complexidade contrapontística.
Espaçamento	Médio adensamento.

QUADRO 9

Muita Dificuldade	
Organização H/P/M	Textura homofônica, assim como outras de textura mista e/ou polifônico-contrapontística mais complexa, envolvendo maior número de vozes com considerável movimentação.
Espaçamento	Grande adensamento das partes.

2.5.4 Sonoridade

QUADRO 10

Pouca Dificuldade	
Dinâmica	Pouca variação e pequenos planos de intensidade.
Pedalização	Pedalização básica (esparso uso do pedal da direita, preferencialmente sem uso do <i>una corda</i>).
Toque / Timbre	Efeitos timbrísticos simples.
Região do Teclado	Utilização restrita da extensão do teclado

QUADRO 11

Razoável Dificuldade	
Dinâmica	Efeitos mais variados, maior e mais diverso âmbito de intensidades utilizadas.
Pedalização	Poderá requerer o uso do <i>una corda</i> , como também do pedal da direita de maneira mais extensa e variada.
Toque / Timbre	Mais explorado, a partir da necessidade de utilização de diferentes tipos de toque.
Região do Teclado	Utilização mais ampla do teclado.

QUADRO 12

Muita Dificuldade	
Dinâmica	Ampla e diversificado de dinâmica (desde <i>ppp</i> até <i>fff</i> , por exemplo).
Pedalização	Mais diversificado e complexo, a partir, por exemplo, de trocas frequentes e/ou rápidas.
Toque / Timbre	Abruptos e frequentes contrastes de toques visando alterações no timbre.
Região do Teclado	Explorado em toda a sua extensão.

3. Considerações Finais

Consideramos relevante este trabalho, por ser um auxílio na classificação de determinados níveis de dificuldades musicais em obras dedicadas ao piano, através da observação de certas *Categorias e Critérios* pré-estabelecidos sendo elas: *Tempo e ritmo*, *Melodia*, *Textura* e *Sonoridade*

Os *Níveis de Dificuldades* definidos neste trabalho, foram classificados em três níveis como: *pouca dificuldade*, *razoável dificuldade* e *muita dificuldade*, forma simples que

contribuirá para a classificação fácil do grau de complexidade técnica dentro de uma obra musical.

É importante entender que cada categoria, *Tempo e ritmo*, *Melodia*, *Textura e Sonoridade* devem ser analisadas de forma individualizada, pois o nível de dificuldade pode ser diferente em cada grupo. Por exemplo, em uma mesma música podemos encontrar a categoria *Tempo e Ritmo*, em um nível de pouca dificuldade, *Melodia* e *Sonoridade* em muita dificuldade e por fim a *Textura* em razoável dificuldade.

Apesar dos vários critérios, não há como se ver livre de um forte elemento subjetivo quanto a sua efetivação, fator importante para que a análise possa ser sempre feita não somente quantitativa, mas, também qualitativa.

Acredita-se que os resultados desta pesquisa possam vir a lançar uma luz sobre o trabalho daqueles que venham a se debruçar sobre dificuldades de leitura pianística, assim como gradações de dificuldades tanto de leitura como também sobre a técnica pianística, sejam eles intérpretes, professores ou estudantes, a partir de uma maior consciência em relação aos níveis de dificuldade pianístico-musical presentes na obra.

Referências:

DÜRR, Walther e GERSTENBERG, Walter. Melody. Rhythm. Tempo. Texture. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2nd. ed. London and New York: Grove Macmillan Publishers Limited, 2001.

GANDELMAN, Salomea. *36 Compositores Brasileiros: Obras para Piano (1950 a 1988)*. 1^a ed. Rio de Janeiro: Funarte/Relume Dumará, 1997. 335p.

KAPLAN, José Alberto. *Teoria da Aprendizagem Pianística*. Porto Alegre: Editora Movimento, 1985. 112 p.

LEIMER, Karl; GIESEKING, Walter. *Como Devemos Estudar Piano*. Trad. Tatiana Braunwieser. São Paulo: Editorial Mangione S. A., 1949. 63p.

MAGNANI, Sérgio. *Expressão e Comunicação na Linguagem da Música*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1989.

MARCONDES, Marcos Antônio; RIBENBOIM, Ricardo. *Enciclopédia da Música Brasileira: Erudita, Folclórica e Popular*. 2 ed. rev. e aum. São Paulo: Art Editora, 1998. 912p.

RICORDI, *Guia Prático e Temático n°1*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1978. 384p.

A Tradição Inventada: os entre (lugares) das práticas musicais no contexto do Arraial do Pavulagem

Tainá Façanha
magalhaesfacanha@gmail.com

Resumo: Este artigo trata do projeto de pesquisa que tem como principal objetivo compreender o contexto do arrastão do pavulagem, a partir do engajamento das práticas musicais (Small 1989) (CHADA, 201), e da relação com o lugar. Entendo que as práticas musicais são as mais variadas formas de vivenciar e experimentar música, seja na performance ou na apreciação; e que o lugar onde acontecem essas práticas é ponto complexo, construído por meio da relação com outros lugares, ou seja, é dialeticamente construído ao mesmo tempo que constrói. Para tanto será desenvolvido por meio da etnomusicologia aplicada e/ou participativa, que tem se mostrado como uma importante abordagem metodológica ao se trabalhar em contextos sociais e culturais, sendo uma proposta que possibilita o diálogo com a comunidade estudada, se colocando como potência educativa dentro das próprias comunidades. Marques (2008), Cambria (2004), Araújo (2006) e Tygel (2006). Por fim, como produções preliminares, se objetiva construir um livro de narrativas que conte os 30 anos de história do Arraial do Pavulagem, Mostras Fotográficas e a produção de um documentário etnográfico.

Palavras-chave: Arrastão do Pavulagem. Tradição inventada. Etnomusicologia Participativa

The Invented Tradition: between (places) of the musical practices in the context of the Arraial do Pavulagem.

Abstract: This article deals with the research project that has as main objective to understand the context of the trailing of the pavement, from the engagement of musical practices (Small 1989) (CHADA, 201), and the relation with the place. I understand that musical practices are the most varied ways of experiencing and experiencing music, whether in performance or in appreciation; and that the place where these practices take place is complex, built through the relationship with other places, that is, it is dialectically constructed at the same time as it builds. In order to do so, it will be developed through applied and / or participatory ethnomusicology, which has been shown to be an important methodological approach when working in social and cultural contexts, being a proposal that enables dialogue with the studied community, placing itself as an educational power within of the communities themselves. Marques (2008), Cambria (2004), Araújo (2006) and Tygel (2006). Finally, as preliminary productions, it aims to construct a narrative book that tells the 30 years of history of the Arraial do Pavulagem, Photographic Shows and the production of an ethnographic documentary.

Keywords: Arraial do Pavulagem. Tradition invented. Participative Ethnomusicology.

Introdução

No ano de 1987, foi criado o grupo musical *boi pavulagem do teu coração* com objetivo de trazer a público a música tradicional paraense e o acesso dessas músicas a espaços culturais da cidade, para valorização da cultura local. Inicialmente os músicos começaram com pequenas toadas na praça da Republica no centro da cidade, iniciavam um pequeno cortejo ao redor da praça carregando um boizinho azul em uma tala, pois não possuíam recursos para confecção de um boi-bumbá tradicional e bem ornamentado como de costume, findando o

cortejo a festa continuava com um pequeno show ao lado do Teatro Waldemar Henrique, que estava fechado na época.

A manifestação que outrora iniciou tímida e pequena, transbordou os limites da praça e saiu às ruas da cidade, trazendo todo ano mais pessoas que participam na construção da tradição ou acompanhando como expectadores e brincantes. O que antes era manifestação se tornou tradição da cidade de Belém, o boizinho azulado que antes era simples, pequeno e carregado em uma tala, hoje balança e ganha as ruas da cidade, cheio de ornamentos, enfeites e adereços.

O Arrastão do Pavulagem enfeitas a ruas da cidade, com chapéus de fitas coloridas, com uma densidade sonora de uma orquestra de percussão, com danças e pernas-de-pau. Sai da escadinha do porto da Estação das Docas e é recebido e reverenciado pela bela arquitetura da *belle époque* do Theatro da Paz, uma união simbólica entre a arte “popular” e “erudita”.

A espécie humana apresenta a capacidade da “musicalidade”, ou seja, percebe e produz a música, de acordo com as concepções que são estruturadas pelo contexto em que vive. Assim, nessa pesquisa, a música é entendida como resultado de um processo de interações sociais: onde o objetivo da atividade musical é situado nas interações geradas nesses processos de produção musical. (BLACKING 1969)

Entendo práticas musicais como esse processo que é capaz de gerar estruturas que vão além dos aspectos essencialmente sonoros e que seus significados dentro de um determinado contexto são determinados pelas interações definidas pelo grupo como ao pensamento de Chada⁸⁷ (2007) o entendimento de Small (1989) por meio da compreensão do autor que há muitas maneiras de estabelecer relações musicais dentro de um determinado contexto, seja da performance à apreciação, da confecção do instrumento à prática da dança dessas músicas.

O arraial foi uma tradição inventada, que segundo Holbsbawm (2015, p. 7) é um termo amplo, mas não indefinido. Nesse aspecto “inclui as ‘tradições’ realmente inventadas, construídas e formalmente institucionalizadas, quanto as que surgiram de maneira mais difícil de localizar num período limitado e determinado tempo – às vezes coisa de poucos anos apenas – e se estabeleceram com enorme rapidez. ”

⁸⁷ 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).

O Arraial reúne um hibridismo musical, onde agrega gêneros musicais difundidos na capital paraense e nos municípios vizinho. Traz em suas práticas um aglomerado de lugares, de saberes, de músicas e de pessoas, essas são vivenciadas e percebidas no contexto do Arraial, na estrutura musical e na poesia dessas músicas que foram compostas nesse fluxo de trocas de percepção e conhecimentos. Delineando uma rede de lugares diversos num contexto urbano, um entrelaçar de interações musicais, (entre)lugares de diálogos e processos musicais.

Holbsbawm destaca que as tradições inventadas devem ser diferenciadas dos costumes das sociedades ditas tradicionais, ainda que é interessante notar a utilização de elementos antigos na elaboração de novas tradições para fins originais (2015, p. 13) Pode-se perceber no Arraial do Pavulagem, nesse sentido, a junção de muitos elementos que outrora eram costumes de determinado local ou sociedade tradicional e a complexidade de manifestações culturais reunidas em um lugar, é um ponto de encontro e conexão de outros lugares em um determinado contexto.

Ou seja, reúne em um lugar a tradição do Boi-bumbá, do Carimbó (de vários municípios diferentes, que propicia uma “mistura” ainda maior), o Sairé, a Marujada de São Benedito, as Quadrilhas Juninas, o Boi de Máscaras de São Caetano de Odivelas, do Retumbão, dentre outros; no espaço urbano estabelecendo novas formas de vivenciar essas práticas musicais na dinâmica de criação no que aqui defino ser o (entre)lugares. O Arraial, assim como em sua criação, agrega nessa tradição pessoas de diferentes lugares e contextos, o que faz dele um importante momento de relações simbólicas e ressignificações. Passa a ser distinto muito mais por seu diálogo com os outros lugares do que por suas diferenças e especificidades.

As dimensões alcançadas pelo Arrastão do Pavulagem são uma forma de comunicação não verbal, sendo uma alta forma de expressão estrutural do comportamento humano, ainda uma forma poderosa autodeclaração e autoconsciência (BÉHAGUE 2006) dentro da cidade de Belém.

Os arrastões têm criado meios de valorização da identidade local, por meio da divulgação de práticas musicais características da capital e dos interiores do Pará. Trazendo ao contexto urbano as vivências e experiências musicais ao público que acompanha os cortejos e as pessoas que fazem os cortejos acontecerem. Há também, por meio das ações do instituto, criação redes culturais musicais na cena musical paraense que geram interações sociais e, principalmente, trazem a loco uma gama de saberes populares que influenciam significativamente na construção da música paraense.

A partir do levantamento acerca do contexto de surgimento do Arraial do Pavulagem e das tramas em este foi concebido as principais problemáticas que norteiam esta pesquisa consistem em: a) como se dá o engajamento musical no contexto dos Arrastões do Pavulagem, a partir da relação das pessoas envolvidas nesse contexto com as práticas musicais e com os (entre)lugares? b) como os arrastões possibilitam a criação de redes musicais interativas na cidade de Belém, quais são elas e onde se entrelaçam? c) quais as concepções e relação das pessoas sobre o contexto dos arrastões? d) como são desenvolvidos os processos educativos-musicais durante as oficinas? e, e) quais as contribuições dos arrastões para a cena musical e tradições culturais em Belém?

Como objetivo geral, esta pesquisa propõe compreender o contexto do arrastão do pavulagem, a partir do engajamento das práticas musicais (Small 1989) (CHADA, 201), e da relação com o lugar. Entendo que as práticas musicais são as mais variadas formas de vivenciar e experienciar música, seja na performance ou na apreciação; e que o lugar onde acontecem essas práticas é ponto complexos, construído por meio da relação com outros lugares, ou seja, é dialeticamente construído ao mesmo tempo que constrói.

Especificamente: - analisar como se constrói o contexto do arrastão do pavulagem e como este compões redes musicais interativas na cidade de Belém-Pa; - Investigar a relação entre a música e o lugar a partir da construção de narrativas das pessoas que são envolvidas no contexto; - Analisar os modos de transmissão de saberes dentro do contexto das oficinas e ensaios para os arrastões; - e, verificar de que maneira os arrastões contribuem para a construção da cena musical paraense, no que diz respeito a difusão cultural e transformações do cotidiano do lugar no período de preparação e de realização dos arrastões.

Metodologia:

Como aponta Nettl (1964, 224) “Talvez a tarefa mais importante que a etnomusicologia tenha colocada a si própria, seja o estudo e a descoberta do papel que a música desempenha em cada cultura do homem, passado e presente, e o conhecimento do que música significa para o homem.” Seguindo esta premissa, da importância da música para o homem, o arraial do pavulagem tem se mostrado um contexto de práticas musicais interativas para a cidade de Belém, que tem produzido e incentivado a produção de conhecimento na área da música. Dessa forma:

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 (2011, p. 6)

A etnomusicologia é uma área que tem sua abordagem fundamentada no método etnográfico, cabe destacar que na atualidade a etnomusicologia brasileira, apesar de ser um campo ainda emergente, tem encontrado novos métodos e formas de desenvolver pesquisa. O caráter diferenciado da etnomusicologia no Brasil, como aponta Sandroni (2008, p. 73) “[...] por contraste com as etnomusicologias norte-americanas e europeias, predominantemente ‘extrovertida’, a etnomusicologia no Brasil tem se caracterizado por estar voltada para a música do próprio país.” Nesse sentido, Luhning e Tugny (2015, 19-20) ressaltam que:

[...] a qualidade etnográfica da etnomusicologia brasileira não aparece como um contrapeso a alguma deficiência teórica, cujas bases e métodos foram desenvolvidos no eixo Europa-Estados Unidos, mas sim como uma teoria outra, nova, radical e profundamente transformada pela prática ativista e o surgimento de vozes antes silenciados nos processos de legitimação acadêmica. São inovações teórico-práticas absolutamente necessárias para que questões cruciais colocadas por músicos e musicistas especializadas comunidades tradicionais que deram possibilidade a um histórico de produções no território da etnomusicologia brasileira sejam levadas realmente a sério.

Nesse aspecto, Cambria, Fonseca e Guazina (2015, p.103) afirmam que apesar da herança dos estudos folclóricos e da música europeia a etnomusicologia brasileira tem se organizado institucionalmente a partir dos anos 1990. Entretanto, “apesar de sua juventude, e talvez por causa dela, esse campo está aqui engajado em um rico diálogo interdisciplinar que vem definindo sua identidade e objetivos e tem resultado em perspectivas teóricas e práticas de trabalhos originais.”

Alguns autores da área (Tygel, 2005; Merriam, 1964; Seeger, 1987) tem apontado exatamente para uma discussão e reflexão acerca da relação entre prática e a pesquisa na área da etnomusicologia, propondo a realização de trabalhos que tragam benefícios para as comunidades estudadas, nesse sentido podemos citar as discussões e ações que têm sido desenvolvidas no país na abordagem da etnomusicologia aplicada e participativa, que

embora a etnomusicologia aplicada venha sendo discutida desde os anos 60, apenas recentemente tem sido acessível uma literatura ou sistematização de conceitos e idéias em torno de algumas práticas educativas no Brasil. Trabalhos como os de Marques (2003), Cambria (2004), Araújo (2006) e Tygel (2006) mostram que existem outras formas de desenvolver pesquisas através de metodologias participativas não apenas centradas no interesse do pesquisador (observação participante), mas de ação e resultados que sejam de colaboração mútua e que tragam benefícios para as comunidades estudadas. (MARQUES, 2008, P. 37)

A etnomusicologia participativa, portanto, tem se mostrado como uma importante abordagem metodológica ao se trabalhar em contextos sociais e culturais, sendo uma proposta que possibilita o diálogo com a comunidade estudada, se colocando como potência educativa dentro das próprias comunidades.

Um exemplo que tem sido de grande impacto é o trabalho da etnomusicóloga e antropóloga Francisca Marques (2008), com o projeto samba de roda na comunidade de Cachoeira no Recôncavo Baiano. Ou ainda, os projetos: *samba no complexo da maré* do etnomusicólogo Samuel Araújo, o programa *Educação e Referência Cultural do Centro de Trabalho Indigenista* da etnomusicóloga Kilza Setti, o projeto de doutorado do etnomusicólogo Marcus Bonilla que tem trabalhado com comunidade Mumbuca no Jalapão, no estado do Tocantins, dentre outras iniciativas e projetos que são desenvolvidos nessa perspectiva.

O caráter aplicado da etnomusicologia contribui para pesquisas que tragam a superfície também a visão e o entendimento do grupo estudo a partir de quem vivencia esse contexto, como destaca Geertz (1978) a etnografia é uma visão a respeito do contexto e nesses direcionamentos a pesquisa participativa traz “[...] sobretudo, [...] um posicionamento ético de pesquisa e de respeito aos interesses dos pesquisados, questionando a posição tradicional do pesquisador” (BONILLA, 2017, p. 87)

Portanto, esta pesquisa pretende ser fundamenta nos preceitos da abordagem da etnomusicologia aplicada, trazendo como primeira e constante etapa o diálogo com a comunidade estudada. Essa abordagem permitirá a produção de produtos e/ou resultados acordados com o grupo como uma forma de contribuição e retorno da pesquisa. É interessante ressaltar que há dois anos particularmente o instituto vem carecendo do apoio financeiro do governo e de empresas, tendo em vista que é uma organização sem fins lucrativos não possui renda e durante esses 30 anos não encontrou meios viáveis para conseguir caminhar sozinho. O agravamento de financiamento por meio de editais de fomentou agravou muito devido aos acontecimentos recentes no cenário político brasileiro, o que levou a que nesses dois últimos anos o arrastão sofrer risco de não acontecer.

Esse ano, o primeiro arrastão do mês de junho saiu às ruas sem nenhum apoio, nem ao menos assessoria básica da prefeitura de Belém, o gosto de “fazer o arrastão acontecer” foi diferente, uma sensação de nó na garganta e emoção. As lágrimas chegaram aos olhos de muitos ao ouvir a primeira frase rítmica da percussão estrondosa no início da Avenida Presidente Vargas, o boizinho azul chegou dançando aos sons do *boi-bumbá*, do *carimbó* e das *quadrilhas* e chegou à praça da republica banhado pela famosa chuva da cidade, mas que curiosamente

nunca – em 30 anos – havia caído em um domingo de junho durante o Arrastão do Boi Pavulagem. A praça chorou ao receber essa tradição que viu de perto nascer e crescer de maneira grandiosa, chorou em vê-lo forte e como símbolo de resistência da cultura popular.

Nesse sentimento, com a abordagem da etnomusicologia participativa proponho em conjunto com as pessoas que compartilham desse espaço e desse mesmo amor pesquisar e, juntos, criar estratégias de ressignificação e meios para que esses arrastões continuem levando brilho, cor e música às ruas de Belém. Seguindo também o método etnográfico engajado com a história oral como ferramenta, pois entende-se como um dos principais valores da história oral o fato desta possibilitar as pessoas narrarem suas histórias de vida e visões de mundo a partir de suas memórias e concepções de si.

Seeger aponta que a etnografia no caso 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).

Sendo assim, a etnografia pretende descrever o olhar do pesquisador sobre o contexto e em diálogo com as narrativas de produzidas por meio da história oral. Além de trazer a relevo os lugares que compõe o contexto, os diálogos estabelecidos com a música e seus significados, assim como os saberes que emergem desse ponto de intercessão, compreendendo o engajamento dos sujeitos com as práticas musicais e os lugares que ela ocupa com contexto dos Arrastões do Pavulagem, levando em consideração o que é 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).

Como evidencia Freire (2010, p. 21) “as bases filosóficas da pesquisa qualitativa (subjativa) encontram-se na dialética e na fenomenologia, ambas implicadas com uma visão mais subjativa da realidade e com a relativização do conhecimento.” No que se pretende nesta pesquisa, apenas investigações documentais, realização de entrevistas objetivas e a etnografia por meio do olhar de quem pesquisa não seriam suficientes para compreender a dimensões almeçadas e as diretrizes propostas pela etnomusicologia colaborativa. As entrevistas têm como principal objetivo trazer o olhar e as histórias de vida de quem vive o lugar e experiencia as

práticas musicais, assim contribuindo com os dados que não foram suficientemente alcançados com a observação e análises documentais.

Nesse sentido, esta pesquisa terá desenvolvida como ferramenta metodológica o uso da história oral que privilegia a realização de entrevistas, sendo “os procedimentos [...] feitos no presente, com gravações, que envolvem expressões orais emitidas com intenção de articular ideias orientadas a registrar ou explicar aspectos de interesses planejados em projetos” (MEIHY, 2012, p. 14).

Assim, evidencia-se que “história oral é um conjunto de procedimentos” sendo fundamental para sua realização responder três perguntas “a) de quem?, b) como?, e c) por quê?”, para que os procedimentos não se restrinjam à realização de entrevistas “comuns”, desvirtuando assim o propósito da história oral (idem, p. 15). Para analisar como se constrói o contexto do arrastão do pavulagem e como este compõe redes musicais interativas na cidade de Belém-Pa, pretende-se traçar um histórico documental por meio de bases de dados em jornais, revistas e narrativas dos integrantes que fundaram o grupo, que continuam ou não no grupo.

Ainda, serão investigadas a relação entre a música e o lugar a partir da construção de narrativas das pessoas que são envolvidas no contexto, por meio da história oral pretende-se utilizar da construção de narrativas sendo estas construídas por meio da transcrição, textualização e transcrição (FAÇANHA 2016, p. 318-319)⁸⁸

Analisar o processo de oficinas, observando as práticas de ensino, como osicineiros desenvolvem suas atividades pedagógicas e como é a recepção por meio dos frequentadores, ainda quais saberes tradicionais da cultura local e dos locais das músicas que são tocadas pelo grupo são ressignificado como propostas pedagógicas de ensino. Além disso, como se dá a relação de cooperação entre os próprios brincantes, como há transmissão de saberes. Realizar levantamento dos grupos musicais formados a partir dos arrastões, os grupos musicais que estabelecem parcerias com os arrastões e os lugares culturais que há performance de grupo de brincantes e da própria banda do instituto. Ainda traçar um panorama histórico sobre a difusão

⁸⁸ I Transcrição: Fase que se configura em escrever, na íntegra, a entrevista. Todos detalhes serão levados em consideração, dos barulhos no ambiente aos risos e falas emocionadas.

II Textualização: retirada das perguntas, correção dos erros gramaticais, retirados ruídos descritos na transcrição e organização da narrativa por temas. (MEIHY e HOLANDA, 2014, p. 142)

III Transcrição: se constitui no texto “apresentado em sua versão final e depois de autorizado [pelo colaborador] deve compor a série de outras entrevistas do mesmo projeto” (idem, p. 143). A escrita é construída como uma narrativa na qual as ideias fluem para a melhor compreensão do leitor.

e a valorização dessas práticas na cidade, como se comportou o alcance a população da cidade, quicá do Estado.

Por fim, relacionar os dados, as observações, as narrativas e as práticas para compreender o contexto do arrastão do pavulagem, a partir do engajamento das práticas musicais (Small 1989) (CHADA, 201), e da relação com o lugar que, dialeticamente, constrói e é construído. Na etnomusicologia participativa é comum que tenha construção de produtos oriundos da pesquisa que contribuam com o contexto e com os agentes que o constitui, esses produtos serão definidos com as pessoas que integram o arraial do pavulagem. Entretanto como produções preliminares se objetiva construir um livro de narrativas que conte os 30 anos de história do Arraial do Pavulagem, Mostras Fotográficas e a produção de um documentário etnográfico.

Bibliografia:

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.

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.

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.

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.

SEEGER, Anthony. *Etnografia da música*. *Cadernos de Campo*, São Paulo, n.17, 2008, pp. 237-259.

ALBERTI, Verena. *Manual de História Oral*. 3. Ed. Rio de Janeiro, Editora FGV, 2005.

BARROS, Líliam e VIEIRA, Lia Braga. *Instituto Estadual Carlos Gomes: 120 ano de história*. Belém, Imprensa Oficial PA, 2015

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.

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.



IV Jornada de Etnomusicologia

Agência Brasileira do ISBN

ISBN 978-85-67528-04-5



9 788567 528045

REALIZAÇÃO



APOIO

