

VI



JORNADA DE ETNOMUSICOLOGIA IV COLÓQUIO AMAZÔNICO
LABORATÓRIO DE ETNOMUSICOLOGIA DA UFPA DE ETNOMUSICOLOGIA

ETNOMUSICOLOGIAS: PERSPECTIVA E PLURALIDADE



**04, 05 e 06 de
dezembro de 2019**

**VI Jornada de Etnomusicologia do Laboratório de
Etnomusicologia da UFPA
IV Colóquio Amazônico de Etnomusicologia**

Etnomusicologias: Perspectiva e Pluralidade

Belém, 04-06 de dezembro de 2019

**ANAIS DO VI JORNADA DE ETNOMUSICOLOGIA DO LABORATÓRIO DE
ETNOMUSICOLOGIA DA UFPA
IV COLÓQUIO AMAZÔNICO DE ETNOMUSICOLOGIA**

Etnomusicologias: Perspectiva e Pluralidade

**ADRIANA COUCEIRO
LILIAM BARROS COHEN
PAULO MURILO GUERREIRO DO AMARAL
SONIA CHADA
MARCUS BONILLA
JORGETE LAGO
TAINÁ FAÇANHA
(ORGS.)**

ISBN 978-85-67528-11-3

Disponível em: <<http://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-Reitora de Desenvolvimento e Gestão de Pessoal

Karla Andreza Duarte Pinheiro de Miranda

Prefeito do Campus

Adriano Sales dos Santos Silva

INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE

Diretora Geral

Adriana Azulay

Diretor Adjunto

Joel Cardoso

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

Coordenadora

Ana Flávia Mendes

BIBLIOTECA CENTRAL

Coordenadoria de Desenvolvimento de Coleções

Michelly Cristina Bacelar Tavares

Coordenadoria de Processamento de Material Informacional

Nelma Maria da Silva Maia de Lima

Coordenadoria de Serviços aos Usuários

Suely Paraense Vidal

Coordenadoria de Gestão de Produtos Informacionais

Diego Bil Silva Barros

Coordenadoria de Planejamento e Marketing

(Sistema de Bibliotecas - SIBI/UFPA)

Rose Suellen Lisboa



UNIVERSIDADE DO ESTADO DO PARÁ

Reitor

Rubens Cardoso da Silva

Vice-Reitor

Clay Anderson Nunes Chagas

Chefe de Gabinete

Valdete Maria Garcia Batista

Secretaria do Gabinete da Reitoria

Antonio Carlos Braga da Silva

Pró-Reitor de Pesquisa e Pós-Graduação

Renato da Costa Teixeira

Pró-Reitora de Graduação

Ana da Conceição Oliveira

Pró-Reitor de Gestão e Planejamento

Carlos José Capela Bispo

Pró-Reitora de Extensão

Alba Lúcia Ribeiro Raithy Pereira

CENTRO DE CIÊNCIAS SOCIAIS E EDUCAÇÃO (CCSE)

Direção

Anderson Maia

DEPARTAMENTO DE ARTES

Direção

Jorgete Lago

CURSO DE MÚSICA

Coordenação

Eliana Cutrim

COMISSÃO ORGANIZADORA

Líliam Barros Cohen
Sonia Chada
Paulo Murilo Guerreiro do Amaral
Adriana Couceiro
Jorgete Lago
Marcus Bonilla
Tainá Façanha

COMISSÃO CIENTÍFICA

Marcus Bonilla (coord.)
Adriana Couceiro (EMUFPA)
Álvaro Neder (UNIRIO)
Augusto Souto (UEPA)
Deise Lucy Oliveira Montardo (UFAM)
Estêvão Amaro dos Reis (UNICAMP)
Fernanda Macron (UFFS)
Fernando Lacerda (UFPA)
Glaura Lucas (UFMG)
Janaína Moscal
Jorgete Lago (UEPA)
José Jarbas Pinheiro Ruas Júnior (UFT)
Lilíam Barros Cohen (UFPA)
Luis Fernando Hering Coelho (UFPel)
Marcos Holler (UDESC)
Marcus Bonilla (UFT)
Paulo Murilo Guerreiro do Amaral (UEPA)
Sonia Chada (UFPA)
Tainá Façanha (UEPA)
Vanildo Palheta Monteiro (EMUFPA)

EDIÇÃO E DIAGRAMAÇÃO

Fernando Lacerda Simões Duarte
Tainá Maria Magalhães Façanha
Tirsa Lais de Oliveira Gonçalves Moraes

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

J82a Jornada de Etnomusicologia (6. : 2019 : Belém, PA)

Anais da VI Jornada de Etnomusicologia do Labetno UFPA e IV Colóquio Amazônico de Etnomusicologia [recurso eletrônico] / [Organização de] Adriana Couceiro... [et al.]. – Belém : LabEtno/UFPA : GEMAM/UEPA, 2018.

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

“Etnomusicologias: perspectivas e pluralidade”

Evento realizado durante a VI Jornada de Etnomusicologia do Labetno UFPA e o IV Colóquio Amazônico de Etnomusicologia do Grupo de estudos musicais da Amazônia (GEMAM) da Universidade do Estado do Pará

ISBN (e-book) 978-85-67528-11-3

1. Música - Pesquisa. 2. Musicologia. 3 Etnomusicologia. I. Couceiro, Adriana. org. II. Colóquio Amazônico de Etnomusicologia (4. : 2019 : Belém). III. Universidade do Estado do Pará. Grupo de Estudos Musicais da Amazônia (GEMAM). IV. Universidade Federal do Pará. Programa de Pós-Graduação em Artes. Laboratório de Etnomusicologia. V. Título.

CDD 23. ed. – 780.72

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

O conteúdo publicado é de inteira responsabilidade dos respectivos autores.

APRESENTAÇÃO

A Jornada de Etnomusicologia e o Colóquio Amazônico de Etnomusicologia demarcam um diferencial na Região Norte, em razão de serem eventos prioritariamente destinados à congregação/socialização de pesquisas desenvolvidas nos âmbitos da Graduação e Pós Graduação (na UFPA e na UEPA), bem como por fomentar 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 tem oportunizado o diálogo da Academia com Mestres da tradição oral. Estes vêm colaborando com pesquisas desenvolvidas no LabEtno e no GEMAM, inclusive ministrando disciplinas, palestras e workshops em parceria com professores da UFPA e da UEPA.

A proposta para a VI Jornada de Etnomusicologia e IV Colóquio Amazônico de Etnomusicologia consiste em programação com uma conferência, duas mesas redondas e uma roda de conversa – cada uma com três palestrantes –, comunicações orais que serão selecionadas pelo comitê científico do evento, além de três apresentações musicais.

A conferência de abertura intitulada “Etnomusicologias” visa o debate sobre os estilos de se fazer Etnomusicologia, considerando que as práticas musicais locais constroem a localidade e são construídas por ela. Para esta conferência o evento contará com a participação da conferencista Dra. Susana Sardo (Universidade de Aveiro – Portugal), dada a sua vasta experiência na pesquisa etnomusicológica, tanto com acervos musicais quanto com a história e outras perspectivas da disciplina. A Mesa Redonda 1 – “Pluralidade” – terá como participantes os pesquisadores doutores Fernando Lacerda (UFPA), Jorgete Lago (UEPA) e Tiago Carvalho (UFRN). Pretende estabelecer um diálogo sobre diversas formas de pesquisa em Etnomusicologia, oportunizando reflexões sobre metodologias e procedimentos inerentes a esta área de conhecimento.

A Mesa Redonda 2 – “Perspectiva” – contará com a presença dos pesquisadores doutores Angela Lühning (UFBA), Glaucia Lucas (UFMG) e Marcus Bonilla (UFT), e terá como objetivos: 1) trocar experiências sobre investigações recentes em Etnomusicologia; 2) discutir perspectivas da disciplina no Brasil e no mundo; e 3) incrementar diálogos já iniciados em edições anteriores da Jornada e do Colóquio.

A Roda de Conversa será integrada por artistas do Instituto Arraial do Pavulagem, bem como por uma Timei Asurini e um representante do IPHAN/Pará. Abordará questões

relacionadas à performance e difusão do fazer musical, inclusive na área midiática, assim como abrangerá aspectos referentes a políticas públicas do Estado voltadas à música e à cultura.

PROGRAMAÇÃO

Horários	04/12/2019	05/12/2019	06/12/2019
17:00	Credenciamento	Apresentação Musical Ritmos da Amazônia - José Maria Bezerra	Apresentação Musical Cordas d'alma - voz, viola de buriti e bandurras: canções brasileiras do século XIX – Leonardo Venturieri e Laura Paraense
17:30	Abertura Oficial	Mesa Redonda 1 “Pluralidade” Fernando Lacerda (UFPA) Jorgete Lago (UEPA) Tiago Carvalho (UFRN) Moderador – Adriana Couceiro (EMUFPA)	Mesa Redonda 2 “Perspectivas” Glaura Lucas (UFMG) Marcus Bonilla (UFT) Angela Lühning (UFBA) Moderador – Paulo Murilo Guerreiro do Amaral (UEPA)
18:00	Conferência “Etnomusicologias” Susana Sardo (Universidade de Aveiro) Moderadora – Liliam Barros (UFPA)		
19:00	Roda de Conversa Arraial do Pavulagem IPHAN – PA Timei Assurini Moderador – Prof. Dr. Fernando Lacerda (UFPA)	Comunicações Orais	Comunicações Orais
20:30	Apresentação Musical Grupo de Percussão da EMUFPA - direção: Prof. Dr. Vanildo Monteiro		
21:00		Apresentação Musical Carimbó Tamboiara	Apresentação Musical Guitarrada Encantada - Saulo Caraveo
21:30	Coquetel		

SUMÁRIO

RODA DE CONVERSA	14
MESA REDONDA	15
Uma experiência de pesquisa em Alcântara - MA: vivenciando a cidade e suas práticas musicais de função religiosa ao tempo da festa de São Benedito	16
<i>Fernando Lacerda Simões Duarte</i>	
Uma experiência em etnomusicologia a partir da Viola de Buriti no quilombo Mumbuca no Jalapão (TO)	31
<i>Marcus Facchin Bonilla</i>	
Etnomusicologia, o Encontro de Saberes nas Universidades, e o ensino superior de música no Brasil	38
<i>Glaura Lucas</i>	
Perspectivas na etnomusicologia brasileira: de um “certo” 2020 ao futuro incerto	51
<i>Angela Luhning</i>	
Algumas Pistas para a Compreensão da(s) Configurações Acadêmicas da(s) Etnomusicologia(s) Brasileira(s)	67
<i>Tiago de Quadros Maia Carvalho</i>	
COMUNICAÇÕES ORAIS	81
Nove composições religiosas de Zulmira Silvany em uma fonte recolhida ao Arquivo Histórico Municipal de Salvador e a presença feminina nas atividades musicais na Bahia da primeira metade do século XX	82
<i>Fernando Lacerda Simões Duarte</i>	
Os vários cânticos de Nossa Senhora Menina: um estudo exploratório acerca de representações da música em imagens de Sant’Ana Mestra localizadas no Brasil	91
<i>Fernando Lacerda Simões Duarte</i>	
Editoras de música e a circulação da música impressa de Clemente Ferreira Júnior	100
<i>Leonardo Vieira Venturieri</i>	
A radiodifusão a cabo e a música transmitida ao bairro Maracangalha: uma etnografia na rádio Paraense	108
<i>Doriedison Viana de Souza</i>	
<i>Messias França do Nascimento</i>	
<i>Rafaela Alcantara Barata</i>	
<i>Robson Luan Oliveira Santos</i>	

O rock em Belém do Pará: apontamentos históricos sobre a década de 1980	118
<i>Jaddson Luiz Sousa Silva</i>	
<i>Joel Cardoso</i>	
Sebastião Tapajós – a rede de encontros que se forma na pesquisa	126
<i>José Maria Carvalho Bezerra</i>	
<i>Liliam Cristina Barros Cohen</i>	
Os Muiraquitãs de Abaeté – algumas considerações sobre o surgimento e a atividade musical do grupo no contexto social do município de Abaetetuba no Pará	135
<i>Felipe guedelha</i>	
<i>Saulo Christ Caraveo</i>	
A Guitarrada – considerações sobre a literatura, contextos e prática musical diante do panorama atual	143
<i>Saulo Christ Caraveo</i>	
<i>Sonia Chada</i>	
A Guitarrada em Belém do Pará - uma abordagem Nettl'iana	151
<i>Saulo Christ Caraveo</i>	
<i>Sonia Chada</i>	
A Guitarrada no Pará: etnografia de uma prática musical	159
<i>Saulo Christ Caraveo</i>	
<i>Sonia Chada</i>	
Pará Caribe: tempo, identidade e memórias de um projeto de música na Amazônia brasileira	168
<i>Iva Rothe-Neves</i>	
<i>Sonia Chada</i>	
“Cordão de Pássaro da EMUFPA”: uma experiência criativa, técnica e cultural com alunos do curso livre em violino da EMUFPA	176
<i>Joziely Brito</i>	
<i>Ediel Sousa</i>	
Ensino técnico-profissionalizante: relatos sobre vivências no estágio de observação	183
<i>Ediel Rocha de Sousa</i>	
<i>Mário Sérgio Pereira da Conceição</i>	

O habitus conservatorial em documentos: a análise do projeto político pedagógico de um conservatório	191
<i>Nayane Nazaré Silva de Macedo</i>	
Acerca das práticas musicais indígenas na região Norte	197
<i>Paula Thais Pelaz da Silva</i>	
O carimbó “pau e corda” do Mestre Lucas Bragança e sua representativa e valorização para a cultura paraense	202
<i>Luisa Marina Sousa Leal</i>	
The “Pau e Corda” Carimbó of Master Lucas Bragança and its Representative and Valorization for the Paraense Culture	202
O grupo de carimbó Tamboiara: um estudo etnográfico sobre uma prática musical de mulheres	209
<i>Evelyn Tainá de Souza Silva</i>	
<i>Isabelly Martins Muniz</i>	
<i>Rafaela Alcantara Barata</i>	
Para onde vão e como performam os grupos de bumba meu boi em São Luís (MA)?	219
<i>Luiza Fernandes Coelho</i>	
<i>Suzel Reily</i>	
Os Bois de Máscaras de São Caetano de Odivelas: fazer e transmissão musical	227
<i>Evelyn Tainá Silva</i>	
<i>Sonia Maria Moraes Chada</i>	
Tanscrição musical e etnografias: por que transcrevem os (etno)musicólogos?	234
<i>Gustavo Guimarães Elias</i>	
Música de Ayahuasca: Receber ou compor?	244
<i>Luiz Augusto Moura Ferreira</i>	
<i>Sâmela Cristina de Souza Jorge</i>	
Considerações sobre a cumbia colombiana em pesquisa sobre a sua presença na música em Belém – Estado do Pará - Brasil	260
<i>João Pedro Campelo Ribeiro</i>	
<i>Bruno Rabelo de Souza</i>	
<i>Caio Rafael de Toledo Pantoja</i>	
<i>Eduardo Assunção Barbosa</i>	
<i>Georgy Alexandre Domiciano Coutinho</i>	
<i>Paulo Murilo Guerreiro do Amaral</i>	

Mestres de carimbó em Ananindeua?

267

Rafaela Aimê da Silva Barbosa

Rachel de Oliveira Abreu

**A predileção musical dos estudantes da faculdade de música da Universidade Federal do
Pará**

275

Edwillen Araújo da Silva

Jucelia da Cruz Estumano

RODA DE CONVERSA

Acesso: <https://youtu.be/nzypJaof0CQ>

MESA REDONDA

Uma experiência de pesquisa em Alcântara - MA: vivenciando a cidade e suas práticas musicais de função religiosa ao tempo da festa de São Benedito

Fernando Lacerda Simões Duarte

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

Resumo: Este trabalho traz reflexões acerca de uma pesquisa realizada na cidade de Alcântara, no Maranhão. Inicialmente direcionada à busca por documentos musicográficos, a investigação chegou às práticas musicais de função religiosa atuais, na festa de São Benedito. Este trabalho situa-se, portanto, entre a pesquisa documental, o relato de experiência e a etnografia. Partindo dos problemas direcionados à compreensão das práticas musicais vivenciadas, chega-se a questões mais amplas, que envolvem as continuidades históricas, manutenções intencionais do repertório, bem como a necessária complementaridade entre os olhares etnográfico e histórico para sua compreensão. No limiar do presente e passado, entre a história e a etnografia se inscreve uma proposta de abordagem, que tende ao recrudescimento da pluralidade de enfoques, tema proposto para a mesa-redonda. Nas práticas musicais da festa de São Benedito, a representação hegemônica do sagrado estabelecida, sobretudo, no último quartel do século XIX e as relações de controle das práticas religiosas e musicais parecem relativizadas, preservando o caráter comum às manifestações do catolicismo tradicional ou popular. Nas danças, tensões sociais se reproduziram. Nos sinos, ouviram-se ecos dos tambores e na novena, as memórias do repertório musical do século XIX, através da *Ladainha Pequena*, de Antônio Rayol (1855-1905), presentificada nas vozes das cantoras e nos instrumentos de sopros. Indissociável da identidade musical da festa, a ladainha também se encontra representada em documentos musicográficos do Acervo João Mohana, apontando a necessidade de uma abordagem integradora do presente e do passado, a exemplo do estudo proposto por Joaquim Santos Neto.

Palavras-chave: Musicologias. Música religiosa – Igreja Católica. Catolicismo popular. Matrizes africanas no catolicismo. Batuque.

A Research Experience in Alcântara – Maranhão: Experiencing the City and its Religious Musical Practices at the Feast of St. Benedict the Moor

Abstract: This work brings reflections about a research carried out in the city of Alcântara, Maranhão. Initially directed to the search for musicographic documents, the investigation reached the current religious practices of music, at the feast of St. Benedict – the Moor. Therefore, this work is located between documentary research, experience report and ethnography. From the problems directed to the lived musical practices, we arrive at broader questions, involving the historical continuities, intentional maintenance of the repertory, as well as the necessary complementarity between the ethnographic and historical perspectives for its comprehension. On the verge of the present and the past, between history and ethnography is a proposed a view, which tends to increase the plurality of approaches, a theme proposed for the roundtable. In the musical practices of the festival of Saint Benedict, the hegemonic representation of the sacred established, above all, in the last quarter of the nineteenth century and the relations of control of religious and musical practices seem relativized, preserving the common character to the manifestations of traditional or popular Catholicism. Social tensions were reproduced in the dances. Echoes of drums were heard in the sounds of the bells and, in the novena, memories of the musical repertoire of the 19th century, through *Ladainha Pequena* [The Little Litany], by Antonio Rayol (1855-1905), were present in the singers' voices and brass instruments. Inseparable from the musical identity of the feast, the litany is also represented in musicographic documents of the João Mohana Collection, pointing to the need for an integrative approach of the present and the past, such as the study proposed by Joaquim Santos Neto.

Keywords: Musicologies. Religious Music – Catholic Church. Popular Catholicism. African manifestations in Catholicism. Batuque [Drumming].

Práticas religiosas multifacetadas e olhares plurais

Afastado do controle da hierarquia eclesiástica, sobrevivem, no Brasil, manifestações do catolicismo de origem medieval, que foram permeadas, ao longo do processo de dominação europeia, de novos elementos, dentre os quais, as religiosidades de matrizes africanas. Renitente (FAUSTINO, 1996) e indissociável das práticas musicais (BRANDÃO, 1981), este catolicismo popular ou tradicional (WERNET, 1987) é, sobretudo, multifacetado: congos, reisados, festas do Divino, encomendação de almas e devoções domésticas são apenas algumas de suas expressões. Igualmente plurais são as narrativas construídas em torno de suas práticas religiosas. Em *Romaria*, de Carlos Drummond de Andrade (1902-1987) descreveu, com certa carga de ironia, elementos que sugerem uma fronteira borrada entre o sagrado e o profano na perspectiva do catolicismo oficial e clericalizado, instituído de maneira mais veemente a partir do último quartel do século XIX, com a chamada Romanização:

Os romeiros sobem a ladeira | cheia de espinhos, cheia de pedras, | sobem a ladeira que leva a Deus | e vão deixando culpas no caminho. | Os sinos tocam, chamam os romeiros: | Vinde lavar os vossos pecados. | Já estamos puros, sino, obrigados, | mas trazemos flores, prendas e rezas. | No alto do morro chega a procissão. | Um leproso de opa empunha o estandarte. | As coxas das romeiras brincam no vento. | Os homens cantam, cantam sem parar. | Jesus no lenho expira magoado. | Faz tanto calor, há tanta algazarra. | Nos olhos do santo há sangue que escorre. | Ninguém não percebe, o dia é de festa. | No adro da igreja há pinga, café, | imagens, fenômenos, baralhos, cigarros | e um sol imenso que lambuza de ouro | o pó das feridas e o pó das muletas (ANDRADE, 2013: 76-77).

Fontes de considerável importância para a compreensão do papel da música nas cidades no passado, alguns relatos de viajantes trouxeram descrições de práticas associadas ao catolicismo tradicional. Tais relatos haverão de ser lidos, contudo, sem perder de vista o lugar de fala de quem os produziu. Johann Baptist Emanuel Pohl (1782-1834), mineralogista e botânico que integrou a Missão Austríaca ao Brasil, entre 1817 e 1822, expressou certa admiração pelo que lhe provavelmente pareceria exótico ou pitoresco:

[Ao longo do cortejo,] Um canto lento e monótono acompanhava a dança, em que eles cruzavam as pernas, estendendo-se para frente e para trás, e curvavam o corpo em diversas e estranhas contorções. [...] A música foi boa, acima da minha expectativa. [...] Os tronos e tamboretes foram postos imediatamente na igreja e, logo que os dignitários tomaram os seus lugares, 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. Ao terminar a dança, levantou-se o monarca negro e ordenou em voz alta que se começasse, com cantos e danças, a festa de Santa Ifigênia (POHL apud SANTOS, 2006: 102).

Menos abonador e seguramente mais alinhado à perspectiva do catolicismo oficial, Raimundo José da Cunha Mattos (1776-1839) descreveu uma cerimônia que presenciara:

7 de junho. – segunda feira. – Hoje de manhã houve musica e bulha semelhante á de hontem [...] A missa cantada começou [...] e quando a missa [...] pensei que ia respirar ar livre no meio do adro: qual foi porém o meu desgosto, quando o Padre Vigário 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 [...] 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 desentoada berraria, a que chamavão canticos de louvores a N. S. (MATTOS, 1836: 243-244).

Movido por maior curiosidade científica e menos juízos de valor, pude me aproximar de práticas religiosas e musicais do catolicismo popular em algumas ocasiões, dentre as quais, as festas de São Benedito, em Alcântara (MA), observando os romeiros que se deslocavam rumo à capela do Senhor do Bonfim, no município de Natividade (TO), e até mesmo cantando as novenas do Divino Espírito Santo, em Pirenópolis (GO) e de Nossa Senhora do Carmo, em São João del Rei (MG). Recentemente, tive também a honra de integrar o comitê científico do II Congresso Internacional de Música Sacra da UFRJ, no qual se apresentou o Reinado de Nossa Senhora do Rosário de Jatobá (MG). Ademais, devoções domésticas e invocações a santos específicos para cada ocasião estiveram presentes em boa parte de minha infância. No plano dos estudos históricos, tive ainda a possibilidade de me aproximar das folias do Divino e das encomendações de almas. Assim, longe de uma perspectiva folclorizante ou de tratá-las como superstições, meu olhar para tais manifestações tende a considerá-las no amplo espectro dos catolicismos instalados no Brasil, que variaram da vertente mais tridentina até aquelas portadoras de traços medievais e/ou elementos sincréticos.

Neste trabalho, descrevo parte das experiências de pesquisa vivenciadas em Alcântara, no estado do Maranhão. Meus primeiros contatos com o estado ocorreram há mais de meia década, encontrando no Arquivo Público do Estado o principal lócus de pesquisa. O arquivo abriga, dentre outros fundos, a Coleção João Mohana de documentos musicográficos (APEM, 1997). Tal coleção permite que se reconte parte da história da produção e das práticas musicais no Maranhão. A seleção dos documentos pelo sacerdote católico conta também muito dele

próprio e de seus objetivos ao reuni-la: mais que apontar todo o repertório praticado, era objetivo do padre Mohana reunir vestígios da “grande música do Maranhão”, título de seu livro (MOHANA, 1974), no qual analisa parte considerável do repertório recolhido, bem como o processo de recolhimento. Além do arquivo estadual, o Museu Artístico e Histórico do Maranhão, o Museu de Arte Sacra, o Seminário situado na Igreja de Santo Antônio, a Biblioteca Pública Benedito Leite e as igrejas principais foram mapeados na cidade de São Luís, na busca por documentos musicográficos e quaisquer outros vestígios de práticas musicais de função religiosa no âmbito do catolicismo, quando à época ainda realizava minha investigação de doutorado. Há de se notar que o bispado do Maranhão é um dos mais antigos do atual território brasileiro, tendo sido desmembrado em 1677, ao passo que o desmembramento do Pará ocorreu em 1719. Ambos são anteriores, portanto, aos bispados de São Paulo e Mariana, que somente viriam a ser estabelecidos em 1745, razão pela qual a pesquisa de música religiosa no estado do Maranhão sempre esteve cercada de particular interesse. Assim, após a defesa, pude retornar à capital duas outras vezes.

Em 2019, parti novamente para o estado, mas desta vez, rumo às cidades de São José de Ribamar e Alcântara, com o objetivo de mapear acervos de documentos musicográficos. Tais mapeamentos consideram, quase sempre, os seguintes pontos de interesse: bibliotecas, centros culturais, arquivos históricos / públicos, igrejas, bandas de música, cúrias diocesanas, hospitais com histórico de presença de religiosos, museus, dentre outros. Ademais, sempre tento compreender a formação da cidade, desde inícios da dominação europeia e quais os vestígios de práticas musicais de função religiosa. Nesta viagem, poderia ter me frustrado em termos de pesquisa, não fosse a realização da festa de São Benedito de Alcântara. Este trabalho se situa, portanto, entre a pesquisa documental, o relato de experiência e alguma etnografia, se é que pode ser assim descrita. Tendo chegado à véspera do início dos festejos, o olhar para a cidade foi inicialmente direcionado aos vestígios de passado que se inscreviam no patrimônio edificado, nas igrejas e nas ruínas, bem como à busca por instituições que guardassem ou organizassem narrativas acerca da memória e das práticas locais.

Alguns problemas foram direcionados à compreensão da cidade e das práticas musicais vivenciadas, uma vez que não é possível dissociar tais práticas do espaço onde elas ocorrem: quais camadas de passado são reveladas pelo patrimônio edificado? Como ocorre a festa de São Benedito? Em que medida ela se aproxima ou se afasta da noção estabelecida entre

sagrado e profano na Romanização? Esta autocompreensão do catolicismo foi firmada no Brasil a partir do último quartel do século XIX e tinha como pressupostos a centralização das atividades religiosas na figura do clérigo – e não mais dos leigos –, a moralização e instrução do clero local, bem como o reforço à hierarquia eclesiástica (WERNET, 1987). Questionava ainda como as práticas musicais do presente se relacionam às práticas musicais contidas em documentos musicográficos ou narradas em outros tipos documentais. E, finalmente, busquei compreender se as tensões sociais se reproduziam no momento da festa. A partir destes questionamentos iniciais, cheguei a questões mais amplas, que envolvem as continuidades históricas, manutenções intencionais do repertório, bem como a necessária complementaridade entre os olhares etnográfico e histórico para sua compreensão. No limiar do presente e passado, entre a história e a etnografia se inscreve esta abordagem, que tende ao recrudescimento da pluralidade de enfoques, tema proposto para a mesa-redonda.

Buscando apresentar parte daquilo que foi vivenciado, ou seja, das experiências que vivi e pelas quais me deixei impactar profundamente, bem como tendo em vista aproximar tal vivência da temática da mesa-redonda, recorri à imersão na cidade e em seus costumes, caminhando por ela e conversando com seus moradores, bem como à observação e registro – fotográfico e audiovisual – das práticas religiosas, às anotações em campo daquilo que foi percebido, ao mapeamento de acervos museológicos e também à pesquisa bibliográfica, com vistas à compreensão da história que se presentifica nos patrimônios edificado e imaterial.

O trabalho parte de uma breve descrição da história da cidade e do patrimônio edificado, chega à festa de São Benedito e enfoca, na última parte, a ladainha executada durante a novena, suas características musicais e os processos de investigação por meio dos quais me aproximei delas e também do trabalho voltado a ela,¹ que foi realizado por Joaquim Antonio dos Santos Neto (2009).

Alcântara: vestígios da história no patrimônio edificado

Localizada ao norte da Baía de São Marcos e separada de São Luís, atualmente, por uma viagem de barco de aproximadamente uma hora, a cidade de Alcântara representa mais um dentre os muitos pontos polêmicos que envolvem as questionáveis decisões tomadas pelo

¹ Registre-se o agradecimento ao pesquisador Guilherme Ávila pelo compartilhamento da informação acerca da existência deste precioso trabalho desenvolvido pelo professor Joaquim Santos.

A história do contato entre europeus e os povos originários em Alcântara remete à década de 1610, inicialmente, com os franceses e com sua expulsão, com as investigações dos portugueses no sentido de dominação da região, então denominada Tapuitapera – terra dos tapuias ou dos índios. Em uma das cartas contidas na *Descrição de todo o marítimo da Terra de S. Cruz, chamado vulgarmente o Brazil*, atlas produzido pelo cosmógrafo João Teixeira Albarnaz, em 1640, é possível observar a região de Tapuitapera (Fig. 1).

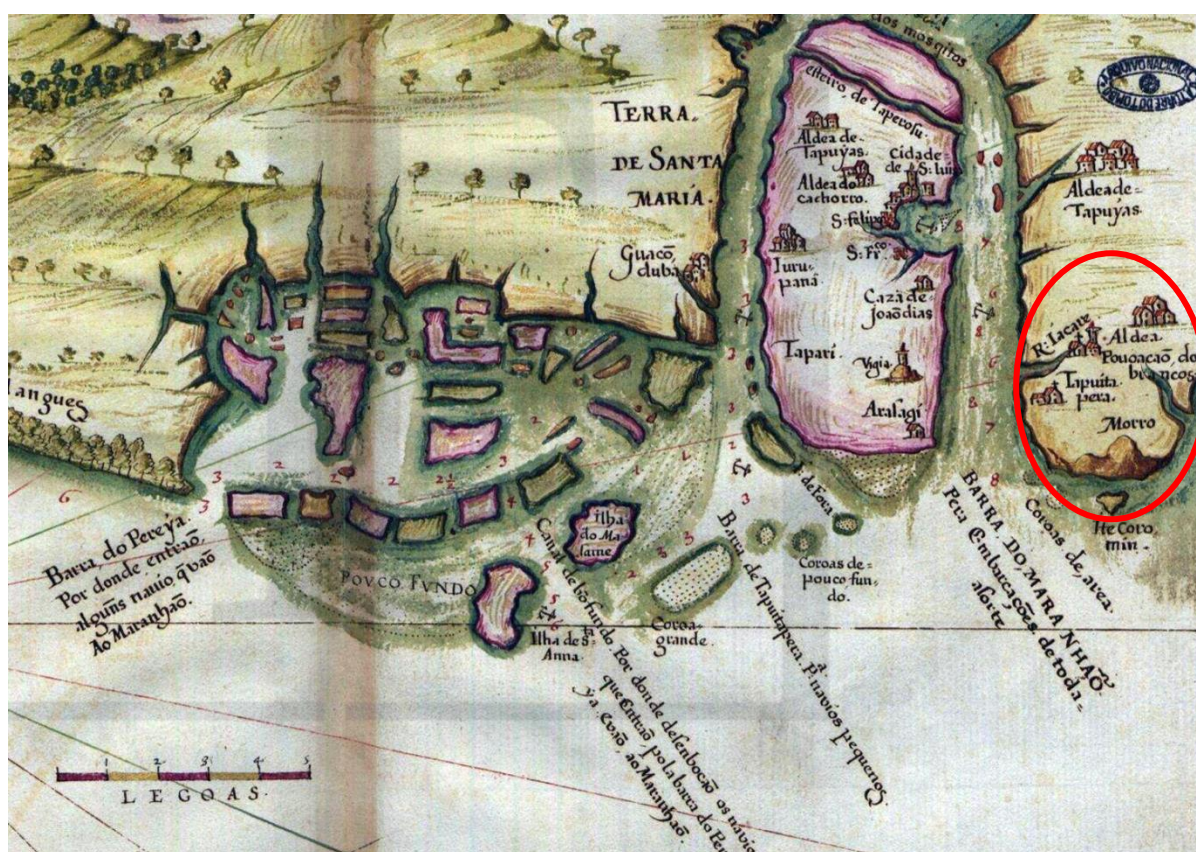


Figura 1: Detalhe da “carta do Atlas de João Teixeira Albernaz, de 1640, com parte do litoral maranhense da época. Indica-se a antiga estrutura da Cidade de São Luís” (BRASIL TURISMO, [2014]). Na imagem, destaca-se Tapuitapera.

Apesar de uma tentativa de ereção Capitania do Cumã sediada em Alcântara, em 1624, somente em 1648, a aldeia foi elevada à categoria de vila, com o nome de Vila de Santo Antônio de Alcântara. Seu padroeiro passaria a ser o apóstolo São Matias. Antes, contudo, já existia na

região de Tapuitapera “uma igreja de pedra e cal dedicada a São Bartolomeu, e já estavam erguidos os primeiros engenhos de açúcar” (IBGE, [2005]). A capela de São Bartolomeu não foi localizada quando das caminhadas pela cidade, tampouco foi listada no livro *Arquitetura e Arte Religiosa no Maranhão* (BOGÉA; RIBEIRO; BRITO, 2008).

Foi localizada, nas andanças pela cidade, a Capela de Nossa Senhora do Desterro, possivelmente datada, segundo Bogéa, Ribeiro e Brito (2008: 25), do século XVIII, ainda que não seja raro encontrar em sítios da internet associações à sua reconstrução no século XVII. Segundo as autoras, parte da imaginária concentrada nesta capela seria proveniente da antiga casa alcantareense dos jesuítas, a Capela de Nossa Senhora do Pilar. Aos religiosos inacianos também é atribuída a instalação dos passos da Paixão de Cristo, os quais localizei cinco. Foi recorrente no Brasil colonial a prática musical associada aos passos, com motetos específicos para cada uma dessas passagens da Paixão. Assim, sua localização em Alcântara sugere que também lá tenham sido entoados tais motetos.

A Capela de Nossa Senhora das Mercês é hoje o resultado de uma reconstrução, um falso histórico. A primeira capela teria sido dedicada a Nossa Senhora dos Remédios, tendo mudado sua denominação em razão da atuação dos frades mercedários. Sua história remete, portanto, à primeira metade do século XVII. A história dos mercedários no maranhão alcança o centro do século XIX, encerrando-se em 1850, com a morte do último frade. À época, os religiosos possuíam duas fazendas e oitenta e quatro escravos, o que é, no mínimo, curioso, uma vez que a ordem foi instituída, na Idade Média, para “a redenção dos cativos”. A construção da capela das Mercês que hoje se vê é resultado de intervenções corretivas do IPHAN em uma capela instituída em meados do século XX, a partir da edificação de um mercado público, que foi construído no final do século XIX sobre as fundações do antigo Convento das Mercês. A capela atual em nada se relaciona, portanto, à antiga Igreja das Mercês, cujos restos das paredes laterais e do arco cruzeiro chegaram até inícios do século XX (BOGÉA; RIBEIRO; BRITO, 2008: 19-20).

A antiga Igreja e Convento dos frades carmelitas calçados, cuja fundação remete ao século XVII. Encontrando-se, hoje, a Matriz de São Matias em situação de ruínas, a Igreja do Carmo funciona como a Matriz da cidade, não sendo mais administrada pelos religiosos carmelitas. Em um muro ao fundo do antigo convento, foi possível observar as técnicas construtivas e os materiais empregados, dentre os quais conchas.

Entre as ruínas, as já citadas da Igreja de São Matias não são as únicas, mas a elas se somam as das igrejas da Ordem Terceira de São Francisco e de Santa Quitéria, além daquelas que resultaram dos antigos casarões, concentradas, sobretudo, na Rua da Amargura, onde há também passos da Paixão. Ademais, fontes de água e edificações civis e administrativas dos séculos XVIII e XIX foram localizadas. Em uma das edificações funciona o Museu do Divino, uma das principais festas religiosas da cidade, que ocorre no mês de maio. A presença das caixeiros e o chamado doce de espécie, feito de coco, sinalizam para as particularidades da devoção em Alcântara. Sua possível origem se deu com açorianos, como ocorreu, aliás, em todo o Brasil. Nesta devoção de origens medievais – que difundida em Portugal, sobretudo, a partir de uma promessa realizada pela rainha Santa Isabel, que viveu entre os séculos XIII e XIV – se observa a coroação de crianças, diferentemente do que ocorre, por exemplo, em Pirenópolis, no estado de Goiás. Tal coroação aproxima a tradição ainda mais de suas origens teológicas, na escatologia da história proposta pelo monge Joaquim de Fiore (1135-1202), segundo a qual, no terceiro grande período da história, o tempo do Espírito Santo, os menores no reino de Deus seriam coroados como os maiores.

A festa de São Benedito e suas práticas musicais

A outra grande festa religiosa de Alcântara é realizada em louvor a São Benedito, religioso franciscano, negro, que viveu no século XVI, na condição de irmão religioso na Itália. A festa é realizada em agosto, na Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, tendo novena, missas e tambor-de-crioula, com sua dança característica, na qual a umbigada marca a alternância das dançarinas. Na festa, os homens tocam os tambores e as mulheres dançam. Há ainda barracas no adro da Igreja do Rosário, com comidas, dentre as quais, o arroz de cuxá, tradicional iguaria maranhense. A presença e o consumo de bebidas alcoólicas pelos participantes durante a festa afastam-nos da noção de sagrado firmada, sobretudo, no século XIX, com a Romanização: sagrado e profano, na concepção reformista, misturam-se na festa. Bebidas alcoólicas compartilham o mesmo espaço em que a imagem de São Benedito entra, nos braços das dançarinas, no tambor-de-crioula. Ademais, a realização de bingos é recorrente não apenas nesta, mas em diversas festividades católicas. Eu mesmo cheguei a concorrer a um novinho, com duas cartelas do jogo.

A festa ocorre, portanto, na última igreja aqui descrita, a de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, edificada a partir de uma autorização do então governador, expedida em 1779, para que a irmandade pudesse construir um templo próprio, que viria a ser concluído em 1781. Ao observá-la, o primeiro aspecto que chama a atenção é o galo que se encontra na torre, razão pela qual alguns moradores de Alcântara a chamam de “igreja do galo”. Foram estes moradores que me apontaram o lugar onde seriam realizados os festejos de São Benedito. Ao chegar à igreja, seu adro estava enfeitado com bandeirolas e havia um cercado, onde depois viria a se realizar o tambor-de-crioula. Ao chegar, durante o dia, já vi os tambores. Alguns turistas visitavam a cidade e um dos guias de turismo deu, durante o dia, uma demonstração, ao tambor, de como seria a música nele executada.

Dentro da igreja, o primeiro aspecto a chamar minha atenção foi a imaginária sacra: além dos tradicionais São Benedito, Santa Ifigênia e Nossa Senhora do Rosário – típicas devoções das populações africanas escravizadas –, São Francisco e São Raimundo Nonato, um santo mercedário, revelam a ancestralidade das devoções desenvolvidas na cidade pelas distintas ordens religiosas que por ali passaram. Ademais, a devoção ao Divino Espírito Santo era representada na forma de uma pomba localizada próxima à imagem de São Benedito. Na igreja também foi organizada uma exposição das muitas vestes doadas ao santo. Outro aspecto visual que me chamou a atenção foi o uso das velas no chão: diferentemente da maioria das igrejas, estas não se encontravam em castiçais, mas se aproximavam dos cultos de outras religiões de matriz africana.

As devoções religiosas ocorrem na novena, na missa e no próprio tambor-de-crioula, no qual o santo é embalado pelas dançarinas. A missa poderia dizer que me pareceu bastante comum, semelhante àquelas realizadas nas muitas paróquias que já visitei. Na ausência do sacerdote parecem se desenvolver as práticas mais características da festa, o que sugere certa relação de poder ou de disciplina por parte da hierarquia do clero. A novena foi conduzida por um leitor, mas cantada principalmente por senhoras idosas, conforme será descrito no próximo item do trabalho.

O primeiro ato devocional observado foi, portanto, a novena, seguida pela missa. Ao se encerrar a missa, a paisagem sonora era composta pelos sinos, cujo toque, com uma rítmica complexa, o aproximava dos toques que viriam a ocorrer no tambor, bem como de foguetes, outro aspecto da paisagem sonora característica do catolicismo popular.

Em relação ao tambor-de-crioula, observei a dança no adro da igreja, porém descobri, por meio de registros audiovisuais disponíveis na internet, que ela também já foi realizada dentro da igreja (YOUTUBE, 2013), aproximando a prática do relato de Raimundo José da Cunha Mattos, na primeira metade do século XIX, razão pela qual a considero também como um ato religioso em louvor a São Benedito. Musicalmente, chamam a atenção a marcação – linha de base – pelo tambor mais agudo e a polirritmia. No tocante à dança, a presença do santo há de ser mais uma vez destacada. Uma clara interação entre a dançarina e o tocador é observada todo o tempo. É perceptível também uma organização própria: ao se revezarem, as dançarinas se cumprimentam com uma umbigada, muitas vezes acompanhadas de um abraço. Quando o santo está na roda – o que ocorre apenas nos momentos iniciais do tambor, após a missa –, é neste momento que é passado de uma dançarina para outra. Outro aspecto desta organização é o fato de que, parando a música, a dançarina fica “presa” ao tambor, devendo ser ela a recomendar a dança quando a música reinicia. Como já foi dito, o consumo de bebidas alcoólicas – fermentadas e destiladas – também é marcante no tambor.

A ausência de interrupção do tambor ao longo da noite e do dia também foi notada: fui dormir e voltei, enquanto músicos e dançarinas se revezavam. Assim seguiu-se todo o dia após o início dos festejos, somente parando o tambor para a realização da novena e da missa. O aspecto da transmissão do costume também há de ser observado: havia dançarinas das mais variadas idades, que eu poderia arriscar que tivessem de seis a oitenta anos, ou mais.

Finalmente, destaco a pergunta que me fiz ao observar a festa: as tensões sociais não se reproduziriam também neste espaço? E a resposta não poderia ter vindo de maneira mais clara: tendo ficado, uma dançarina negra, “presa” ao tambor quando do encerramento da música. Outra dançarina, branca, colocou-se, então, em seu lugar quando da retomada pelos tambores, o que deu início a uma discussão, cujo principal argumento girou em torno da cor de ambas. Ratificando minha problemática, no dia seguinte ouvi comentários pela cidade de um caso de racismo que teria ocorrido durante o tambor.

A Ladainha entoada na Novena

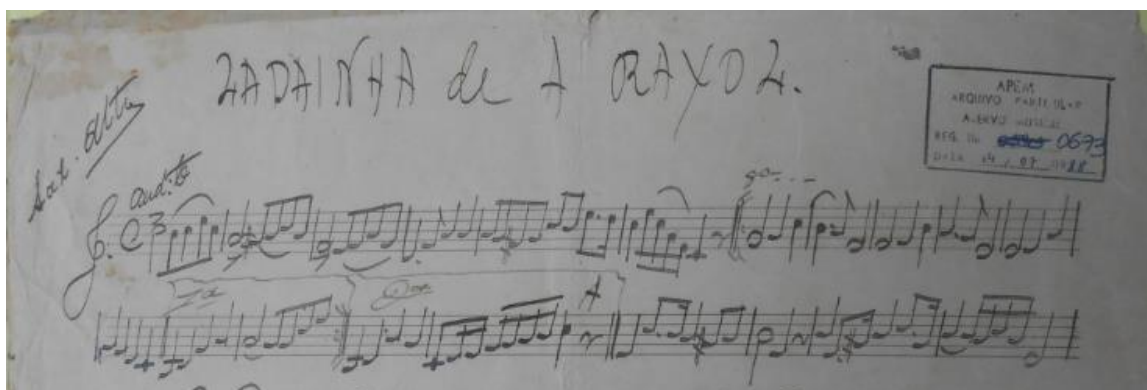
Na novena, a ladainha foi entoada, em língua latina, por cinco ou seis senhoras idosas, que sabiam cantá-la. Havia certo caráter responsorial, apesar de a participação da assembleia de fiéis ter sido bastante tímida. As cantoras foram acompanhadas por um pequeno grupo de

instrumentos de sopro de metal – dois trompetes e um trombone – e um instrumento de percussão (caixa). Isto gerou uma dificuldade extrema em ouvi-las, apesar de ter sentado no banco junto a uma das cantoras, que anuiu acerca do registro audiovisual. Havia também passagens a canto solo, que poderiam ter sido entoadas, outrora, por um diácono, sacerdote ou outro tipo de oficiante da novena, mas que hoje compete a uma das cantoras, que provavelmente é a que tem mais idade entre elas. Faltou-me entrevistá-las, o que deverá ocorrer em pesquisas futuras, a fim de mais bem compreender suas percepções sobre o repertório que cantam, bem como os processos de transmissão desse repertório.

Do ponto de vista estilístico, pude ouvir características musicais do que denominei, em minha investigação doutoral, como sendo uma “técnica compartilhada” (DUARTE, 2016), própria do repertório religioso católico do século XIX. Esta técnica trazia para os templos características musicais do repertório praticado nos teatros – ópera e música sinfônica – donde classifiquei seu “compartilhamento”. Este repertório viria a ser proibido na primeira metade do século XX, a partir do *motu proprio* “*Tra le Sollecitudini*”, sobre a música sacra, promulgado por Pio X em 1903. Minha investigação demonstrou, contudo, que a norma teve distintos graus de assimilação no país, permanecendo este repertório do século XIX nas práticas musicais religiosas por muitas décadas após a promulgação. Assim, numa pesquisa de imersão em campo, de práticas vivas – tradicionalmente associadas à Etnomusicologia –, realizei uma pesquisa histórica todo o tempo, ao analisar a assimilação de elementos religiosos localmente e sua transmissão. Por outro lado, não descartei o presente, considerando as práticas musicais, os instrumentos, o espaço onde se davam no amplo espectro das fontes para o estudo da Musicologia (GÓMEZ GONZÁLEZ et al., 2008), esta compreendida em seus carizes histórico e etnográfico.

Na ladainha, cheguei a um documento musicográfico. Diferentemente do que buscava inicialmente, não era uma partitura antiga, mas bastante contemporânea, editada em *software*. Na parte do trompete em Si bemol, observei a indicação da autoria junto ao título: “Ladainha do Rayol”. Restava-me a questão sobre quem seria o Rayol. Seguramente, seria um dos muitos músicos da família, atuantes no Maranhão. Alexandre, Antônio ou Leocádio Rayol? Assim, retornei às digitalizações de partes e partituras que havia feito no Acervo João Mohana – recolhido ao Arquivo Público do Estado do Maranhão – e descobri que se tratava da “Ladainha de Antonio Rayol”. Contudo, só existiam partes instrumentais. Comparando rítmica de trechos

da melodia entoada na novena que se encontram nas partes instrumentais (Ex. 1) de Sax Alto, no Acervo Mohana, e a do trompete em Si bemol, que hoje toma parte nas execuções, ficou evidente a transformação ocorrida no processo de transmissão do repertório. Apesar disto, a obra não foi descaracterizada estilisticamente, muito pelo contrário. Em outra parte, de instrumento não identificado, constava o título: “Ladainha Pequena de Rayol”, o que levou definitivamente ao código 309/95 do catálogo do acervo (APEM, 1997).



Exemplo 1: Compassos iniciais da parte avulsa de Sax Alto da *Ladainha Pequena*, de Antônio Rayol. Localização: Arquivo Público do Estado do Maranhão – Acervo João Mohana, Código: 309/95.

Antônio Carlos dos Reis Rayol (1855-1905) nasceu no Maranhão. Foi vice-diretor da Escola Nacional de Música, cantor (tenor), regente, violinista e compositor. Deu recitais de canto em São Luís e Belém. Em 1901, criou a Escola de Música do Maranhão. Em 1905, retornou ao Rio de Janeiro, onde faleceu, poucos meses após a viagem.

De posse de informações mais consistentes acerca da autoria da obra, comentei com o musicólogo Guilherme Ávila, na mesma semana em que viria a ocorrer a mesa-redonda. O colega então me apontou que o professor Joaquim Santos – que eu havia conhecido quando de minha primeira pesquisa no acervo Mohana – havia reconstituído as partes vocais da ladainha a partir da oralidade. Ao buscar mais informações a respeito, deparei-me com a enorme difusão da obra de função religiosa se Antonio Rayol, bem como sua manutenção em diferentes espaços até o presente:

A pretensão de Joaquim Santos é publicar, até o fim do ano, a obra *Ladainha Pequena*, de Antonio Rayol. “É uma obra que tem um valor significativo e está presente em momentos como os batizados de bumbas meu boi e festejos de São Benedito em todo o Maranhão”, diz Santos. O professor fará a reconstituição da obra para concerto, já que a versão original é para tenor e orquestra. “Vou reconstruir a melodia e o texto

que foram perdidos”, completa Santos. Para fazer esta reconstituição, o pesquisador se baseará na oralidade popular a partir da análise musicológica no contexto orquestral (MELO, 2012).

Guilherme Ávila apontou-me ainda que a reconstituição tornou-se um trabalho de especialização em Musicologia, intitulado *A Ladainha de Antônio Rayol: ladainha pequena* (SANTOS NETO, 2009), o qual me foi posteriormente encaminhado, através de Guilherme, pelo professor Joaquim, a quem registro o mais profundo agradecimento.

Ante o trabalho de professor Joaquim, destaco um caso bastante semelhante ao observado na ladainha de Rayol, porém no Acervo Vicente Salles, no Pará: há uma ladainha de João Valente do Couto com partes incompletas, que talvez possa ser reconstituída pelos mesmos procedimentos adotados no Maranhão.

Por uma abordagem integradora

Ao final deste trabalho, ressalto a necessidade de um olhar para a cidade a fim de entender as práticas musicais que nela ocorrem. A música não se dá fora do tempo ou do espaço, tampouco se limita à sucessão estilística – de caráter claramente evolucionista – que consta dos manuais de história da música. Defendo, portanto, a aproximação entre os olhares histórico e etnográfico, com vistas à compreensão das continuidades nas práticas musicais, buscando, em última análise, uma aproximação das identidades musicais locais, que se (re)constroem sobre as memórias e sua transmissão.

O caso da *Ladainha Pequena*, de Antônio é emblemático, neste sentido: olhar o acervo sem as práticas resultaria em partes instrumentais sem texto e melodia; ouvir as práticas sem o arquivo resultaria numa interpretação limitada da prática musical no tocante ao repertório que ali é anualmente resgatado, como resultado de um processo de transmissão e manutenção de memórias musicais. Nesse processo, não parece haver oposição entre as tradições oral e escrita, mas uma complementaridade. Ademais, a obra em questão não funciona isolada. É necessário olhar para a música de maneira integrada aos ritos.

É necessário, ainda, perceber as práticas musicais para além dos ritos e tradições religiosos, de maneira a vislumbrar como antigas tensões sociais continuam a se reproduzir no presente. Tais tensões se inscrevem no racismo, nas expectativas de controle social, mas,

sobretudo, hoje, nas questionáveis decisões políticas que põem em risco os modos de vida das populações de Alcântara.

Finalmente, defendo o olhar para estas práticas com carinho, desvestido de preconceitos que se baseiem em uma expectativa de sagrado firmada, principalmente, no século XIX, e que pode impedir que se veja esta beleza tão antiga e ainda hoje preservada.

Referências:

- ANDRADE, Carlos Drummond de. Romaria. In: ANDRADE, Carlos Drummond. *Alguma poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013. p. 76-77.
- APEM – Arquivo Público do Estado do Maranhão. *Inventário do Acervo João Mohana: partituras*. São Luís: Edições SECMA, 1997.
- BOGÉA, Kátia; RIBEIRO, Emanuela Sousa; BRITO, Stella Regina Soares de. *Arquitetura e Arte Religiosa no Maranhão*. São Luís: 3ª Superintendência Regional/IPHAN, 2008.
- BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *Sacerdotes de Viola: rituais religiosos do catolicismo popular em São Paulo e Minas Gerais*. Petrópolis: Vozes, 1981.
- BRASIL TURISMO. *Mapa da Costa do Maranhão em 1640 – Albernaz*. [2014]. Disponível em: <<https://www.brasil-turismo.com/maranhao/albernaz.htm>>. Acesso em 15 out. 2019.
- DUARTE, Fernando Lacerda Simões. *Resgates e Abandonos do Passado na Prática Musical Litúrgica Católica no Brasil entre os Pontificados de Pio X e Bento XVI (1903-2013)*. São Paulo, 2016. 495 f. Tese (Doutorado em Música). Instituto de Artes, UNESP, São Paulo, 2016.
- FAUSTINO, Evandro. *O Renitente Catolicismo Popular*. São Paulo, 1996. 369 f. Tese (Doutorado em História). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1996.
- 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.
- IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. Cidades: Brasil / Maranhão / Alcântara. [2005]. Disponível em: <<https://cidades.ibge.gov.br/brasil/ma/alcantara/historico>>. Acesso em 15 out. 2019.
- MATTOS, Raimundo José da Cunha. *Itinerário 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, 1936.
- MELO, Carla. *Música maranhense exaltada em sarau*. 2012. Disponível em: <<http://maranhaomaravilha.blogspot.com/2012/11/musica-maranhense-exaltada-em-sarau.html>>. Acesso em 1 dez. 2019.
- MOHANA, João. *A Grande Música do Maranhão*. 2. ed. São Luís: SECMA, 1995.
- RAYOL, Antonio. *Ladainha Pequena*. Acervo João Mohana. Catálogo: 309/95. Partes instrumentais avulsas manuscritas.
- SANTOS NETO, Joaquim Antonio dos. *Ladainha de Antonio Rayol: Ladainha Pequena*. Teresina, 2009. Monografia (Especialização em Musicologia). UFPI, Teresina, 2009.
- WERNET, Augustin. *A Igreja Paulista no Século XIX: A reforma de D. Antônio Joaquim de Melo (1851-1861)*. São Paulo: Ática, 1987.

YOUTUBE.COM. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=9h05BAGrNvI>>. Acesso em: 16 jul. 2019. Tambor de Crioula, "Festa de São Benedito" na Igreja de N. S. do Rosário dos Pretos. Veiculado em: 11 ago. 2013. Dur: 49s.

Uma experiência em etnomusicologia a partir da Viola de Buriti no quilombo Mumbuca no Jalapão (TO)

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

Resumo: A apresentação traz um relato de uma experiência em Etnomusicologia aplicada-participativa-engajada, envolvendo a realização de um inventário Participativo da Viola de Buriti no quilombo Mumbuca, na região do Jalapão (TO). Apresento algumas características de práticas musicais em áreas rurais neste estado, assim como o conceito desenvolvido pelo autor nesse contexto, a “Intelorgânica Musical”, que trata-se de uma espécie de inteligência orgânica que os sertanejos da região do Jalapão têm em criar tecnologias, dentro dos recursos que a natureza oferece, para atender a uma necessidade de expressão artístico-musical. Também discuto mecanismos de resistência e a invisibilização desse instrumento e de suas práticas para além do Jalapão.

Palavras-chave: Etnomusicologia aplicada-participativa-engajada. Educação do Campo. Intelorgânica Musical.

An Experience In Ethnomusicology From The Viola de Buriti In Quilombo Mumbuca On Jalapão (TO)

Abstract: A presentation brings an account of an experience in participative applied ethnomusicology, involving the conduction of a Participatory Inventory of Viola de Buriti in Quilombo Mumbuca, in the region of Jalapão (TO). Introduce some characteristics of musical practices in areas in this state, such as the concept developed by the author in this context "Intelorgânica Musical", which deals with a kind of artificial intelligence that the sertanejos are affected by the creation of products, within the resources that nature offers to meet a need for artistic and musical expression. It also discusses mechanisms of resistance and invisibility of these instruments and practices beyond Jalapão.

Keywords: Applied-participatory-engaged Ethnomusicology. Countryside Education. Musical Intelorgânica.

1. Introdução

Quero primeiramente agradecer o convite a toda a equipe da *VI Jornada de Etnomusicologia e a IV Colóquio Amazônico de Etnomusicologia*, e dizer que é uma alegria participar dessa Jornada que é uma referência na região norte. Quero cumprimentar também minhas companheiras de mesa. É uma honra compartilhar esse espaço com Angela Lühning e Glauro Lucas, que são referências na minha trajetória acadêmica e que guardo admiração.

Para abordar o tema dessa mesa, vou tratar de alguns aspectos e experiências em Etnomusicologia que surgiram ao longo do meu trabalho de Doutorado que concluí este ano,

aqui mesmo na UFPA, sob a orientação das professoras Sonia Chada e Francisca Marques, sem ocultar minha vivência enquanto professor de música em um curso de Educação do Campo no Estado do Tocantins.

A pesquisa de doutorado em questão chamou-se *Minha viola é de buriti: uma etnomusicologia aplicada-participativa-engajada sobre a musicalidade no quilombo Mumbuca, no Jalapão (TO)*. Conforme discutido pela Doutora Susana Sardo na abertura desse evento, trago mais uma adjetivação da etnomusicologia como aplicada-participativa-engajada, que foi criada no sentido de deixar claro o “como” e o “com quem” que esse trabalho foi feito, ao mesmo tempo que reafirma a etnomusicologia como área de conhecimento. Mesmo que eu questione o termo, fiz questão de usá-lo por questões afetivas, pelo meu pertencimento ao Laboratório de Etnomusicologia da UFPA - LABETNO e por identidade, e não por critério conceitual, visto que a interdisciplinaridade, os temas transdisciplinares e a tônica na Educação do Campo foi a guia do trabalho.

Como muito já falei aqui em Belém e no Labetno sobre a educação popular, pesquisa participante e os princípios freirianos que sustentam a área da Educação do Campo, ao qual declaro meu pertencimento desde 2013, e como que esses princípios entram em sintonia e se imbricam na etnomusicologia, julguei oportuno, nesse evento, pinçar outros aspectos específicos tratados na minha tese.

Primeiro quero destacar sobre a invisibilização das práticas musicais do Tocantins no Brasil e, em especial, as que envolvem a Viola de Buriti, que são pouco conhecidas no próprio estado do Tocantins.

Uma das hipóteses sobre essa invisibilização está no próprio isolamento dos seus praticantes que, em geral, moram em regiões afastadas, isoladas, mas também no modo de ser do camponês, de comunidades rurais e, em especial, dos quilombos. Sobre esses últimos, o antropólogo José Jorge de Carvalho já nos chama a atenção sobre as estratégias de camuflagem que as classes populares usam para preservar suas expressões simbólicas, conforme expresso no seguinte trecho:

O outro modelo de resistência consistiu em aproveitar as brechas, as lacunas e as cegueiras das elites estatais, que não perceberam ou não julgaram de interesse controlar certas expressões simbólicas. Assim, foi mais fácil para as classes populares mantê-las por mais tempo por meio de uma estratégia consciente de ocultamento, invisibilização, disfarce ou camuflagem (CARVALHO, 2010: 45).

Por outro lado, aliado a isso, não posso deixar de mencionar que na área específica da Etnomusicologia, como já foi muito bem discutido pela colega de mesa Angela Lühning *et al.* (2016), no livro Etnomusicologia no Brasil, que, por diferentes motivos, as pesquisas brasileiras são invisíveis para a academia hegemônica que envolve países da Europa e nos Estados Unidos. Pegando esse aspecto como gancho, vou mais além ao afirmar que, como se não bastasse o desconhecimento sobre o que é produzido aqui, o Brasil possui seus próprios mecanismos de valorização/desvalorização e visibilização/invisibilização, e o Tocantins não faz (ou fazia) parte do mapa da produção acadêmica em música. O Tocantins é o único estado brasileiro que não possui um curso de graduação e/ou licenciatura presencial em música em universidade pública até o momento.

Apenas como curiosidade, no ano de 2015, fiz uma pesquisa básica com ferramentas de filtros de busca nos anais dos principais eventos de música do País, a Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM) e a Associação Brasileira de Etnomusicologia (ABET), procurei pela palavra Tocantins. Nos cerca de 25 anos de produções acadêmicas nos anais da ANPPOM até aquele ano, em apenas um trabalho o nome Tocantins aparece em artigo do colega Heitor Oliveira (2010), que é também professor da UFT, e que discorre nesse texto sobre a identidade da música popular urbana na cidade de Palmas.

Nos anais da ABET, desde 2001, o nome Tocantins apareceu em três artigos. Foi o caso da pesquisa de Pedro Paulo Salles (2011), um trabalho historiográfico, iconográfico e de campo sobre a trompa transversa *ãdjūrōná* dos Karajá na Ilha do Bananal, a maior ilha fluvial do mundo, a sudoeste do estado Tocantins. Em 2013 o filme criado, dirigido e protagonizado pelos Krahô que está disponível no portal do Youtube² chamado: *Sustentando o cerrado na respiração do maracá: conversas com os mestres Krahô* foi apresentado no VI ENABET, com a presença de seus representantes no evento. O termo Tocantins apareceu também no III encontro Internacional da ABET e no IV ENABET sobre os resultados parciais da pesquisa de Júlia Tygel (TYGEL; NOGUEIRA, 2006; TYGEL; NASCIMENTO, 2008), que analisou práticas em Etnomusicologia Aplicada, sendo um dos casos, o do projeto colaborativo da ONG Centro de Trabalho Indigenista, e sua atuação na criação do Arquivo Musical dos povos Timbira,

²O filme pode ser conferido no seguinte endereço: <<https://www.youtube.com/watch?v=7Y0XkeluG9U>>. Acesso em 05 dez. 2019.

que envolve seis etnias do tronco Gê, distribuídos entre o Maranhão, o Pará e o Tocantins, entre eles os Apinagé e os Khraô que têm seus territórios atualmente no Tocantins.

Esse foi apenas um recorte nesses eventos específicos na área da música, mas certamente existem outras publicações sobre música no Tocantins em outros eventos e em outras áreas, e, depois de 2015, estamos trabalhando, junto com outros colegas da área no para alterar um pouco este quadro. Vale citar também a tese de doutorado do Wallace Rodrigues (2015) sobre *O processo de ensino-aprendizagem Apinayé através da confecção de seus instrumentos Musicais* e o trabalho do antropólogo Odair Giraldin e da antropóloga Lígia Raquel Soares sobre os Apinagé e outras etnias da região, que têm trazido muitas contribuições para o campo da Etnomusicologia.

Não sei avaliar como positivo ou como negativo, mas diante da diversidade de manifestações e de práticas musicais existentes por todo o estado do Tocantins, é, no mínimo curioso essa tímida produção acadêmica. Deixa de lado, por exemplo, expressões importantíssimas e representativas do estado como a Sussia, uma manifestação afro-brasileira, expressa em dança de roda com jogos de sedução e que possui um repertório específico baseados na história e nas lendas de Mãe Ana. Conforme me explicou o mestre Lucino (VIANNA, 2018), Mãe Ana foi uma negra liberta, mas assassinada após receber de herança as terras de seu ex-senhor. Depois de 18 dias do seu desaparecimento, conta a lenda que ela foi encontrada com seu corpo intacto, sem cheiro, tendo apenas a ponta de um dedo corroído por uma formiga chamada Jequitaia. Os instrumentos musicais usados nessa manifestação variam de região para região e envolve tambores feito a partir de troncos inteiros de árvores da região, tachos de barro, cuícas e violas. A sussa está relacionada, geralmente, com os festejos da igreja católica. (BONILLA, 2019)

Entendo que outras manifestações afro-brasileiras como o Lindô e expressões das diferentes etnias indígenas que vivem no estado ainda carecem e merecem, se assim seus sujeitos o desejarem, de trabalhos acadêmicos de maior fôlego.

Diante desse contexto, acho pertinente aproveitar esses breves minutos que me foram generosamente oferecidos nessa mesa para falar um pouco dos resultados da pesquisa envolvendo a Viola de Buriti na região do Jalapão no Tocantins. Se o Brasil é periférico no contexto internacional, e o Tocantins é periférico no Brasil, a Viola de Buriti é quase invisível, pois pouco se sabe dela dentro do próprio estado, seja em documentos históricos, como em

relatos de viajantes na região, jornais, revistas e fotografias, e também na memória e na história oral.

De forma sintética, olhando para trás sobre o que foi feito, posso dizer que minha pesquisa de Doutorado teve como objetivo principal o de atender uma demanda do quilombo Mumbuca de tirar suas práticas musicais da invisibilidade, e que a Viola de Buriti, instrumento produzido por eles, e também por outros músicos da região, viesse a ser conhecido e reconhecido para além do sertão e das distâncias do Jalapão. Em especial, trabalhamos para o reconhecimento desse instrumento como um Patrimônio Imaterial brasileiro, e que pudesse ser inscrito junto ao Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - IPHAN. Para esse propósito, envolvendo um grupo de pesquisadoras do quilombo, fizemos um Inventário Participativo, um documentário, montamos um memorial do quilombo e registramos, em formato acadêmico, vários artigos contando sobre essas vivências e experiências, além da publicação de um Caderno de Partituras com as músicas do quilombo.

Hoje, graças a essa parceria, representantes desse quilombo são convidados para debates, como no caso do 1º Fórum de Patrimônio Cultural do Tocantins realizado em Palmas recentemente, que tratou sobre a salvaguarda dos bens imateriais do Tocantins, junto com representantes do estado e o IPHAN, assim como outras ações como a efetivação do 1ª Encontro de violeiros para a salvaguarda da Viola de Buriti no quilombo Mumbuca, que contou com a participação de cerca de 20 violeiros da região promovido pelo próprio IPHAN e articulado com o quilombo.

Por outro lado, durante essa experiência em campo, pude entender um pouco sobre a lógica do fazer musical no meio rural, em especial na região do Jalapão. Um desses aspectos, que me pareceu bastante peculiar, por falta de um termo melhor, conceituei como “Intelorgânca Musical”, que trata-se de uma espécie de inteligência orgânica, ou uma capacidade que os mestres da região têm em criar tecnologias, dentro dos recursos que a natureza oferece, para atender a uma necessidade maior, que é a expressão artístico-musical, ou seja, fazer música (BONILLA, 2019).

Trata-se de uma característica sertaneja, essas pessoas estão integradas com o bioma e os recursos da natureza, e encontram soluções orgânicas para poderem se expressarem musicalmente. O que me parece singular nessa noção é que o objetivo estético, o ideal sonoro é almejado primeiramente, para, então, buscarem os recursos necessários para atingí-los,

baseados em seus saberes e vivências ancestrais. Sejam essas músicas tradicionais, reprodução das músicas que tocam no rádio ou para a função de animar uma festa.

São posturas e modos de ser e de fazer da resistência. Uma resistência quilombola, uma resistência que desafia a lógica das práticas hegemônicas ligadas, sobretudo, ao capitalismo. Outro aspecto que eu pude observar nessa minha imersão no quilombo, foi com relação a sonoridade modal de algumas canções tradicionais, em especial ao uso recorrente do modo lídio e hipolídio. As minhas investigações apontaram que essa sonoridade também é reflexo de outro tipo de resistência do quilombo: a corporalidade ou, nos termos de Blacking (1974), de uma “biologia do fazer musical”, ou seja, a relação do corpo dos músicos com o formato dos instrumentos é determinante e prioritário para a escolha das alturas.

No caso do quilombo Mumbuca, baseado nos relatos orais dos mestres desse quilombo, pude entender que as práticas musicais estavam ligadas com o uso da rabeca de buriti, um instrumento semelhante à Viola de Buriti, porém menor e tocado com o arco. Ambos os instrumentos compartilhavam da mesma afinação, o que eles chamam de “Tempero Natural”, uma afinação relativa das cordas soltas do instrumento envolvendo o equivalente, no meu entendimento eurocêntrico, a uma 4ª justa, 3ª Maior e uma 3ª menor. Um acorde Maior em primeira inversão. Ao relacionar essa afinação com a técnica adotada pelos jalapoeiros de tocar a rabeca, em que os dedos da mão esquerda deslizam com muita facilidade em primeira posição da rabeca, um tom acima de cada da corda solta, formamos o modo lídio, associando as cordas soltas e as notas presas em primeira posição.

Essa característica nos mostra mais um aspecto de resistência expressa na musicalidade dessas pessoas que desejam serem ouvidas, conhecidas, reconhecidas e respeitadas enquanto sujeitos e produtores de conhecimentos, e o uso de uma metodologia participativa, em que o interesse dos sujeitos detentores desse conhecimento foi priorizado, trouxe outra dimensão para o trabalho e contribuiu para construção desses conhecimentos.

Referências

BLACKING, John. *How Musical is Man?*. Washington: University Washington Press, 1974.
BONILLA, Marcus Facchin. *Minha Viola é de Buriti: uma etnomusicologia aplicada-participativa-engajada sobre a musicalidade no quilombo Mumbuca, no Jalapão (TO)*. Belém, 2019. 202 f. Tese. (Doutorado em Artes). Instituto de Ciências da Arte, Universidade Federal do Pará, Belém, 2019.

CARVALHO, José Jorge de. 'Espetacularização' e 'canibalização' das culturas populares na América Latina. *Revista Antropológica*, Recife, a. 14, v. 21, n. 1, p. 39-76, 2010.

OLIVEIRA, Heitor de. Canção Regionalista Tocantinense: delimitação de estudo sobre música popular e identidade. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO (ANPPOM), 21., 2010, Uberlândia. *Anais...* Uberlândia: ANPPOM, 2010.

RODRIGUES, Wallace. *O Processo de Ensino-Aprendizagem Apinayé através da Confecção de seus Instrumentos Musicais*. Leiden, 2015. 240 p. Tese (Doutorado em Humanidades) Faculteit der Geesteswetenschappen, Universiteit Leiden, Leiden, 2015.

SALLES, Pedro Paulo. Adjuroná: percursos simbólicos da trompa Karajá. In: ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE ETNOMUSICOLOGIA – ABET, 5. Belém, 2001. *Anais....* Belém: Editora da UFPA, 2011.

TYGEL, Júlia Zanlorenzi; NOGUEIRA, Lenita W. M.. Metodologias em etnomusicologia participativa: reflexões sobre as práticas de dois projetos. In: ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE ETNOMUSICOLOGIA, 3., 2016, Belém. *Anais...* João Pessoa: Editora da UFPB, 2006.

TYGEL, Júlia Zanlorenzi; NASCIMENTO, Any M. F. dos S.. A etnomusicologia participativa na academia: alguns apontamentos. In: ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE ETNOMUSICOLOGIA, 4., 2008, Maceió. *Anais...* Maceió, 2008.

VIANNA, L, A. S. *Lucino Aragão de Souza Vianna*. Depoimentos [out. 2018] Entrevistadores: M. F. Bonilla; S. O. A. C. Chaves. Natividade, TO. Arquivo de áudio digital. Entrevista concedida para o projeto Estudos (Dossiê) de viabilidade de registro da Viola de Buriti nas regiões de Porto Nacional, Dianópolis e Natividade, no Estado do Tocantins. Produto 04. Palmas: IPHAN, 2018.

Etnomusicologia, o Encontro de Saberes nas Universidades, e o ensino superior de música no Brasil

Glaura Lucas

Escola de Música da UFMG
Grupo de Etnomusicologia (GrEt – UFMG)
glaura@musica.ufmg.br

Resumo: A atuação de mestres e mestras de saberes tradicionais – indígenas, quilombolas e outros – como professores em universidades no Brasil, em propostas alinhadas ao Projeto Encontro de Saberes nas Universidades (INCTI/UnB), vem realçando a distância epistemológica entre a noção hegemônica de música, trabalhada academicamente e as singularidades sociais e estéticas das práticas performáticas de grupos tradicionais, abrindo frestas que apontam para um vislumbre de uma universidade pluriepistêmica em sua diversidade étnica. Um questionamento levantado reiteradamente por mestres da Comunidade dos Arturos (Contagem/ Minas Gerais) nas ocasiões em que lecionaram em disciplinas universitárias, problematizando categorias naturalizadas no ambiente acadêmico, convida a uma reflexão sobre a coexistência de diferentes grupos humanos e seus saberes estéticos nas universidades e ressalta a importância do papel da etnomusicologia nos cursos de graduação em música nesse processo de inclusão, para que um trato mais profundo da diferença e da diversidade proporcione encontros e diálogos mais justos e igualitários entre grupos humanos e seus saberes.

Palavras-chave: Encontro de Saberes. Etnomusicologia. Graduação em música no Brasil. Comunidade Negra dos Arturos

Abstract: In the last decade, masters of traditional knowledge from indigenous and *quilombola* communities have been teaching courses at universities in Brazil, within the Project Meeting of Knowledge, created by the Instituto Nacional de Ciência e Tecnologia da Inclusão, at the University of Brasília. Their participation in undergraduate courses have highlighted the epistemological distance between the academic hegemonic notion of music and the social and aesthetic singularities of performative practices from traditional groups. It thus gives us a glimpse of a pluriepistemic university in its ethnic diversity. Masters from Arturos' Black Community (Minas Gerais/Brazil), have taught at the University of Brasilia and at the Federal University of Minas Gerais in seven occasions. During their classes, they have repeatedly questioned the use of concepts that are naturalized in the academic context. This problematization invites us to reflect upon the coexistence of different social groups and their epistemologies at the universities, and also underlines the importance of the role of ethnomusicology in the undergraduate courses in music in the process of inclusion, so that a deeper approach of difference and diversity can provide fairer social and epistemic encounters.

Keywords: The Meeting of Knowledge. Ethnomusicology. Music university courses in Brazil. Arturos' Black Community.

Em primeiro lugar, gostaria de agradecer à Comissão Organizadora da VI Jornada de Etnomusicologia da Universidade Federal do Pará (UFPA) e do IV Colóquio Amazônico de Etnomusicologia da Universidade do Estado do Pará (UEPA) pelo convite, e parabenizar a todos por esses eventos que se tornaram tradição no cenário da etnomusicologia no Brasil.

Ao ser convidada para integrar a mesa intitulada ‘Perspectivas’, fui instigada a explorar os sentidos da noção de perspectiva no espaço-tempo. No aqui e agora, perspectiva é aquilo que se vê ao longe, um panorama, um cenário. Apontando para um futuro, pode ser uma expectativa, uma esperança. Num sentido estético, da forma, perspectiva é a criação de uma ilusão de profundidade, uma aparência, o que nos leva a pensar também como representação, como ângulo de visão, ou um ponto de escuta subjetivo ou cultural sobre algo em particular. Esse sentido é central na história da etnomusicologia, no que ela se propôs a produzir e difundir conhecimento e ações estabelecidos a partir de relações entre alteridades. E é a esse sentido de perspectiva, somado ao de expectativa esperançosa que eu direciono a minha fala.

Sobre perspectivas da etnomusicologia, não tenho como não conectá-las às experiências alinhadas ao Projeto Encontro de Saberes nas Universidades, uma iniciativa do Instituto Nacional de Ciência e Tecnologia da Inclusão (INCTI), coordenado pelo antropólogo e etnomusicólogo José Jorge de Carvalho, na Universidade de Brasília (UnB)³. Nessa última década, várias universidades públicas brasileiras vêm acolhendo mestres e mestras de saberes tradicionais – indígenas, quilombolas e outros – como professores em disciplinas, sobretudo, de cursos de graduação. Em 2014, a UFPA participou da expansão do projeto, realizando o Encontro de Saberes no âmbito do curso de graduação em Licenciatura em Música e do Programa de Pós-Graduação em Artes. Também a UFMG experimentou a primeira edição quando dessa expansão, que foi extensiva a toda a universidade. Trata-se de uma iniciativa concreta voltada à descolonização do modelo de conhecimento acadêmico no país, em direção a um projeto de universidade mais democrático e plural, em que os mestres e mestras são reconhecidos como detentore(a)s legítimo(a)s tanto dos saberes, quanto de seus métodos e requisitos de transmissão.

Minhas reflexões decorrem de minha experiência como professora parceira de mestres da Comunidade Negra dos Arturos – um grupo quilombola situado em Contagem/ Minas Gerais, em disciplinas com foco em suas práticas performáticas comunitárias, desde as mais lúdicas, como o batuque, o desafio e as rodas, às expressões religiosas do Reinado⁴ e da Folia de Reis. Embasa nossa parceria a relação de mais de vinte anos que mantenho com a

³ Para mais informações, ver Carvalho, 2015 e 2018 e Carvalho e Florez, 2014.

⁴ O Reinado é mais popularmente conhecido como Congado ou Congada, porém esses termos têm sido evitados ultimamente por muitos reinadeiros de Minas Gerais, que os entendem como tendo sido atribuídos historicamente de fora para dentro, e por estarem hoje muito colados às performances apresentacionais (Turino, 2008) de artistas profissionais. O uso de ‘reinado’ busca reafirmar os sentidos e o poder de seus atos de fé e de devoção.

comunidade, em projetos os mais variados⁵. As reflexões resultam também do meu estágio pós-doutoral junto ao INCTI na Universidade de Brasília, em 2017.⁶

A presença desses e dessas especialistas nas universidades realça a distância epistemológica entre a noção hegemônica de música trabalhada academicamente e as singularidades sociais e estéticas das práticas performáticas de grupos tradicionais. Mesmo entendendo que são ainda pontuais, de pequeno alcance no ambiente acadêmico, essas experiências vêm causando impactos profundos nos estudantes, e abrem frestas que apontam para um vislumbre de uma universidade pluriepistêmica em sua diversidade étnica. Essas evidências nos desafiam a pensar caminhos políticos e epistemológicos de superação dessas distâncias, especificamente, rumo à diversificação dos saberes acadêmicos em música.

Os Arturos participaram de duas edições do Encontro de Saberes na UnB (2011 e 2017) e uma na UFMG, em 2014, quando da expansão do projeto para outras universidades brasileiras. A partir de 2015, atuaram como professores na UFMG em duas edições da Formação Transversal em Saberes Tradicionais (2015 e 2018) e em duas edições da Formação Transversal em Culturas em Movimento e Processos Criativos (2016 e 2019)⁷. Elegi, então, uma questão que os mestres trabalharam reiteradamente nas várias disciplinas de que participaram, como uma provocação para discutir a importância do papel da etnomusicologia nesse processo de inclusão. Qual o impacto que a perspectiva etnomusicológica de abordagem das ‘práticas musicais e performáticas’, vem produzindo – ou pode produzir – sobre o currículo dos cursos de graduação em música?

Os modos de se pensar e fazer etnomusicologia no Brasil se diversificaram bastante nas últimas décadas, seja no âmbito da pesquisa, da extensão, ou mesmo, extra-acadêmico, tendo percebido um desenvolvimento teórico e metodológico que acompanhou o fortalecimento do compromisso social e do engajamento político do campo. Porém, permanecem frequentes nos programas de pós-graduação as pesquisas de formato etnográfico interpretativo sobre saberes ou grupos tradicionais. Embora buscando uma abordagem cada vez mais dialógica, muitas delas reservando espaços expressivos no texto para as vozes de diferentes interlocutores

⁵ Dissertação de mestrado (LUCAS, 1999), publicada, com modificações, pela Editora UFMG em 2002 (segunda edição: LUCAS, 2014); tese de doutorado (LUCAS, 2005). Pesquisas aplicadas e ações realizadas de forma colaborativa: CD-livro *Cantando e Reinando com os Arturos* (Ed. Rona, 2006); curadoria dos cursos integrantes do projeto *Preservação das raízes do Pai Arthur* (Lei federal de incentivo à cultura – Eletrobrás, 2011); Projeto de Extensão *Etnomusicologia Aplicada* – tratamento arquivístico do acervo fotográfico e audiovisual da Comunidade (2012 a 2015 – UFMG); parceira nos trabalhos do Encontro de Saberes desde 2014.

⁶ Parte dessas observações foi apresentada no V Simpósio Brasileiro de Pós-graduandos em Música – V SIMPOM, na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), em 2018.

⁷ Das sete edições de que participaram, fui professora anfitriã em cinco (2014, 2016, 2017, 2018, 2019).

e, ainda, envolvendo o engajamento em alguma demanda do grupo colaborador, trata-se de pesquisas monoautorais, que deixam transparecer as relações desiguais de poder entre as instituições envolvidas⁸. Ao mesmo tempo, expõem as contradições teóricas e metodológicas da própria história da etnomusicologia. Por um lado, uma disciplina de vocação inclusiva, interdisciplinar em sua própria formação, cuja história está pautada pelo respeito e valorização de grupos humanos excluídos de direitos sociais – inclusive do acesso à educação formal – e, ainda, que promove no ambiente acadêmico o aprofundamento da compreensão das bases sociais e culturais de qualquer produção estética sonora. Por outro, um campo que é fruto do próprio pensamento ocidental, portanto, desenvolvido sobre bases epistemológicas eurocêntricas e colonialistas. Sobre essa questão, José Jorge de Carvalho e Juliana Florez Florez argumentam que as pesquisas em áreas que carregam o prefixo ‘etno’ à frente, embora reconhecendo a alteridade dos saberes tradicionais, têm como parâmetro modelos teóricos da ciência moderna, o que não contempla a fundo o caráter, por vezes, irreduzível, intraduzível e incomensurável de algumas dimensões de saberes de sociedades tradicionais, estabelecendo-se, de alguma forma, equivalência entre esses saberes e os conhecimentos ocidentais (CARVALHO & FLOREZ, 2014: 143-144). Esse é o ponto que quero destacar, como exemplo, nas aulas dos Arturos: a recusa a certas equivalências.

Por outro lado, as pesquisas e as ações aplicadas, e as de cunho colaborativo, participativo, têm constituído uma corrente expressiva no país nas últimas décadas, com repercussões importantes para relações interinstitucionais e interepistêmicas mais horizontalizadas, apontando, assim, alguns caminhos para a descolonização da disciplina. O protagonismo de mestres e mestras na condução de algumas ações, em geral mais possibilitada no âmbito da extensão universitária, vem gerando resultados os mais variados, para além dos usuais textos decorrentes das pesquisas acadêmicas, o que vem pressionando as regras institucionais, por exemplo, quanto à concessão de recursos, e o reconhecimento e validação da autoria coletiva, dos resultados e produtos, e de sua difusão. Contudo, um dos aspectos

⁸ Tomando minhas próprias pesquisas de mestrado e doutorado como exemplo – LUCAS (1999) e (2005) – foi possível perceber e acompanhar algumas repercussões diretas ou indiretas das pesquisas para a comunidade. Porém, a organização e a transmissão do conhecimento pela via escrita; o formato de texto acadêmico, dificultando à maioria dos congadeiros o acesso ao seu conteúdo e a análise musicológica incluindo transcrições para partituras, são reflexos importantes do distanciamento e da assimetria de poder. Isso ressalta também o destino quase que exclusivamente acadêmico do conteúdo das pesquisas.

inovadores do Projeto Encontro de Saberes está em inserir esses e essas especialistas nas atividades do ensino, o que insere também outras modalidades de geração e transmissão de conhecimento, como a oralidade e a espiritualidade (CARVALHO, 2015).

Com os debates, desde a crítica pós-moderna, em torno da representação e da autoridade etnográfica, cabe destacar a importância do entendimento da noção de conhecimento como *intervenção* no real, para além da de representação do real, foco da pesquisa interpretativa. Seja em âmbitos locais, seja em escala mais abrangente, a intervenção é central na pesquisa aplicada, na pesquisa-ação participativa e em ações colaborativas. Também o Encontro de Saberes se apresenta como uma intervenção teórico-política no ensino acadêmico, tendo como um de seus pressupostos a não dissociação entre reflexão e intervenção (CARVALHO, 2015). E, ainda, no âmbito da ecologia de saberes, conforme elaborada por Boaventura de Souza Santos, este autor argumenta que o próprio conhecimento como intervenção no real – e não como representação do real – é a medida do realismo, defendendo que se reconheçam, mais amplamente, outras formas de intervenção possibilitadas por outros modelos de conhecimento, além dos proporcionados pela ciência moderna (SANTOS, 2010: 57-58).

Feitas essas considerações, vejamos a fala do mestre João Batista da Luz, capitão da Guarda de Moçambique do Reinado dos Arturos, numa aula teórica que ele e outros capitães ministraram, visando preparar a turma para a experimentação prática. Sendo o Reinado uma experiência espiritual, de interação com os antepassados em torno da devoção a Nossa Senhora do Rosário, há todo um cuidado e respeito que deve ser construído previamente, no sentido de se prevenir contra a banalização de seu conteúdo estético.

*“No canto e na dança dos Arturos, para muitos, é simplesmente cantar. E o ‘pôr sentido’ do Tio Mário, Tio Antônio e do Tio Geraldo é que faz a diferença no canto e na música. Às vezes, a gente ouve pessoas intelectuais falarem: “Ah, eu gostei muito da música dos Arturos. Gostei muito da música do Congo dos Arturos”. Então, **a diferença entre o canto e a música dos Arturos, e dos congadeiros, e isso não é só presente nos Arturos, o cantar é diferente.** E tem um dito popular que diz que ‘quem canta, seus males espanta’. E eu estou cada vez mais convicto dessa situação, vivendo o que a gente vivencia na comunidade, e olhando a história do povo negro. Eu acho que nos momentos mais difíceis dos nossos antepassados, eles usavam como válvula de escape o canto. Quando era açoitado, eles cantavam, quando eram perseguidos, eles cantavam. E aí tem o sentido de cada canto. Eu lembro que a Tia Induca, ela sempre, quando tava lá no seu fogãozinho de*

lenha, ela sempre gostava de cantar, e lembrar, né? E hoje, eu fico imaginando, na falta dela, eu fico imaginando, que no momento que ela cantava, o quanto que ela viajava na história, quando ela cantava

*“No tempo do cativoiro,
Quando o senhor me batia,
No tempo do cativoiro,
Quando o senhor me batia,
Eu gritava por Nossa Senhora, ai meu Deus,
A pancada em mim não doía.”*

*Então, olha assim, olha o significado, né? E a grandeza que tem. Que ela tinha certeza que aquele canto estava socorrendo ela no momento. O canto me leva a uma serenidade. Me dá um escudo que me protege por inteiro. **E o cantar do congadeiro é diferente de todos os outros cantares. É o verdadeiro ‘pôr sentido’ no jeito que você canta, como que você canta, que horas que você canta, e por que você canta.** Dentro do Congado, se eu quero convidar a capitã Pedrina⁹ para vir para dentro do grupo e me ajudar a levar o meu reinado, eu não preciso dizer para ela: “Ô Pedrina, vem aqui cantar com a gente”. Eu simplesmente canto, e ela vai ouvir, porque ela está pondo sentido, e ela sabe que eu estou cantando pra ela. O capitão pode passar uma mensagem, positiva ou negativa, ou um aviso. A função do canto do Congo, né? Quando o Jorge¹⁰ coloca que o Congo é uma guarda que tem a missão de abrir os caminhos para o Moçambique, ele é um escudo para o reinado. Não é só para o Moçambique, é para o Reinado. Ele tem obrigação de ir na frente e olhar tudo que está acontecendo. Quando eu chego para a Pedrina e começo a bater o gunga¹¹ com ela com o pé direito, eu estou avisando para ela uma coisa; se eu repico o gunga com o pé esquerdo, ela entende. Então, **é o valor do canto e a diferença da música com o canto.** No canto, eu consigo ir ao infinito. Então, **é essa a diversidade do cantar e dos cantares. Então, para os congadeiros, eles têm a ciência da diferença desse pros demais.**” (LUZ, 2014, grifo meu)*

É claro que eu estou entre “as pessoas intelectuais” que chamaram o que fazem de música. Mas, o mestre João Batista destaca várias vezes a existência de diferenças importantes

⁹ Pedrina de Lourdes Santos, Capitã de Massambique de Nossa Senhora das Mercês da cidade de Oliveira, Minas Gerais, que estava presente, assistindo a essa aula.

¹⁰ Jorge Antônio dos Santos, capitão do Moçambique dos Arturos, que também participou dessa aula.

¹¹ Chocalhos feitos de lata com sementes dentro, atados aos tornozelos dos dançantes da guarda de Moçambique, cujos ritmos são realizados por movimentos da dança.

entre o que realizam no reinado e a noção de música mais amplamente experimentada no cotidiano. No reinado, há longos fluxos de cantos e ritmos dançados encadeados, e é nesse meio que acontecem os agenciamentos espirituais e as interações sociais, muitas vezes trabalhadas para proteger a comunicação e os ritos de ouvidos externos que desqualificam seus saberes e expressões. Daí tantos códigos e significados, como explica João Batista. Os cantos são então acontecimentos momentâneos, como um outro mestre, o José Bonifácio da Luz (Bengala), também enfatiza em suas aulas: “Nosso canto é uma questão de momento, que você tem que decidir na hora.” Quando mencionam o vocábulo ‘*música*’, referem-se à gravação, nas palavras de João Batista, “um produto pronto e fechado, feito em estúdio para ser reproduzido”. Já o que entendem como ‘*canto*’, além de integrar o dançar e o tocar, reforça o potencial criativo de um processo aberto de duração e trajetória imprevisíveis. Um outro capitão, Jorge Antônio dos Santos, sintetiza: “o canto é um universo imenso”.¹² Ouvi algo semelhante de ogãs, alabês, foliões, candombeiros e outros reinadeiros, sobre não chamarem de ‘*música*’ os seus cantos, suas cantigas, seus toques ou rituais rítmicos, suas danças, e tantas outras denominações contextuais.

Esse entendimento difere da noção hegemônica de música, objetificada, seja a disseminada pela mídia, seja a prevalente nos cursos de música. Mesmo com a ampliação e diversificação das habilitações dos cursos de graduação em música pelo país, na última década, predomina uma perspectiva moderna de abordagem dos conhecimentos acadêmicos nos currículos: matematizada e formalista, sobre repertórios muitas vezes distantes da experiência extra-acadêmica dos sujeitos aprendizes, sendo a ‘apresentação para um público’ a sua principal prática social. A força e a amplitude dessa noção reverberam no trato dos saberes performáticos tradicionais no âmbito acadêmico. Mesmo com o fomento do debate sobre diversidade, em função das políticas públicas de valorização da diversidade cultural no país desde o começo deste século, essa noção vem sendo pouco submetida a uma reflexão teórica mais profunda, que conecte o estético à esfera social e política, e que problematize a relação entre diversidade e ausência de pessoas e de saberes na universidade¹³. Assim, ainda são comuns propostas pedagógicas e materiais didáticos em que as expressões sonoras e gestuais de outros grupos culturais são tratadas como peças autônomas arranjadas nos moldes acadêmicos ou midiáticos, para serem apresentadas.

¹² Depoimentos dados em seminário conduzido pelos mestres João Batista da Luz, José Bonifácio da Luz e Jorge Antônio dos Santos, na disciplina Seminários em Música e Cultura, no Programa de Pós-Graduação em Música, da Escola de Música da UFMG, em 2013.

¹³ Ver GOMES (2008), a respeito do trato da diversidade étnica na educação em geral.

Para além da universidade, são vários os exemplos em que os saberes performáticos tradicionais são abordados por setores externos a esse universo, a partir da projeção da visão hegemônica de música sobre as práticas e os modos de ser dos grupos que as vivenciam, em que os saberes cantados são tratados como peças fixas, despidas de sua complexidade estética, de seus sentidos e poder de agência, e as performances, como apresentações de enredos previamente definidos. Os reinadeiros estão habituados a isso, nas muitas vezes em que são convidados a se ‘apresentarem’ em eventos e festivais de cultura popular, por exemplo, e quando veem seus repertórios arranjados em gravações de artistas midiáticos. Sem me aprofundar na complexidade dessa temática, certo é que essas operações convertem diferenças profundas em variações superficiais do mesmo, sobretudo quando os fenômenos são equiparados como pertencendo a uma mesma categoria – *música*.

Os Arturos vão administrando a sua participação em eventos externos, entre o desvelamento e a proteção de seus saberes. Como lembra outro intelectual, líder quilombola, Antônio Bispo dos Santos, do Quilombo Saco do Curtume, no Piauí, “o tom do diálogo revela a distância entre os interlocutores” (SANTOS, 2015: 19). Por um lado, por uma necessidade histórica de sobrevivência, grupos tradicionais se apropriam de categorias e modelos culturais alheios diversos – por exemplo, as ‘apresentações’ – para facilitar (ou encurtar) a conversa, dando-lhes novos usos e sentidos, visando ao acesso a algum direito ou benefício, num processo como o de idas e vindas de categorias analíticas, tão bem desenvolvido pela antropóloga Manuela Carneiro da Cunha (2009). Já a depender do local e dos interlocutores, torna-se fundamental firmar as distinções, daí ouvirmos os Arturos dizerem: “Nós não somos folclore”. “A gente não é uma cultura popular”; “Isto aqui não é teatro”; “Nosso canto não é música”, e por aí vai.

Assim, ao elaborarem as disciplinas nas universidades, buscam formas de desnaturalizar essas categorias e, em especial, a noção de música, por ser a universidade o espaço do conhecimento; por defenderem a presença digna e respeitosa de seus conhecimentos neste espaço, e por protagonizarem a sua transmissão, com autonomia sobre conteúdos e métodos. Consideram o projeto, portanto, uma possibilidade fecunda de compartilhamento de seus saberes. João Batista ressaltou que os reinadeiros e o povo negro “têm a ciência da diferença”. Essa ciência vem da experiência nos cantos de suas comunidades e, ao mesmo tempo, por serem apreciadores das músicas mercadológicas, no dia-a-dia e, assim, atribuem categorias distintas às práticas. Já quem vivencia quase que unicamente os modelos

predominantes de música, e desconhece as especificidades das performances tradicionais, as iguala às suas próprias experiências, aplicando a mesma denominação a ambas as realidades: ‘música’. Essa paridade apaga o refinamento e a complexidade dos ‘cantos’ de grupos afrodescendentes, embranquecendo-os e, ainda, classificando-os com marcadores hierarquizantes e homogeneizadores, como ‘música popular’ ou ‘música da cultura popular’, portanto, reforçando a ideia de que a própria cultura musical, hegemônica, é supostamente mais sofisticada. Assim, o uso de *categorias aparentes* para assemelhar coisas ou eventos distintos acaba por tornar inexistentes as especificidades da parte sobre a qual elas são projetadas, uma vez que a extensão e a qualidade da diferença são atenuadas e estrategicamente hierarquizadas. Artistas midiáticos, produtores culturais, poder público, instituições de ensino, ao reproduzirem essa operação, reforçam preconceitos e acentuam a desigualdade social.

Nesse sentido, o protagonismo das mestras e dos mestres no ensino universitário, e em pé de igualdade a seus pares acadêmicos, é o que potencialmente problematiza mais profundamente as diferenças e a diversidade. O trabalho deles e delas vem mobilizando, na experiência direta com estudantes, antigos dilemas da etnomusicologia, como a alteridade, a diferença e a noção de música. Um dado, porém, chamou a atenção, nas disciplinas ofertadas na UFMG e também na UnB e na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), numa breve análise das turmas participantes das edições de 2016 e 2017. Nessas universidades, as disciplinas foram ofertadas a alunos e alunas de todos os cursos, e a presença de estudantes dos cursos de Música nas disciplinas foi muito pequena. Numa turma de 80 alunos, na UFMG, por exemplo, havia apenas uma aluna da Escola de Música matriculada. Na UnB, em 2017, não havia aluno dos cursos de Música matriculado.¹⁴

Por outro lado, a diversificação nos últimos anos do corpo discente nos cursos de música, em suas origens étnicas e referências identitárias vem pressionando a estrutura por representatividade, demandando um trato da diversidade mais comprometido. Tudo isso vem contribuindo para colocar as noções hegemônicas em perspectiva. Nas últimas décadas, etnomusicólogos, educadores musicais e musicólogos, têm questionado a permanência quase exclusiva da matriz estética europeia e do pensamento moderno no ensino superior em

¹⁴ O diferencial da UFPA foi a inclusão do Encontro de Saberes no âmbito do curso de licenciatura em música e da pós-graduação em Artes e, conforme pude verificar no relatório gentilmente disponibilizado pela Profa. Liliam Barros, os alunos e alunas se prepararam para os encontros com os mestres a partir de aulas dedicadas à discussão de bibliografia da área da etnomusicologia (BARROS & CHADA, 2014).

música.¹⁵ Mais recentemente, os currículos de várias universidades vêm sendo reformulados para o atendimento dos níveis de formação estipulados pelas Diretrizes Curriculares Nacionais do curso de graduação em Música, conforme constam na Resolução CNE/CES 2/2004, que inclui a abordagem de conteúdos básicos relacionados com a Cultura e as Artes, bem como as Ciências Humanas e Sociais, com ênfase em Antropologia e Psico-Pedagogia; e na Resolução CNE/CP 01/2004, que prevê a obrigatoriedade de inclusão de conteúdos relacionados com as culturas indígena e afrodescendente nas disciplinas dos cursos de Graduação do país. Nos cursos de Música da UFMG, duas disciplinas se tornaram obrigatórias para quase todas as habilitações, a partir de 2017, para abarcar a maior parte dessas temáticas: Música, Cultura e Sociedade A e B, a primeira (A) tratando de questões mais abrangentes sobre as dimensões étnicas, cosmológicas, sociais e políticas de várias experiências musicais e práticas sonoras performáticas do Brasil e além, e a segunda (B) focando expressões indígenas e afrodescendentes do país. Além de abordar a diversidade cultural, e de conectar os sons aos contextos, essas disciplinas também promovem o debate sobre as experiências musicais que são significativas para os alunos e alunas, proporcionando a oportunidade para maior conscientização sobre as próprias referências e envolvimento, além do entendimento da música não apenas como conhecimento adquirido, mas como auto-reconhecimento, memória, pertencimento e afeto – um saber, enfim, corporalizado.

Sem dúvida, é um avanço, e pode contribuir para que alguns futuros profissionais rompam um círculo repetitivo na formação, com ferramentas e sensibilização para o trato das alteridades e desenvolvimento do pensamento crítico. Mas, comparativamente à carga horária total dos cursos, essas disciplinas ficam um tanto isoladas nos currículos, tendo o impacto atenuado pelas perspectivas epistemológicas das demais disciplinas, que tendem a neutralizar o recorte sonoro, retirando-lhe o chão social e cultural, o que compromete o debate em igualdade de condições sobre as relações de poder e as tensões sociais, étnico-raciais e políticas que permeiam a diversidade de expressões sonoras.

É, portanto, dentro do escopo do saber musical hegemônico que se faz necessária uma intervenção etnomusicológica, com suas ferramentas teóricas e metodológicas, para que um apoio mais expressivo nas Ciências Sociais se some ao estudo de fenômenos sonoros, em disciplinas como, por exemplo, Percepção Musical, Harmonia e Análise Musical, tão orientadas pelas Ciências Exatas e Cognitivas. Não é algo novo, mas permanece urgente se se pretende

¹⁵ Ver, dentre outros, ARROYO (2002); SANTOS et al (2011), LUCAS et al (2016), QUEIROZ (2017), CASTAGNA (2013), TUGNY (2014);

aproximar distâncias epistêmicas. Num processo que visa à descolonização do saber, que passa pela descolonização da linguagem e do pensamento, o aprofundamento na perspectiva étnica e cultural do conhecimento musical hegemônico tem o potencial de gerar uma abordagem mais simétrica de conhecimentos provenientes de outros grupos humanos nessas mesmas disciplinas e em outras. Concorreria, enfim, para localizar a matriz geográfica e étnica da categoria *música* – europeia e branca –, a expansão histórica de seu uso, e problematizar a sua projeção sobre outras produções estéticas sonoras. Penso, como um pequeno exemplo, no entendimento cultural da afinação – o temperamento igual – valor “sagrado” para as performances apresentacionais, tanto as de concerto quanto muitas das mercadológicas. Trabalhada academicamente como valor universal¹⁶ e inquestionável, a percepção da afinação tende a acionar instantaneamente preconceitos auditivos que classificam músicas e músicos como sendo bons ou ruins. Diante desse cenário, seria possível vislumbrar um diálogo interepistêmico justo nas práticas curriculares dos cursos de graduação em música?

Há um bom caminho pela frente para se ter uma coexistência simétrica na universidade das diversas perspectivas cosmológicas, estéticas e performáticas dos grupos que formam o país, a partir da atuação dos detentores desses saberes. E minha expectativa esperançosa é que este seja um processo em curso. Num momento em que muitos grupos tradicionais vêm tendo que intensificar a luta pela própria sobrevivência e vêm mobilizando seus cantos para se socorrerem; e num tempo em que as universidades públicas vêm sofrendo com cortes de verba e outros ataques, celebramos a notícia auspiciosa da aprovação, pelo Conselho de Ensino, Pesquisa e Extensão da UFMG, em agosto deste ano de 2019, da resolução que regulamenta a atribuição de Notório Saber a mestres e mestradas dos saberes tradicionais. Este é um grande passo institucional em direção a um modelo de universidade mais democrático e inclusivo que, somado a outras iniciativas específicas, visam, ao fim, a uma sociedade mais justa e igualitária.

Referências Bibliográficas

- ARROYO, M. Educação musical na contemporaneidade. In: SEMINÁRIO NACIONAL DE PESQUISA EM MÚSICA DA UFG, 2., 2002, Goiânia. *Anais...* Goiânia: UFG, 2002. p. 18-29.
- BARROS, Liliam & CHADA, Sônia. *Relatório Geral: Encontro de Saberes*. Universidade Federal do Pará, 2014.
- BRASIL. Ministério da Educação. Conselho Nacional de Educação. Conselho Pleno. *Resolução n. 1, de 17 de junho de 2004*. Institui Diretrizes Curriculares Nacionais para a

¹⁶ Exceção para alguns trabalhos em torno da chamada ‘música contemporânea’ de concerto.

Educação das Relações Étnico-Raciais e para o Ensino de História e Cultura Afro-Brasileira e Africana. Diário Oficial [da] República Federativa do Brasil, Brasília, 2004. Disponível em: <<http://portal.mec.gov.br/cne/arquivos/pdf/res012004.pdf>>.

BRASIL. Ministério da Educação. Conselho Nacional de Educação. Câmara de Educação Superior. *Resolução n.2, de 08 de março de 2004*. Aprova as Diretrizes Curriculares Nacionais do Curso de Graduação em Música e dá outras providências. Diário Oficial [da] República Federativa do Brasil, Brasília, 2004. Disponível em <http://portal.mec.gov.br/cne/arquivos/pdf/CES02-04.pdf>.

CARVALHO, J.J. Encontro de Saberes e descolonização: para uma refundação étnica, racial e epistêmica das universidades brasileiras. In: BERNARDINO-COSTA, J.; MALDONADO-TORRES, N. & GROSGOUEL, R. (orgs). *Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico*. Belo Horizonte: Autêntica, 2018.

CARVALHO, José Jorge (coord.) *Encontro de Saberes nas universidades: base para um diálogo interepistêmico*. Documento-base do Seminário. Brasília, 16 e 17 de Junho de 2015.

CARVALHO, José Jorge & FLOREZ, Juliana Flórez. Encuentro de saberes: proyecto para decolonizar el conocimiento universitario eurocéntrico. *Nomadas*. n. 41, 2014.

CASTAGNA, Paulo. Projeto para a substituição das disciplinas "História da Música I e II" e "História da Música Brasileira" pela disciplina "Música, História, Cultura e Sociedade I e II". Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista, outubro 2013. Disponível em: <https://archive.org/stream/MusicaHistoriaCulturaESociedade/MsicaHistriaCulturaESociedad_e_djvu.txt>

COMUNIDADE NEGRA DOS ARTUROS. *Cantando e Reinando com os Arturos*. Belo Horizonte: Editora Rona, 2006.

CUNHA, Manuela Carneiro da. *Cultura com aspas e outros ensaios*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

GOMES, Nilma Lino. Diversidade étnico-racial e a educação brasileira. In: BARROS, José Márcio (org.): *Diversidade Cultural: da proteção à promoção*. Belo Horizonte: Autêntica Ed., 2008, p. 133-145.

LUCAS, Glaucia. *Os Sons do Rosário: um estudo etnomusicológico do Congado mineiro – Arturos e Jatobá*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, 1999.

_____. *Música e Tempo nos rituais do Congado mineiro dos Arturos e do Jatobá*. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro: Centro de Letras e Artes da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), 2005.

_____. *Os sons do rosário: o congado mineiro dos Arturos e Jatobá*. (2ª. ed.) Belo Horizonte, Editora UFMG, 2014.

LUCAS, Glaucia; QUEIROZ, SILVA, Luís Ricardo; PRASS, Luciana; RIBEIRO, Fábio Henrique; AREDES, Rubens de Oliveira, 2016. 'Afro-Brazilian Musical Cultures: Perspectives for Educational Conceptions and Practices in Music'. *The World of Music* (Wilhelmshaven), v. 5, p. 135-158, 2016.

LUZ, João Batista. Trecho de palestra proferida na oficina: "Os cantos afro-brasileiros dos Arturos: brincando e resistindo na tradição". In: Festival de Inverno da UFMG, 2013.

QUEIROZ, Luis Ricardo Silva. 'Traços de colonialidade na educação superior em música do Brasil: análises a partir de uma trajetória de epistemicídios musicais e exclusões'. Revista da ABEM, Londrina, 2017. Disponível em: <<http://www.abemeducacaomusical.com.br/revistas/revistaabem/index.php/revistaabem/articloe/view/726>>.

SANTOS, Antônio Bispo dos. *Colonização, quilombos: modos e significações*. Brasília: Instituto Nacional de Ciência e Tecnologia da Inclusão no Ensino Superior e na Pesquisa (INCTI) e Universidade de Brasília (UnB), 2015.

SANTOS, Boaventura de Souza. 'Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes'. In: SANTOS, B. S. & MENESES, M. P. (orgs.) *Epistemologias do Sul*. São Paulo: Cortez, 2010.

SANTOS, Regina M. S, DIDIER, Adriana R., VIEIRA, Eliane M., & ALFONZO, Neila R.. Pensar música, cultura e educação hoje. In: SANTOS, R. M. S (org.) *Música, cultura e educação: os múltiplos espaços de educação musical*. Porto Alegre: Sulina, 2011, p. 211-232.

TUGNY, Rosângela Pereira de. A educação musical nas escolas regulares e os mestres das culturas tradicionais negras e indígenas, *Música Cultura*, Salvador, v. 09, p. 10, 2014.

TURINO, Thomas. *Music as social life: the politics of participation*. Chicago/London: The University of Chicago Press, 2008.

Perspectivas na etnomusicologia brasileira: de um “certo” 2020 ao futuro incerto

Angela Luhning (UFBA)

Resumo: O presente texto, apresentado na mesa *Perspectivas na etnomusicologia brasileira*, foi construído a partir de diálogos com colegas e alunos/as, além de incluir observações e reflexões subsequentes que me levaram a várias perguntas e algumas sugestões em relação ao tema da mesa.¹⁷ Dividi o texto em 6 partes que exploram enfoques diferentes e também buscam trazer reflexões pautadas em diálogos com áreas afins que passaram por questionamentos e processos parecidos como os que estão na pauta do dia de nossa área. Para poder abordar perspectivas na etnomusicologia brasileira acredito ser indispensável tecer alguns comentários sobre as características da formação nesta área construída ao longo das últimas 3 décadas no Brasil, bem como abordar as possibilidades da atuação profissional de pessoas já formadas neste período, um tema que deve oferecer novos desafios. Além disso, incluo na análise algumas situações emblemáticas observadas que também contribuíram para as reflexões sobre o tema.

1 Introdução

De início, gostaria de arriscar uma comparação da nossa área com a da educação musical e seu *ethos* para destacar um ponto que parece importante relativa ao pensar e fazer etnomusicologia no Brasil. A educação musical no Brasil se reporta, em geral, a várias referências e métodos internacionais vistas como constitutivas para seu fazer e pensar, além de se entender na sua constituição como formada por linhagens de pensamento e atuação que constituem um *corpus* mais uniforme, o que se percebe ao observar as bibliografias das publicações da área¹⁸ com citações dos mesmos métodos e pessoas.

Já na etnomusicologia podemos observar algo diferente deste quadro que, a meu ver, traz consequências importantes para pensar perspectivas futuras: a etnomusicologia desde sua inserção institucional na pós-graduação no Brasil é multifacetada, ela não trabalha com referências únicas, ao contrário, ela conta com profissionais inicialmente formados em vários países e/ou regiões geográficas no Brasil, com tradições de pensamento diferentes, inclusive até em áreas afins como musicologia/ antropologia. Esta multiplicidade permite que a etnomusicologia discuta e atue a partir de enfoques e ferramentas metodológicas, teóricas e

¹⁷ Várias das ideias apresentadas no texto não pretendem esgotar o tema, mantendo aqui um caráter mais introdutório e de provocação inicial, basicamente no formato e na versão apresentada no evento.

¹⁸ Penso na constante referência a métodos de educadores estrangeiros (Kodaly, Dalcroze, Willems, Swanwick entre outros), sua tradução para o português e sua aplicação no contexto brasileiro, além do destaque das pessoas que foram alunas/os destes educadores ou contribuíram para a divulgação de suas ideias e seus métodos, porém, infelizmente muitas vezes sem incluir ainda as realidades musicais brasileiras, tão diferentes daquelas da Europa. Até hoje muitas das práticas musicais existentes passam ao largo das discussões, apesar de serem elas que certamente melhor podem inspirar novos métodos.

analíticas diversos para dialogar com os diferentes contextos culturais brasileiros, tema principal de sua atuação.

Coletivamente até foi construída uma visão de que temos características próprias na etnomusicologia brasileira, mas problematizamos isso ainda pouco: próprio em que e diferente de quem? Do global norte, de outras culturas vistas também como periféricas? Diferente nas nossas metodologias, nos nossos pressupostos ou nas nossas aplicações e diálogos além da universidade? Certamente temos preocupações próprias e talvez uma inserção no tecido institucional acadêmico diferente de outros países, mas seria só isso?

A afirmação sobre a diferença pode parecer apenas um pequeno detalhe, mas aponta algo importante: com a presença da etnomusicologia no Brasil como possibilidade formativa iniciou-se uma grande circulação de pessoas, com diferentes expectativas e trajetórias atreladas que chegaram nos diversos lugares de formação. E depois do retorno destas pessoas para seus lugares de origem ou a ida a outros lugares de atuação, estas pessoas formadas continuaram ou começaram a dialogar com outras práticas locais e pessoas diversas, em instituições ou não, abrindo um leque enorme de atuação e de discussão, num processo em constante ampliação e ajuste conceitual.

Assim, parece-me que na etnomusicologia não existe uma referência única, nem uma reverência exacerbada, cultuando os feitos de alguns precursores. Ao contrário, cada uma das universidades, onde tem se constituído núcleos com a presença de vários/as etnomusicólogos/as ou mesmo com a presença de apenas um/a, tem tomado seus caminhos em relação aos temas, aos diálogos, aos métodos, em relação às necessidades, o que tem trazido um mosaico muito interessante de desafios e realizações. Quem levanta informações atualizadas, percebe que existem as mais diversas temáticas de estudo que, muitas vezes, vão além do tema que a pessoa desenvolveu no seu mestrado ou doutorado. Considero isso como algo muito positivo, pois, efetivamente criam-se diálogos com os contextos culturais nos quais as pessoas se inserem profissionalmente.

Isso mostra a capacidade das pessoas formadas em etnomusicologia em mexerem com necessidades que surgem dos contextos e exigem posicionamentos. A etnomusicologia não reproduz visões disciplinares dos países onde se formaram várias das pessoas, que, constituíram a primeira geração¹⁹ atuante aqui no Brasil. Aliás, este período já passou e já estamos na terceira

¹⁹ Aliás, o que seria uma geração acadêmica e quanto tempo ela leva? Deve calcular-se 6 a 10 anos para a formação de uma pessoa e para esta mesma pessoa chegar a formar novos doutores leva de 10 a 15 anos, a depender das estruturas institucionais nas quais ela atua, além de outros fatores imprevisíveis.

geração, indo para a quarta. Imagino que a etnomusicologia tem tido esta abertura também em outros países menos centrais, mas não posso avaliar isso por desconhecimento. Mas, como disse o antropólogo brasileiro Roberto Cardoso de Oliveira “uma das características das posições periféricas é não ler a produção de outros periféricos” (apud RIBEIRO, 2005, p.160), mesmo que não seja necessariamente por falta de vontade, pois, há efetivas barreiras linguísticas e de circulação de informações. Trata-se de uma situação que está sendo quebrada em um país central periférico: dois pesquisadores alemães, Regine Allgayer-Kaufmann e Gerd Grupe, que atuam na Austria, criaram a revista *Translingual Discourse in Ethnomusicology*, dedicada a este problema, publicando textos em inglês, originalmente escritos em línguas sem nenhuma ou pouca circulação no mundo ocidental, como chinês, russo, swahili e português, entre outras. Esta constatação inicial referente à diversidade da atuação e reflexão conceitual na etnomusicologia brasileira, torna-se minha principal linha de argumentação e pode ser sintetizada através da seguinte afirmação: parece que a etnomusicologia no Brasil vive uma situação incomum na área de música. Destaco como suas principais características:

liberdade e autonomia em relação aos caminhos formativos, liberdade em relação aos referenciais, temas e caminhos do pensamento e uma relativa liberdade em relação às atuações profissionais pós-formativas, que teoricamente são quase infinitas, mesmo que ainda dependam das possibilidades e necessidades efetivas de contextos sócio-culturais e institucionais diferentes, nos quais as pessoas formadas na área de etnomusicologia de fato atuam.

2 - Perguntas para pensar perspectivas etnomusicológicas

Mesmo partindo desta afirmação aparentemente positiva da Etnomusicologia, acredito que tenhamos muitas questões a serem vistas, revistas e aprofundadas que envolvem várias frentes, muito além de questões conceituais: desde a criação de materiais diversos, a busca por diálogos transversais com colegas de outras áreas, a necessidade de transformação de nossas experiências adquiridas em reflexões mais amplas e conceituais que incluem análises sobre campos de atuação, seja em universidades ou fora delas. E, obviamente, a depender dos resultados desta nossa análise, devemos e/ou podemos mudar o formato de nossas disciplinas formativas. É preciso problematizar estas questões iniciais para pensarmos perspectivas futuras da etnomusicologia brasileira em termos conceituais, geográficos e institucionais. Assim, gostaria de lançar algumas perguntas, talvez incômodas, além de sugerir caminhos para tentar resolvê-las.

O que exatamente queremos contribuir com nossas pesquisas, reflexões e publicações etnomusicológicas: para qual discussão, com quais pessoas e em que contexto? Está na hora de

olhar além da área em si e dialogar mais com quem está ao nosso lado e até mais distante de nós. Apesar de terem sido discutido questões de processos dialógicos e colaborativos, sabemos ainda pouco em que estes resultaram. Quais são os impactos ou desdobramentos nos diversos contextos, entre as pessoas envolvidas, nas universidades ou escolas, e o que isso tem provocado de forma geral, na sociedade?

Aliás, existem hoje mais pessoas que sabem o que é etnomusicologia e o que ela faz? Hoje temos mais etnomusicólogos que realmente abraçam a proposta de discutir diversidade em escolas e universidades, em secretarias de cultura e conselhos consultivos de Fundações e agências? Temos transformado as discussões e pesquisas em ações e práticas? Existe mais respeito à diversidade cultural na sociedade brasileira e nos contextos de formação em música no Brasil? Temos falado sobre estas questões nos processos formativos? Infelizmente acredito que a resposta ainda precise ser: não.

Isso significa que, para podermos pensar em perspectivas futuras, temos de fazer uma autocrítica construtiva em relação aos processos de formação, diálogos institucionais, pesquisas, divulgação e construção de materiais em todos os suportes e em todas as linguagens possíveis. Mesmo que tenhamos produzido muitos materiais, estes, aparentemente, são de circulação restrita e em formatos/ linguagens inadequadas para alcançar mais pessoas. Existe um número considerável de pessoas que, de alguma forma, dialoga com as demandas e os ideais da etnomusicologia, mas não temos uma noção da abrangência dos temas tratados e menos ainda de seus desdobramentos. De um lado a existência desta produção ampla poderia ser vista como um bom sinal, pois significa que a etnomusicologia está andando com as próprias pernas, e de alguma forma será possível colher frutos desta maior abrangência e abertura no futuro. Mas, não podemos confiar nisso sem refletir também sobre o processo da sua produção e sobre as implicações destas ações já empreendidas, pois envolvem também questões políticas.

Uma das demandas urgentes é começar a pensar na questão de construção de caminhos profissionais na graduação e na pós-graduação, que andam de mãos dadas com a formação universitária, no caso em música e etnomusicologia. É um tema novo não apenas na área de artes/música, mas também nas ciências humanas, aliás, em muitas áreas de conhecimento, não só aqui no Brasil como em muitos outros lugares. Assim, não estamos mais atrasados do que outros lugares: quase todo mundo está atrasado.

Mas, diante da situação atual do Brasil e das transformações drásticas que se avizinham no horizonte bem próximo, com o avanço de tecnologias e inteligência artificial (é só ler Yuval Harari (2018) e suas análises no seu livro indispensável, *21 lições para o séc. 21*), e com a atual

onda de conservadorismo, não sabemos o que acontecerá com a diversidade e as práticas culturais no Brasil, e nem com os processos de aprendizagem e os destinos de sua documentação e inserção na sociedade. Por isso, torna-se necessário refletir o tempo todo sobre estas questões, o que leva a novas demandas.

No entanto, temos de ter consciência que somos um nicho na área de música, ela em si já periférica no contexto universitário, sempre vistos como diferentes, se não estranhos ou até exóticos. Mesmo assim, não podemos nos entender como grupo fechado em si (menos ainda porque somos por natureza uma área aberta, como coloquei no início), ficando só entre nós. Pelo contrário, quanto mais diálogo existir, melhor. Isso é um problema não apenas de nossa área, mas de muitas outras sub-áreas da música e outras, provavelmente seja um problema de muitas áreas do mundo acadêmico. Desta forma, acredito que a capilaridade se dá conforme à circulação por e trocas com outras áreas.

Uma das maiores diferenças de nossos pares da área de música é nossa ênfase na pesquisa: etnomusicologia sem pesquisa não existe, ela pode incluir a prática musical, a aplicação e a ação social, mas uma questão principal é a presença da pesquisa, da observação, da discussão e do diálogo constante com pessoas, sendo declaradamente atenta e consciente, diferente dos enfoques de várias outras sub-áreas das artes.

No entanto, além de realizá-las, precisamos aprender a falar mais, não só sobre nossas pesquisas, mas também sobre questões além de nossos temas de pesquisa: entender a etnomusicologia como área ampla, com possibilidade de movimentar, questionar, já que tem se mostrada uma das sub-áreas de música que mais tem feito questionamentos, o que reforça um certo estigma em relação à nossa “estranheza”. Ampliando isso ainda mais e levando à frente, poderíamos chamar isso de nossa “missão etnomusicológica”, livremente inspirada no termo da “Missão folclórica”, idealizada por Mário de Andrade, embora os propósitos sejam muito diferentes.

3 – Formação, pesquisa e campos de atuação profissional:

Em uma disciplina da graduação, Introdução à etnomusicologia, realizada em 2019.2, fizemos um levantamento coletivo inicial sobre os temas abordados ao longo dos anos pela etnomusicologia no Brasil. A turma ficou surpresa com a diversidade dos caminhos e temas. Foi algo tão diversificado que ficou claro que o levantamento renderia até uma dissertação ou

tese muito interessante: qual a trajetória da etnomusicologia no Brasil nestes 30 anos de maior inserção acadêmica e quais os temas e suas contribuições?²⁰

Além disso, percebemos uma diversidade de perfis das pessoas envolvidos na inserção da etnomusicologia nas universidades, a depender do contorno institucional, geográfico ou socio-cultural presente, quer dizer, como estas pessoas atuam: em quais instituições, com ou sem programas de Pós-graduação, em qual região geográfica (norte-sul, capital costa/ interior), com quais características sócio-culturais (em contextos étnico raciais diversas), mas sempre buscando diálogos, um pressuposto que também foi buscado na concepção do livro *Etnomusicologia no Brasil* (LUHNING/ TUGNY, 2016).

Ficou perceptível que os acentos, os sotaques e as ênfases do fazer etnomusicológico tem sido diferentes entre si, pois há pessoas que formaram muitas pessoas, há outras pessoas que formaram instituições e/ou programas de pós-graduação e mais outras que desenvolveram importantes projetos e pesquisas em formatos inusitados, resultando em publicações diversas, ou, então, criaram pontes para outros contextos e áreas, buscando desdobramentos e aplicações diversas. Mas, a tônica é que todo mundo está lidando sempre de alguma forma com pesquisa e publica algo sobre seus resultados.

No entanto, parece que estamos chegando à idade de precisarmos construir caminhos para pensar não apenas a etnomusicologia como campo de formação, mas também de atuação, no sentido amplo e aberto, e nos empenharmos na discussão sobre possibilidades de atuação pós-formativas além das universidades, incluindo a construção de possíveis caminhos para isso. Em relação a esta questão é importante lembrar que a etnomusicologia como área formativa no Brasil existe apenas em nível de pós-graduação, uma situação que ela divide com a antropologia que está presente na graduação só com algumas disciplinas no contexto maior da área de ciências sociais.

Para poder ampliar a formação pós-graduada em etnomusicologia enquanto preparação para uma atuação profissional ampla, é preciso iniciar uma reformulação de nossos currículos, ainda pautados apenas na leitura de textos, escritos por etnomusicólogos/as de diversas origens e nacionalidades e com experiências diferentes entre si. Construiu-se uma literatura própria, que surgiu junto com a reflexão sobre temas diversos e também com a reconfiguração institucional da nossa disciplina e com a (re)definição de objetivos desta etnomusicologia no contexto latino-

²⁰ Dei me conta que nem eu mesma sabia detalhar os atuais campos de atuação de todas as pessoas para cuja formação contribui ao longo de quase 30 anos de atuação no PPGMUS da UFBA, apesar de ter um contato direto com muitas delas.

americano, sul-sul, em busca por outras epistemologias e no meio de discussões sobre decolonialidade, etnomusicologia pública e outras abordagens teóricas ou possibilidades de engajamento.

Defendo que entre os posicionamentos coletivos em relação a perspectivas futuras terá de existir um que discuta e analise nossa formação e atuação profissional pautado na reflexão crítica perante as realidades regionais, sociais e humanas diversas e as possibilidades de ação e atuação no Brasil ou fora dele. Mesmo que nos últimos anos tenhamos mencionado esta questão da relação entre formação e atuação profissional em conversas e contextos diversos, na prática isso ainda não tem acontecido no processo formativo. De fato, acredito que nos faltam estudos e dados ainda para podermos chegar a conclusões mais precisas sobre estas correlações. Trata-se de questionamentos que podem e devem alimentar pesquisas, inclusive, incluindo nesta discussão as assim chamadas pesquisas *up*, que abordam contextos na esfera decisória, p.ex. políticas públicas propostas por secretarias, editais culturais de empresas e outros.

Certamente, perspectivas para a etnomusicologia são aquelas que nos tornem ainda mais cientes e conscientes de nosso compromisso social e ético, incluindo um cuidadoso levantamento das pessoas egressas de nossos programas. No PPGMUS da UFPA, iniciamos este processo, voltado para o programa todo, sem focar apenas dados em relação à etnomusicologia. Um resultado marcante parece ser que, de forma geral, mas também na área de etnomusicologia, até o presente momento, cerca de dois terços das pessoas formadas no PPGMUS/UFPA tornaram-se professores universitários (LUHNING et alii, 2019), o que traz a pergunta sobre a atuação do terço restante. Porém, trata-se de uma pergunta que, em geral, não fazemos por focarmos no objetivo do suposto sucesso de uma carreira acadêmica da hoje ainda maioria de concluintes. Pois, havia e ainda há um desejo de muitos/as discentes na pós-graduação: o de tornar-se professor/a universitário/a, mesmo que se trate de uma carreira também em processo de transformação, cuja tão almejada estabilidade no mundo do futuro talvez pertença ao passado. Isso sem mencionar as situações políticas extremas como as que estão sendo experimentadas nas universidades brasileiras desde 2019.

É interessante observar que, em relação aos campos de atuação, um número parecido foi levantado durante uma pesquisa na área de antropologia (RIBEIRO, 2005, p.151) que ratifica o mesmo percentual de 2/3 versus 1/3, levantado na nossa pesquisa, em relação ao campo de atuação de pessoas formadas, entre a área acadêmica e a não acadêmica. Logo, ser etnomusicólogo/a também poderia ser aceitar o desafio de ser professor/a de qualquer nível, trabalhar em secretarias, órgãos diversos, com produção, gravação e tradução, em comitês

gestores e de avaliação? Ser etnomusicólogo/a deveria ser a possibilidade de poder exercitar uma visão crítica relativa às assimetrias no trato e no reconhecimento das práticas musicais e suas relações com estruturas da sociedade. Mas, efetivamente não existe ainda uma definição dos quadros de atuação profissional de etnomusicologia, como não os têm na antropologia ou musicologia²¹, mas, supõe-se sempre que a pessoa atue em algo inerente ao contexto acadêmico ou ligado à pesquisa. Trata-se de um tema que desde o artigo de Martha Ellen Davis (1992) sobre carreiras e carreiras alternativas em etnomusicologia está na pauta do dia da etnomusicologia, embora não tenha sido levado a sério o necessário ainda.

Para conseguir construir novas reflexões sobre esta questão tão urgente, é importante analisar e entender o que já foi feito nestes 30 anos de inserção da etnomusicologia nas universidades brasileiras e intensificar a busca por caminhos que podem contribuir para a reformulação de perspectivas na área da música em geral, por mais que sejamos vistos sempre como estranhos ou exóticos pelos nossos pares. Neste sentido o já citado caso da antropologia oferece pistas importantes.

4 – Perspectivas futuras na perspectiva de áreas próximas

Podemos aprender muito com áreas próximas que passaram por questionamentos parecidos por serem mais antigas e por isso sentiram a necessidade de abordar estas questões já nas últimas duas décadas. Seus processos formativos têm muito em comum com nossa área porque também estão vinculados à Pós-graduação, a exemplo da antropologia que, enquanto área formativa, só existe em nível de Pós-graduação, igual à sociologia ou ciências políticas, que na graduação estão presentes como ciências sociais, englobando as 3 áreas. Devido a este histórico há vários textos que abordam questões que podem inspirar a nossa atual discussão na etnomusicologia. Vou citar alguns pontos destas discussões para analisar como outras áreas abordaram as relações entre atuação e formação, também enquanto perspectiva de autoconhecimento:

Cito como um dos exemplos o livro do Carlos Benedito Martins: *Para onde vai a pós-graduação em Ciências Sociais no Brasil?* (2005) que nos oferece vários enfoques muito interessantes: Glaucio Soares (2005, p. 80-84), da área de ciências políticas faz uma autocrítica da área, em relação ao descuido metodológico, apontando uma falta de conhecimento de metodologias quantitativas, o que deixaria uma pessoa formada na área em situação desigual e despreparada na hora de buscar emprego em agências brasileiras que trabalham com levantamento e processamento de dados estatísticos. Isso lembra, de certa forma, o velho debate

²¹ Fiz um levantamento inicial em vários sites de associações da área na internet para verificar isso.

sobre a necessidade de conhecimentos de teoria musical e métodos de transcrição e análise versus outras possibilidades interpretativas no campo da música e etnomusicologia, em especial, porque nem todas as pessoas que buscam a etnomusicologia vem de uma formação específica em música.

A antropóloga Mariza Correa, ao pensar na capacidade e necessidade de uma abertura intelectual e de experiências diversificadas durante a formação, traz uma conhecida metáfora do sociólogo Anthony Leeds: jovens estudantes de graduação em ciências sociais são levados cedo demais a se definirem por uma horta de cenouras ou de repolhos, investem na bibliografia específica de sua horta, trabalham com orientadores que só entendem de repolhos ou cenouras, e passam o resto da vida como infelizes cultivadores desses legumes porque nunca tiveram a oportunidade de sequer visitar uma horta de cebolas (CORREA, 2005, p. 144). Assim, ela ressalta a importância da curiosidade intelectual que leva à descoberta, a novos caminhos, e até ao dissenso. Na nossa área temos situações parecidas quando, seguindo uma tendência generalizada, desejamos que as pesquisas de orientadores/as e orientandos/as estejam vinculadas tematicamente, o que, a meu ver, poderia causar a percepção de “monoculturas musicais”. Isso parece um contrassenso, em especial, na área da etnomusicologia.

Já a historiadora Lília Schwarcz, que também atua na área de antropologia, compara a estrutura de programas de Pós em antropologia. Ela ressalta, entre outros pontos, a importância das disciplinas optativas que são mais interdisciplinares e abertas, enquanto as obrigatórias são mais voltadas para a história da área, demonstrando certo conservadorismo e cópia de modelos de programas antigos, embora programas mais novos pareçam ter uma capacidade de adaptação maior (SCHWARCZ, 2005, p.135/136). Há uma tendência de especialização precoce de alunos, olhando mais para a própria pesquisa do que para uma formação geral, o que, por sua vez, compromete atuações profissionais futuras. Certamente esta análise também se mostra pertinente na análise de situações análogas nos programas em música em geral, incluindo a etnomusicologia.

A questão abordada pelo antropólogo Gustavo Ribeiro, é o perfil do professor universitário, em relação a períodos de ausência de contratação/ concurso, algo que até agora não atingiu nossa área tão jovem, pois, até agora aconteceu uma constante inserção de professores no quadro, só agora ocorrendo o gradual afastamento de pessoas da primeira geração. Mas, podem surgir problemas, se as vagas, até então preenchidas por etnomusicólogos/as, forem alocadas em outras áreas. Assim, como ele, devemos perguntar: como se dá a substituição entre gerações, suas experiências na pesquisa e em sala de aula, seja na Pós, seja na graduação? Como novidade

perturbadora neste cenário ele fala da transformação do professor pesquisador em um professor “auleiro” a partir da atuação em instituições particulares (RIBEIRO, 2005, p. 150/ 151). Isso está em certa consonância com os dados levantados na já mencionada pesquisa (LUHNING, et alii, 2018) que mostra que a maior parte das pessoas formadas em música não atuantes no 3. Grau, dá aulas particulares de instrumento em lugares diversos, sua atuação inicial, até desde antes da graduação, dado a ser analisado mais.

Seria possível citar ainda outros textos em livros organizados pela Associação Brasileira de Antropologia (TRAJANO; RIBEIRO, 2004 e OLIVEIRA; MURA; SILVA, 2015), que trazem muitas questões que apresentam pontos em comum com a área de música, em geral, ou com a etnomusicologia, em especial. Eles tratam de situações comuns na atuação em antropologia, como por exemplo, a questão de laudos antropológicos, algo que nos envolve de forma similar, com propostas de laudos etnomusicológicos, além de atuações em outros contextos, não universitários e não acadêmicos, o que requer novos olhares e procedimentos e novas disciplinas e metodologias nos nossos currículos.

De qualquer forma, como já foi dito antes, faltam ainda estudos sobre atuações profissionais não acadêmicas na área da etnomusicologia, ainda mais se tentarmos entendê-las como possível carreira de desejo e não um acidente de percurso. Pois, muitas vezes uma atuação não acadêmica está sendo visto como fracasso, algo reforçado pelo discurso docente que expressa mais seu orgulho de ter um/a ex-aluno/a aprovado em um concurso público do que atuando em outros contextos profissionais. Por que? Em vez disso, deveríamos nos perguntar quantas pessoas são atingidas por cada uma destas atuações profissionais? Quantas contribuições cada uma destas atuações fora e dentro da universidade retribui à sociedade? Quem pode e deve se beneficiar por esta visão mais ampla de cultura e música que a etnomusicologia oferece? Talvez deversem ser estas perguntas a nortear a construção de nossas perspectivas de formação e atuação e não questões de vaidade acadêmica, também sempre presente²².

Diante destas observações a partir de rápidos diálogos com textos de áreas afins que tratam de questões concernentes a amplitude da formação, visando uma formação ampla focada em possíveis atuações, considero fundamental que criemos mais materiais, textos, livros, vídeos e canais no youtube, com finalidades específicas que possam ser lidos/ ouvidos na graduação, nas disciplinas oferecidas, seja diretamente voltadas para a etnomusicologia, seja em revistas de divulgação científica, seja para um público geral ou finalidades ainda mais amplas:

²² Recomendo o texto de Rosana M. Pinheiro, publicado na Carta Capital, para uma reflexão urgente.

precisamos dialogar institucionalmente com outras áreas, com pares na nossa grande área, com propostas, ideias e parcerias.

Citei no início um *ethos* diferente da educação musical, que ainda parece estar mais voltada para uma absorção de ideias dos grandes nomes de sua área que se tornam guias eternos, o que deixa a educação musical tendencialmente mais propensa a pensar a partir de uma visão externa em relação ao contexto brasileiro. Diante desta observação acredito que um diálogo direto entre a educação musical e etnomusicologia poderia ser bastante benéfico para ambas as áreas, já que a etnomusicologia tem se dedicado, em especial, à discussão e inserção do contexto brasileiro em pesquisas e reflexões, enquanto a educação musical aborda, em especial, processos de ensino-aprendizagem. Parece importante tomarmos a iniciativa para que haja uma efetiva troca

5 – Pedras no caminho: algumas situações problemas

Mas, para entender a abrangência da necessidade de reflexão em busca das nossas perspectivas, além das considerações a nível de sugestões, já trazidas, também temos de encarar muitos problemas, dos quais apresento aqui alguns casos emblemáticos de meu contexto de atuação, a nível de exemplo por muitos outros certamente existentes:

1) O espaço que a atenção para com as músicas brasileiras tem conquistada, trouxe um curioso desdobramento: há vários projetos e pessoas do contexto das próprias práticas musicais em si que se inspiraram nos caminhos trilhados pela etnomusicologia, fazendo seus próprios levantamentos, colocando-se em novos lugares de fala, mesmo não necessariamente considerando-se (ou sendo considerados) etnomusicólogos/as. Isso é muito louvável, mas evidencia também um certo problema. Explico: muitas vezes, estes trabalhos usam os mesmos caminhos que já foram trilhados pelos trabalhos mais acadêmicos, inclusive usando ferramentas como transcrição e partituras. Mas, parece que não o fazem porque consideram que tal procedimento seja o mais adequado, mas porque acham que esta seria imprescindível, uma norma, inspirando-se em casos anteriores como exemplos. Assim, corre-se o risco de prolongar supostos modelos sem os devidos questionamentos e sem que haja efetivamente uma busca e substituição por novas possibilidades de representação e apresentação, como expressão de outras epistemologias. Reduzindo de forma coloquial, faz-se mais do mesmo em vez de diferente do habitual para suprir as lacunas, existentes há tempo. Os métodos e procedimentos iniciais usados pela etnomusicologia viraram modelos a serem copiados em vez de serem

apenas uma inspiração a ser discutida, conforme cada caso e contexto, pois, percebemos que nossas ferramentas continuam limitadas, se não inapropriadas.²³

2) Mas há um outro problema, além deste de ordem mais conceitual e técnica: enquanto se busca a transformação de práticas em materiais didáticos, áudio-livros sobre determinadas fazeres e ensinando técnicas, esquecemos que muitas tradições e práticas hoje estão enfrentando muitos outros problemas do que a busca pela mais adequada representação gráfica. Estes problemas se originam, num contexto de contínuas desigualdades sociais, preconceitos e intolerância, inclusive religiosa, além de um cenário de profundas mudanças sociais. Estas atingem, inclusive, contextos religiosos como o candomblé, nos quais as pessoas não têm mais a mesma disponibilidade de tempo em relação ao seu compromisso religioso. Ou, às vezes, não tem mais interesse em manter certas tradições ou práticas, em especial, devido às novas constelações da sociedade, outras formas de atuação profissional, além de questionamentos diversos, o que pode levar a profundas transformações. O que acontecerá se não houver mais alabês/ ogãs, os “músicos” do candomblé, para tocarem atabaques nas cerimônias noite a dentro até a madrugada e em tantos outros momentos? O que acontecerá se um ritual não se realiza mais porque não há o meio ambiente ao redor que permita realiza-lo?

Assim, temos fatores que vão muito além da vontade de registrar ou analisar os sons e de mudanças inerentes à tradição: fatores ambientais, tecnológicos, sociais e humanos que influenciam estas questões que podem ficar de lado, se o foco principal for a música. Devemos ter o discernimento de que não seja uma obrigação das pessoas continuarem com práticas que podem parecer dissociadas da sua situação contemporânea, só porque outros querem “estudá-las”. Mesmo que nos últimos anos tenha crescido uma busca da parte de muitas pessoas por outras vivências, novas práticas culturais, significados além da vida consumista, há uma diferença fundamental entre praticar algo em alguns momentos como lazer/prazer, com o poder da livre escolha, e ter esta prática como compromisso de vida, com a obrigação de disponibilidade ilimitada de tempo, além da seriedade e dedicação total. Não há “meio alabê” e os alabês cada vez são mais velhos.

3) Isso nos leva diretamente a uma outra questão: em geral, nossas pesquisas têm tratado de pessoas mais velhas como detentores de tradições ou saberes. Mas, pouco adianta, se não incluirmos nesta busca as experiências e percepções de jovens que fariam ou fazem parte destas práticas. Por que eles/elas muitas vezes não querem participar mais de saberes praticados por

²³ Penso em casos de publicações com ritmos afro-brasileiros como o Afro-book da Pracatum (Salvador).

seus avós ou pais e o que poderia contribuir para entendermos e abordarmos estas questões? Isso traz, de certa forma, de volta a questão da nossa relação com a educação musical que estaria pensando contextos de aprendizagens, teoricamente também com a presença destas práticas em contextos formais de ensino como escolas, embora tenha olhado ainda pouco para estes contextos, tradicionalmente abordados pela etnomusicologia. Existem ainda poucos estudos sobre práticas e visões de jovens e, menos ainda, de crianças, fundamentais para esta discussão de perspectivas na área da etnomusicologia e de forma crescente também na educação musical brasileira. E pior: quanto mais estas experiências se afastam dos contextos urbanos, menos interesse e visibilidade há para estas situações. Negligenciamos isso, bem como a relação de práticas, ditas tradicionais, com músicas de massa ou tecnologias. Nunca foi tão atual quanto agora, momento, em que a presença de tecnologias avançadas e robôs torna-se uma constância na vida cotidiana.²⁴

4) Nossa área trata de questões de diversidade, um tema politicamente em baixa no Brasil, mais do que isso, colocado sob suspeição e até sob ataque, pois qualquer expressão e abordagem de diversidade (seja ela cultural, ambiental ou do simples pensar livre), tornou-se quase uma contravenção. Isso fica perceptível nos casos crescentes de intolerância, inclusive religiosa e de gênero, além de casos crônicos de racismo. Isso significa que, se já tivemos dificuldades em nós, etnomusicólogos/as tornarmos mais unidos e visíveis antes, agora será ainda mais difícil, pois as medidas que promoviam e apoiavam políticas públicas em prol da visibilidade de práticas culturais diversas (tanto da parte do extinto MinC, quanto de secretarias de cultura ou Fundações de apoio estaduais), foram cortadas, o que pode afetar também a realização de projetos em geral, seja sem ou com algum apoio.²⁵ É importante nos perguntarmos quem serão nossos parceiros nesta caminhada, se os nossos colegas de ofício, atuando em outras áreas nos departamentos universitários, nunca tiveram um apreço especial por nós? Certamente conseguimos contribuir para mexer em algumas estruturas curriculares, conteúdos de disciplinas, formas de abordagem, mas, parece ter sido menos do que neste período atual precisaríamos para ter uma base mais ampla para a reflexão.²⁶

6 - Reflexões finais:

²⁴ Em 2019 foi anunciada a exposição da primeira artista visual robô: Ai-Da (Folha de São Paulo)

²⁵ O que sobrou neste cenário são quase só editais de empresas e bancos, como Natura e Itaú Rumos.

²⁶ Existe a necessidade de discutir quais seriam os conteúdos das formações oferecidas, entre disciplinas já obsoletas e temas sem diálogo com a realidade da maioria de discentes, em especial, considerando a mudança do perfil discente, beneficiada pelas cotas. Mas esta discussão ainda não aconteceu nos PPG's.

Sempre consegui enxergar possíveis caminhos para frente e perceber pontos positivos até em situações mais complicadas, mas, no período atual isso parece difícil, restando apenas profunda preocupação e pessimismo, pois, não se sabe ainda qual a efetiva margem que existe para continuar defender as bandeiras da diversidade, da pluralidade e do respeito, talvez da própria sobrevivência da universidade e de uma sociedade pautada em valores de civilidade e um espaço de liberdade.

Parte de nossa estratégia de sobrevivência intelectual, social e humana precisa ser a busca por parceiros, se não na nossa área, então ao redor, entre antropólogos, cientistas sociais, educadores e filósofos, além das próprias comunidades e os grupos com os quais dialogamos, mesmo que todos eles encontram-se também sob ataque. O único caminho para amenizar este cenário sinistro, cinzento e ameaçador parece ser buscar um diálogo com pares, próximos e distantes, até no exterior, mas também com os “ímpares” (pessoas com outras visões)²⁷, assim aperfeiçoando a arte da discussão de fato dialógica.

Porém, ainda tem mais um aspecto a considerar, ainda pior: boa parte de nós, docentes, temos privilégios, pois, ainda estamos empregados, recebendo nosso salário, enquanto um número crescente de pessoas nem com isso conta mais no Brasil. Por isso, qual a nossa postura diante de tudo isso? Não podemos deixar de considerar que estamos vivendo em uma sociedade, na qual muitas pessoas estão vivendo situações muito mais difíceis que nós e devemos levar isso em consideração quando abordamos temas aparentemente muito marginais e pouco relevantes para a sobrevivência material que também atinge a integridade física e psicológica de muitas pessoas. A nossa “missão etnomusicológica” ainda faz sentido diante disso?²⁸

O único argumento que enxergo para sair deste beco quase sem saída é pensar que uma das poucas coisas que podemos fazer é contribuir para o fortalecimento da dignidade e da autoestima de pessoas que se encontram sob constante ataque, o nos exigirá forças redobradas. Então, não podemos nos furtar desta responsabilidade de nos juntar àquelas pessoas que estão sob mais ataque ainda do que nós. Precisamos ser solidários, não apenas no discurso, mas

²⁷ Em julho de 2019 criou-se o movimento **DPL-Docentes pela Liberdade**, com cerca de 300 docentes universitários/as que se colocam como sendo de direita no espectro político, o que evidencia a necessidade de constante ampliação da capacidade de diálogo.

²⁸ Entrego este texto no auge da polêmica sobre a declaração do ex-Secretário de Cultura com sua citação nazista, o que escancara, apesar da posição supostamente decorativa da arte, a grande importância que a cultura tem, sempre teve e terá no Brasil e em qualquer lugar do mundo, mesmo que este fato seja negado muitas vezes. Ela torna-se a menina dos olhos de políticos quando pretendem usá-la para finalidades políticas de interesse próprio, muitas vezes usando definições diferentes de praticantes das diversas expressões culturais, em geral, não inseridas nestas discussões que passam ao largo da prática cotidiana da arte nas suas múltiplas formas e expressões por caminhos muito diferentes da arte dirigida.

através da ação constante e diária, algo que colocamos nos nossos textos, mas não treinamos na prática (?) do contexto acadêmico e colocamos ainda pouco nos conteúdos de nossas aulas. Precisamos construir redes colaborativas acadêmicas e extra-acadêmicas, inclusive com áreas próximas que já ganharam importantes experiências com uma antecendência de décadas. Enfim, precisamos, finalmente, sair do “armário acadêmico” para continuar nos encantando com aquilo que a etnomusicologia até hoje proporciona: a descoberta da diversidade na vivência e criatividade musical nos mais diferentes contextos culturais no Brasil e mundo.

Desta forma, chegou a hora de testar se (e provar que) a etnomusicologia brasileira de fato trabalha com engajamento, tem capacidade de mover pensamentos e estruturas, traz contribuições efetivas para pessoas em contextos diversos. E neste sentido meu texto é um apelo para juntarmos forças para não nos deixarmos paralisar, apesar do desestímulo e das ameaças reais já ocorridas e outras possíveis, passíveis de acontecerem ainda. O que está em jogo, é a liberdade de pensar, expressar-se, de criar e existir, e os recentes incidentes na Secretaria de Cultura da esfera federal, incluindo uma citação do período nazista com sua definição de arte limitada e questionável, mostra que, de fato, o tema cultura é muito mais do que periférico, tornando imperativa a nossa atuação ativa e comprometida a partir, com e através da etnomusicologia. Assim, é urgente pensar o papel político e público da etnomusicologia nos PPG's, algo que ainda não foi feito de forma sistemática no Brasil.

Estamos literalmente com a faca e o queijo na mão, mas, o gato está na nossa frente, interessado no queijo e na gente.

Bibliografia citada:

- CORREA, Marisa. A pesquisa acadêmica – comentários desde uma perspectiva antropológica. In: MARTINS, Carlos Benedito (org.). *Para onde vai a pós-graduação em Ciências Sociais no Brasil?* BAURU: EDUSC/ ANPOCS, 2005, p.139 -146.
- DAVIS, Martha Ellen. Careers, "Alternative Careers," and the Unity between Theory and Practice in Ethnomusicology. *Ethnomusicology*, Vol. 36, No. 3, Special Issue: Music and the Public Interest (Autumn, 1992), pp. 361-387
- HARARI, Yuval Noah. *21 lições para o séc. 21*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- LUHNING, Angela; TUGNY, Rosângela de. *Etnomusicologia no Brasil*. Salvador: EDUFBA, 2016.
- LUHNING, Angela; BRITO, Carlos Renato; JESUS, Marcio Pereira; SILVA, Laurisabel de Ana; CORTES JUNIOR, Moacir. Atuações profissionais de egressxs do PPGMUS da UFBA. In: *ANAIS do XXVIII Congresso da ANPPOM (30 anos de ANPPOM - Um olhar para o futuro)*. Manaus, 2018.
- MARTINS, Carlos Benedito (org.). *Para onde vai a pós-graduação em Ciências Sociais no Brasil?* BAURU: EDUSC/ ANPOCS, 2005.

OLIVEIRA, João Pacheco; MURA, Fábio; SILVA, Alexandre Barbosa da (ORG.). *Laudos antropológicos em perspectiva*. Brasília: ABA, 2015.

RIBEIRO, Gustavo Lins: A antropologia brasileira entre políticas neo-liberais e a globalização. In: MARTINS, Carlos Benedito (org.). *Para onde vai a pós-graduação em Ciências Sociais no Brasil?* BAURU: EDUSC/ ANPOCS, 2005, p.147- 168.

SCHWARCZ, Lilia. Ensino de Pós-graduação em antropologia: algumas notas comparativas, In: MARTINS, Carlos Benedito (org.). *Para onde vai a pós-graduação em Ciências Sociais no Brasil?* BAURU: EDUSC/ ANPOCS, 2005, p.123 -139.

SOARES, Glaucio Ary D. O calcanhar metodológico da ciência política no Brasil. In: MARTINS, Carlos Benedito (org.). *Para onde vai a pós-graduação em Ciências Sociais no Brasil?* BAURU: EDUSC/ ANPOCS, 2005, p.71 -104.

TRAJANO Filho, Wilson; RIBEIRO, Gustavo Lins (orgs.). *O campo da antropologia no Brasil*. Rio de Janeiro: Contracapa/ ABA, 2004.

Translingual Discourse in Ethnomusicology (ALLGAYER-KAUFMANN, Regine; GRUPE, Gerd (orgs.) <https://www.tde-journal.org/index.php/tde>

Artigos de Jornal:

“Artista robótica terá obras expostas no Reino Unido”. *Folha de São Paulo*: 8/6/2019, p. B14.

“Precisamos falar sobre a vaidade na vida acadêmica”. (PINHEIRO, Rosana Machado). *Carta Capital*, 24/2/2016. Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/sociedade/precisamos-falar-sobre-a-vaidade-na-vida-academica/>. Acesso em 10/10/2020.

Algumas Pistas para a Compreensão da(s) Configurações Acadêmicas da(s) Etnomusicologia(s) Brasileira(s)

Tiago de Quadros Maia Carvalho – UFRN
tiago.carvalho@yahoo.com.br

Resumo: A Etnomusicologia é um campo marcado por grande variedade, no que diz respeito a formação de seus pesquisadorxs, metodologias abordadas, campos, enfoques de pesquisa, entre outros. O mesmo pode ser dito acerca do campo no Brasil, uma vez que ainda se encontra em consolidação, mas com forte atividade e também marcado por uma diversidade institucional. Assim, este texto discute pluralidades na Etnomusicologia brasileira a partir de duas fontes: o livro “Etnomusicologia no Brasil” e dados preliminares da pesquisa “Genealogia da Etnomusicologia Brasileira”. Os dados apresentados retratam, até o presente momento, um campo fragmentado e jovem em termos de “famílias” acadêmicas, bem como diversas relações de “ascendência” e “descendência”. Prevaecem, portanto, Etnomusicologias que se materializam perfis institucionais de formação e atuação.

Palavras-chave: Genealogia da Etnomusicologia brasileira, Etnomusicologia e diversidade, Formação de Etnomusicólogos.

Abstract: Ethnomusicology is a field marked by great variety, with regard to the training of its researchers, methodologies addressed, fields, research approaches, among others. The same can be said about the field in Brazil, since it is still in consolidation, but with strong activity and also marked by institutional diversity. Thus, this text discusses pluralities in Brazilian Ethnomusicology from two sources: the book “Ethnomusicology in Brazil” and preliminary data from the research “Genealogy of Brazilian Ethnomusicology”. The data presented portray, up to the present moment, a fragmented and young field in terms of academic “families”, as well as several relations of “ancestry” and “descent”. Therefore, ethnomusicologies materialize in institutional profiles of training and performance.

Keywords: Genealogy of Brazilian Ethnomusicology, Ethnomusicology and diversity, Ethnomusicologist training.

Introdução

Discutir perspectivas e pluralidades no campo da Etnomusicologia é algo instigante e, ao mesmo tempo, desafiador. Esse desafio traz à tona a memória da minha primeira aula no PPGMUS-UFBA. Na ocasião, o professor Manoel Veiga direcionou a mim a seguinte pergunta: “O que é Música”? Tinha minúscula experiência com alguns textos elementares do campo – por conta da iniciação científica – e, de certa forma, sabia que era muito difícil responder algo tão complexo, transversal, abrangente e, ao mesmo tempo, agradar um professor tão exigente. Colegas tentaram responder. Alguns da performance, outros da educação musical, outros, quem diria... da Etnomusicologia. Um a um, o professor Manoel Veiga desbancava as respostas. Por fim, veio a pressão final: “Tiago, responda: O que é música”? Tomei coragem e respondi: “Eu não sei”! Imediatamente, o professor Manoel Veiga disse: “Estamos aqui com o Tiago, um aluno do mestrado em Música, que não sabe o que é música”! Risos...

Poderia fazer uma pergunta parecida: O que é Etnomusicologia? Não sinto vergonha em dizer: “Eu não sei”. Contudo, assim como na época do mestrado, “não saber” não significa, necessariamente, total ignorância sobre o tópico, mas sim a compreensão de que há muitas coisas a se considerar antes de responder algo assim. E isso não é uma exclusividade minha, obviamente. O campo da Etnomusicologia – em seus cânones da literatura específica, muitos deles sob os quais fui formado – é marcado por uma série de definições e conceitos provisórios – pelo menos do ponto de vista histórico e político – sem contar os recortes contextuais que, em muitos casos, se apresentam enquanto conceitos gerais. Nesse sentido, uma pequena olhada em um livro de Rice (2014), direcionado ao público em geral traz grande contribuição. No capítulo I, ele define o que considera o campo da Etnomusicologia:

Etnomusicologia é o estudo de por que e como os seres humanos são musicais. Esta definição posiciona a Etnomusicologia entre as ciências sociais, humanidades, e ciências biológicas dedicadas à compreensão da natureza da espécie humana em toda a sua diversidade biológica, social, cultural e artística²⁹ (RICE, 2014, p. 1, **tradução nossa**).

Contudo, após uma interessante discussão oriunda da fragmentação do nome do campo em “Etno”, “Música” e “Logia³⁰”, ele reconhece a grande diversidade de assuntos e, em específico na “logia”, de abordagens e formas de se interpretar o fenômeno que estudamos. Assim,

definir a Etnomusicologia não é uma questão simples. A definição com a qual eu comecei [no início do capítulo] proliferou. Cada uma nos diz algo levemente diferente sobre o que as pessoas que se intitulam etnomusicólogos fazem, e cada uma é útil como uma tática para especificar os objetivos intelectuais do campo, seu sujeito de pesquisa, seus métodos e práticas, ou suas diferenças de outros campos³¹ (Ibidem, p. 9, **tradução nossa**).

Em seguida, Rice apresenta uma pequena lista de conceitos, sendo que cada um, como apresentado acima, possui as suas particularidades.

²⁹ Ethnomusicology is the study of why, and how, human beings are musical. This definition positions ethnomusicology among the social sciences, humanities, and biological sciences dedicated to understanding the nature of the human species in all its biological, social, cultural, and artistic diversity.

³⁰ Ethnos, Mousike e Logos.

³¹ Defining ethnomusicology is not a simple matter. The definition I started with proliferated. Each one tells us something slightly different about what people who call themselves ethnomusicologists do, and each is useful as a tactic for specifying the intellectual goals of the field, its subject matter, its methods and actual practices, or its differences from other fields.

Apesar de existirem outras, uma das mais famosas, talvez, seja a definição de Etnomusicologia de Jaap Kunst:

O objeto de estudo da etnomusicologia, ou, como ela era originalmente chamada: musicologia comparativa é a música tradicional e os instrumentos musicais de todos os estratos musicais da espécie humana, dos assim chamados povos primitivos até as nações civilizadas. Nossa ciência, portanto, investiga todas as músicas tribais e folclóricas e todo tipo de arte musical não ocidental. Além, bem como ela estuda os aspectos sociológicos da música, como o fenômeno da aculturação musical, ou seja, a influência hibridizante dos elementos musicais alienígenas. Música artística ocidental [música erudita] e música popular (entretenimento) não pertencem a seu campo³² (KUNST *apud* MYERS, 1992, p. 7, **tradução nossa**).

Acho esse conceito interessantíssimo do ponto de vista da memória do nosso campo, mas, de fato, ultrapassado. Em primeiro lugar, Nettl (2015) entende que a adoção do nome foi, em certa instância, política; trata-se da necessidade de se afirmar como um campo independente do que se entendia como Musicologia Sistemática. Algo interessante chama a atenção: Jaap Kunst faz questão de definir o objeto de estudo da Etnomusicologia. Quem de nós, hoje em dia, seria capaz de afirmar que a Etnomusicologia se limita ao estudo de algum repertório ou cultura? Se isso, nos dias de hoje, fosse verdade, meus diplomas de mestre e doutor deveriam ser cassados.

O relatório referente às discussões do GT de Etnomusicologia/Música Popular³³, publicado nos anais do XIX Congresso da ANPPOM, em 2009 – há dez anos atrás, em Curitiba, presidido pelo professor Ikeda –, do qual participei, traz uma conclusão interessante: o nosso campo se dedica ao estudo de “qualquer música” (IKEDA et. al., 2009). Isso é um sintoma claro e óbvio de que a Etnomusicologia, como um todo, é um campo – ou são campos – dinâmico, que interage com as demandas e necessidades dos tempos.

Pessoalmente, ainda gosto muito da proposição de John Blacking – que, nem de longe, era um etnomusicólogo *stricto sensu*³⁴ –, de uma revisão da musicalidade humana. O engraçado é que não percebi essa proposição nas primeiras leituras do seu livro, mas sim na pesquisa de Kiri Miller (2010), sobre comunidades de *Guitar Hero* e *Rock Band*, dois jogos eletrônicos já

³²The study-object of ethnomusicology, or, as it originally was called: comparative musicology, is the traditional music and musical instruments of all cultural strata of mankind, from the so-called primitive peoples to the civilized nations. Our science, therefore, investigates all tribal and folk music and every kind of nonwestern art music. Besides, it studies as well the sociological aspects of music, as the phenomena of musical acculturation, i.e. the hybridizing influence of alien musical elements. Western art- and popular (entertainment) music do not belong to its field.

³³ O que já é, em princípio, uma ruptura com o termo de Kuunst.

³⁴ Vide Travassos (2007).

abandonados como tendência, mas que foram uma grande febre em sua época. A intenção e as reflexões são bastante próximas às ideias de Blacking. Parece que temos dificuldades para compreender diferentes configurações no que diz respeito às formas de musicalidade que estejam na “liminaridade” da escuta ou da execução musical. Fico me perguntando se estamos – ou melhor, se algum dia estivemos – cuidando dessa revisão. Acredito que a escalada das políticas anti funk no nosso país sejam uma triste resposta...

Kiri Miller não está sozinha em suas reflexões. Renné Lysloff (2003) nos mostra outras possibilidades de “revisão”, quando considera olhar para a música a partir do conceito de tecnocultura. Tecnologia é parte da cultura. Tecnologia gera cultura. Isso tem grande impacto sobre o nosso trabalho como etnomusicólogos, pois evidencia uma relação de poder há muito implícita no campo. Tecnologia era assunto do pesquisador, que gravava, filmava, fotografava, analisava. O campo acabava por se mostrar como um lugar cujas características não refletiam a existência de tecnologia, enquanto, na prática, sempre existiu. Na introdução de seu livro, Lysloff relata a realização de um simpósio em um evento da *Society for Ethnomusicology*:

Nosso objetivo na organização do simpósio foi explorar alguns entendimentos novos da cultura musical em que o conceito de “cultura” seja radicalmente reconfigurado em termos de mídias de globalização, crescentemente sofisticadas e tecnologias da informação. Quisemos estabelecer uma etnomusicologia da tecnocultura, pela qual definimos como um estudo etnográfico da cultura musical com ênfase no impacto tecnológico e mudança. Nosso propósito em argumentar por uma etnomusicologia da tecnocultura foi para quebrar com as convenções do passado de examinar apenas as “tradições” musicais folclóricas e da alta cultura, por um lado, e para ir além discutindo a música da “indústria” no estudo da cultura popular, por outro³⁵ (LYSLOFF, 2003, p.1-2, **tradução nossa**).

Outro ponto interessantíssimo vem de Kassabian (2002), que fala da escuta ubíqua. Música sai das paredes, do teto; Ela existe num segundo plano, constantemente associada a outras atividades. O lugar “onipresente” da música mediada pelas tecnologias transforma, por sua vez, a nossa percepção, experiência e práticas, bem como garante/limita novas formas de agência, empoderamento, bem como traz ao campo um mundo fértil para análises e trabalhos de toda sorte.

³⁵ Our aim in organizing the symposium was to explore some new understandings of musical culture in which the concept of “culture” itself is radically reconfigured in terms of globalizing, increasingly sophisticated media and information technologies. We wanted to establish an ethnomusicology of technoculture, by which we mean an ethnographic study of musical culture with emphasis placed on technological impact and change. Our purpose in arguing for an ethnomusicology of technoculture was to break from past conventions of examining only folkish or high art “traditions” of music, on the one hand, and to go beyond discussing the music “industry” in the study of popular culture, on the other.

Small (1998) usa um conceito bastante recorrente na literatura – inclusive a etnomusicológica: *musicking*. Traz a ideia de que estamos tratando de um fenômeno que engloba tudo e que todos os envolvidos participam em qualquer capacidade. Não estamos aqui falando de um substantivo, mas sim de um verbo. O sentido está no que acontece, na ação, no fazer e engloba a todos, músicos ou não, especialistas ou não. Apesar de Small não estar no espectro da Etnomusicologia, *musicking* (ou *musicar*, como alguns traduzem), é um conceito comum entre nós. Um dos vídeos do canal “Ethnomusicology Explained³⁶”, ligado à *Society for Ethnomusicology*, usa a ideia para discutir por que música é importante. Um famoso e – premiado – trabalho que tem eco nas ideias de Small é o livro *The Routledge Companion to the Study of Local Musicking*³⁷, de Suzel Reily (2018).

A proposta deste texto não é esgotar as possibilidades pelas quais o campo da Etnomusicologia pode ser definido ou abordado, mas sim trazer à luz alguns exemplos que marcam a existência dessa diversidade. Poderíamos citar outros casos, relacionados a contextos, repertórios, relações sociais, políticas econômicas, correntes de pensamento, modelos teóricos... Tudo isso acirra ainda mais a ideia de que não temos Etnomusicologia no singular.

Etnomusicologia Brasileira?

A discussão sobre o que viria a ser uma Etnomusicologia brasileira, ou se temos uma etnomusicologia no Brasil não é algo novo. Aliás, não me sinto qualificado para retomar essa polêmica. Sou um jovem doutor e, na minha experiência, recordo-me dessa discussão no Encontro Nacional da ABET em 2004, na cidade de Salvador. Obviamente, só tomei conhecimento dela em 2006, na primeira vez em que fui ao encontro. O livro (ou anais) resultante do encontro de 2004 trouxe vários pontos interessantes para discussão, que têm eco – mas não relação direta –, inclusive, em duas falas publicadas no livro “Música em Debate: perspectivas interdisciplinares”, sendo uma de Anthony Seeger (2008), com um olhar mais aberto e mais antropológicamente orientado da Etnomusicologia e outra de Nettl (2008), mais disciplinar, porém permeada de possíveis contribuições de outras disciplinas. Em outras palavras, as falas marcam a indefinição, ou a tentativa de definição de um campo muito complexo em suas estruturas internas, inclusive no Brasil.

³⁶ Vide < <https://www.youtube.com/watch?v=ly1XIPipFfo> >.

³⁷ A obra venceu o prêmio **Ellen Koskoff Prize for Edited Collections**, promovido pela *Society of Ethnomusicology*, no ano de 2019.

O livro de 2004 da ABET traz boas contribuições. Desta vez, elas estão mais próximas dos problemas e dilemas brasileiros: uma possível “diluição” da Etnomusicologia em outros campos do saber, na fala de Rafael José de Menezes Bastos (2005), referindo-se ao lugar e prática fortemente interdisciplinar da Etnomusicologia brasileira – o que tem muito sentido em sua fala, já que Rafael, assim como José Jorge de Carvalho e Rita Segato são orientadores em programas de Antropologia; A ressonância da Etnomusicologia brasileira de então com iniciativas em outros momentos da história da pesquisa em cultura e folclore no país, na fala de Tiago de Oliveira Pinto (2005), o que não marca, a meu ver, uma origem do campo, mas uma forte tendência para o desenvolvimento dos estudos sobre música e cultura no país e; Uma discussão sobre os problemas do mundo, da humanidade, bem como dos nossos campos de pesquisa frente ao trabalho da Etnomusicologia, trazida pelo professor Manoel Veiga (2005). Há outros textos igualmente interessantes, mas estes três trazem alguns *insights* que parecem ser recorrentes no nosso campo, em se falando de Brasil:

- a) Falar de Etnomusicologia no Brasil parece reforçar a ideia de que, por mais disciplinar que seja o nosso discurso, vivemos no âmbito da interdisciplinaridade enquanto caminhos de formação e prática;
- b) A pesquisa em Etnomusicologia – como campo – não inicia nos estudos sobre folclore, nas Missões de Pesquisas Folclóricas, ou mesmo em abordagens diferenciadas ao campo, como é o caso do “Turista Aprendiz” de Mário de Andrade, mas apresenta grande ressonância com as necessidades de compreensão da diversidade cultural e, por conseguinte, musical brasileira;
- c) Mesmo hoje, apresentam-se como desafios à definição do nosso campo a melhor compreensão do que fazemos em termos de atuação – inclusive profissional –, bem como das demandas e desafios que se apresentam diariamente ao campo, sejam ligados às abordagens e metodologias, questões conceituais, ética e lugar de fala dxs pesquisadrxs, além de demarcadores sociais, econômicos e políticos relacionados ao campo. Sabemos, falamos sobre, mas não sei ao certo se sistematizamos as possibilidades que implicam ser etnomusicólxgx no Brasil o suficiente.

Alguns apontamentos a partir de duas fontes

Tomando como base, principalmente, o primeiro e o terceiro ponto – supramencionados –, gostaria de fazer algumas considerações. Baseio-me, nesse caso, em duas

fontes: parte do livro “Etnomusicologia no Brasil”, do qual sou um dos coautores e a pesquisa “Genealogia da Etnomusicologia no Brasil”. Este projeto de pesquisa está em execução no “Grupo de Pesquisa Música em Múltiplos Contextos” (GPMuC), da Escola de Música da UFRN, onde leciono e atuo como um dos coordenadores.

Recorrendo ao capítulo do livro do qual sou coautor: “Desafios da Etnomusicologia no Brasil (LÜHNING et. al., 2016)”, trago à tona uma discussão que fizemos sobre o que Connel (2012) chama de “metrocentrismo”³⁸. Consideramos, nesse caso, a (ausência de) representação de “outras” Etnomusicologias em publicações tidas como referência no campo. Esse é o caso do *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Apesar de uma evolução considerável no tamanho do verbete dedicado à Etnomusicologia³⁹, bem como o aparecimento de seções críticas ao campo no próprio verbete, sobretudo ao que Bohlman chama de tendências colonialistas e racistas, ainda é gritante a falta de direcionamento à compreensão mais abrangente da Etnomusicologia – ou de Etnomusicologias – enquanto campo de atuação fora do mundo norte-americano e de parte da Europa. O verbete *Brazil* (BÉHAGUE, 2016), por outro lado, apesar de antigo, traz uma grande descrição do país em termos de sua diversidade musical, o que o coloca, de certa forma, em posição de campo de pesquisa.

De fato essa diversidade, que ainda carece de atualização, se mostra representada. Contudo, o grande problema é a falta de consideração ao fato de que, a partir do final da década de 1980, não é plausível dizer que não existem, ou mesmo que os nossos pesquisadores não configuram um campo profícuo e consolidado em Etnomusicologia, sobretudo a partir do início do século XXI até os dias de hoje.

Não parece proceder a ideia de que os trabalhos aqui produzidos não têm impacto, já que muitxs etnomusicólx possuem inserção internacional, seja em parte do processo de formação, ou mesmo na atuação profissional ou publicações. Além disso, o lugar da Etnomusicologia nos Programas de pós-graduação, grupos de pesquisa, projetos em geral, além de caminhos de atuação para além da universidade – uma realidade que carece de estudos, inclusive – garante, há muito tempo, o fluxo de pesquisadorxs do campo em palestras, convênios, parcerias, cursos, produções, entre outros. Ora, não teria a ABET sido criada por

³⁸ De acordo com Connell (2012), o metrocentrismo é um elemento presente nos teóricos cujas análises “não incorporam o colonialismo como um processo social significativo”. Assim, prevalecem noções e práticas que excluem caminhos epistemológicos construídos historicamente em contextos coloniais.

³⁹ *Ethnomusicology* (PEGG et. al., 2001).

ocasião da realização da 36ª Conferência do ICTM, no Rio de Janeiro, no ano de 2001? Aliás, uma primeira tentativa para associação já tinha sido estabelecida em 1993⁴⁰!

A necessidade de compreensão sistemática do campo vai além quando consideramos a presença da Etnomusicologia nas Universidades, em especial nos programas de pós-graduação. Estamos falando – ainda pensando no levantamento feito para o livro que, talvez, já precise de atualização – de trinta instituições. Dessas, dezoito possuem programas de pós-graduação, nem sempre em Música, apesar da maioria ser da subárea. Isso revela características interessantes sobre o campo no país, a saber:

- a) A importância da pós-graduação como o principal campo institucional para a formação e titularização de etnomusicólogos no país;
- b) A “interiorização” do campo no país, também acompanhando o aumento do número de cursos de música – essencialmente Licenciaturas;
- c) A constante formação e consolidação de um campo com características próprias, como o foco nas pesquisas ligadas à compreensão do universo musical do próprio país, bem como o reconhecimento e utilização de estratégias não apenas para a pesquisa, mas também para o ensino e extensão, como é o caso do Encontro de Saberes⁴¹, amplamente reconhecido, necessário e pensado para uma relação cada vez maior da universidade com as epistemologias advindas dos mestres da cultura, da cultura popular, da produção de conhecimento e escrita compartilhada com os detentores da cultura, amplamente reconhecida na profª Rosângela Pereira de Tugny, mas em muitos outros e as propostas de pesquisa-ação, desenvolvidas e exemplificadas aqui a partir do Projeto da Maré, no Rio de Janeiro, capitaneada por pessoas como o Prof. Samuel Araújo.

⁴⁰ Rautmann expõe em seu trabalho uma primeira tentativa de criação da associação:

Com a vinda do professor Kwabena Nketia ao I Simpósio de Música Brasileira, ocorreu a "primeira ou segunda tentativa de fundar essa Associação Brasileira de Etnomusicologia (ABET), com Ricardo Canzio, Kilza Setti, Elizabeth Lucas, Elizabeth Travassos e vários outros reunidos". O modo para desenvolvê-la estaria de certa forma assemelhada à fundação da Sociedade de Etnomusicologia (SEM) segundo Nketia. No início, poucas pessoas se reuniram para discutir e fomentar a área. Mas durante as discussões para estabelecer essa nova associação aqui no Brasil, não havia um consenso entre os participantes (RAUTMANN, 2019, p. 104).

⁴¹ < <https://www.facebook.com/encontrodesaberes>>

Tudo isso marca um país diverso não apenas no que tange à música/cultura, mas também aos caminhos formativos e de atuação da Etnomusicologia. Para além de um riquíssimo campo de pesquisa, somos pessoas que buscam maior compreensão de como se configura a nossa diversidade sociocultural, as matizes que esse campo apresenta, o lugar das pessoas nele, as desigualdades de poder, raça, gênero, classe e, por conseguinte, musical brasileira e, a partir de discursos que vêm crescendo nos espaços de formação, sobretudo pensados a partir da crítica ao metrocentrismo (CONNEL, 2012) e, mais recentemente, da decolonialidade (QUEIROZ, 2017).

Outro fator interessante e que aparece como gancho para a próxima parte deste texto é o levantamento feito pela professora Angela Lühning (2016), que se materializou em uma tabela publicada no capítulo do livro “Etnomusicologia no Brasil”. Ela realizou um levantamento das pessoas formadas no campo da Etnomusicologia desde o final da década de 1980 até meados de 2015, considerando apenas doutorxs e pessoas que estavam trabalhando em alguma Universidade. O resultado desse recorte traz algumas pistas sobre a diversidade formativa de pessoas que atuam no campo da Etnomusicologia do país. Falando sinteticamente, temos, pelo menos, três gerações de etnomusicólogxs. À época do levantamento, sabíamos que essa primeira geração encontrava-se aposentada, ou em vias de se aposentar. Agora, no momento em que abordo este tema, assusto-me com o fato de que essa suposta “2ª geração” também começa a encerrar o ciclo do trabalho.

Com base nesse levantamento e com a experiência de participar da redação do capítulo, ao chegar na UFRN, há um ano e meio, iniciamos um novo ciclo de pesquisas, com a intenção de contribuir, pelo menos a princípio, com a continuidade das reflexões sobre o campo da Etnomusicologia no país. Trata-se de um processo que está no começo, mas já temos alguns dados disponíveis. Até o momento, estamos executando três projetos de pesquisa nesse caminho:

- Genealogia da Etnomusicologia Brasileira;
- O Estado do Conhecimento da Etnomusicologia Brasileira;
- Iniciativas em Etnomusicologia no Nordeste Brasileiro em Universidades públicas sem Programas de Pós-graduação.

Limitarei a minha exposição a alguns dados do projeto de pesquisa “Genealogia da Etnomusicologia Brasileira”. O trabalho foi inspirado em dois outros: o já citado capítulo do

livro “Etnomusicologia no Brasil”, bem como o artigo “Apontamentos Sobre a História e o Perfil Institucional da Etnomusicologia Brasileira”, de Sandroni (2008), publicado na Revista USP.

O nosso objetivo é compreender a história da Etnomusicologia Brasileira a partir da análise de sua Genealogia Acadêmica. Esse termo vem da Cientometria e “é o estudo da herança acadêmica que é perpetuada por meio de relações de orientação de trabalhos acadêmico-científicos (SUGIMOTO, 2014)”. Com isso, podemos compreender as relações de orientação acadêmica na Etnomusicologia e, a partir desses dados, estabelecer relações e inferências que permitam, pelo menos em parte, compreender a configuração institucional e histórica do campo.

Essa iniciativa não é isolada. Há vários portais e iniciativas de genealogia acadêmica no mundo. No Brasil, talvez a mais conhecida seja a plataforma Acácia⁴², criada e mantida pela UFABC. Ela fornece dados de genealogia acadêmica extraídos da plataforma Lattes, relacionadas a todas as ascendências, descendências e fecundidade, no que diz respeito a mestrados e doutorados.

No nosso caso, nos interessam, até o presente momento, todas as relações explícitas (orientações de doutorado) em Etnomusicologia no Brasil ou direcionadas a ele. Tomamos como base o levantamento de Angela Lühning, a Plataforma Acácia, bem como a própria Plataforma Lattes. Como parâmetros para a coleta dos dados, estabelecemos que os sujeitos deveriam ser doutorxs e, neste momento, seriam consideradas apenas as relações de orientação de doutorado (explícitas). O doutorado poderia ter sido concluído em instituição estrangeira na área de Artes ou afins, com direcionamento explícito para a Etnomusicologia ou não. Também era necessário que esse sujeito tivesse alguma relação de trabalho no país, ou mesmo alguma relação de ascendência e/ou descendência nos parâmetros da pesquisa.

Os dados coletados foram organizados em uma planilha, contendo informações sobre os sujeitos, seus “pais”, “avós”, “bisavós”, “trisavós”, “tetravós”, “pentavós” – sempre que possível –, instituições, programas, locais de formação, atuação profissional, ano de formação, etc. Os dados foram normalizados, com o intuito de se corrigir grafias discrepantes, datas e links.

Até o presente momento, conseguimos identificar vinte “clusters”, ou famílias, ou “galhos”, sem raízes comuns em termos de relações explícitas. Apesar do processo de análise estar em andamento, podemos fazer algumas inferências, de modo parcial. Em primeiro lugar,

⁴² < <http://plataforma-acacia.org/> >

a Etnomusicologia brasileira ainda é bastante jovem. É difícil traçar mais que cinco gerações de etnomusicólogos no país⁴³, quando isso é possível. Isso mostra que o campo ainda está, num sentido acadêmico, em processo de consolidação, se comparado com outras áreas do conhecimento.

Outro ponto bastante interessante é a diversidade de caminhos formativos no campo. Não é possível dizer ao certo que Etnomusicologia é algo que se manifesta sempre de maneira explícita nos Programas de Pós-graduação. O fato do campo ainda ser jovem faz com que ela se apresente, de fato, “diluída” em uma série de manifestações em termos formativos. A formação da Etnomusicologia brasileira, portanto, se confunde com a história de outras áreas no Brasil, ou mesmo com outros caminhos em termos internacionais. Os “galhos” – e não “raízes” – da Etnomusicologia brasileira vêm de muitas áreas: Literatura, Comunicação, História, Antropologia, Sociologia, Semiótica. Também estão fundados em diferentes caminhos históricos da Etnomusicologia. Remetem-se à Musicologia Alemã do Século XIX, à Musicologia Francesa, Britânica, Norte-Americana, Portuguesa... Estamos fundados em Malinowski, Lévi Strauss, Roger Bastide, Victor Turner, Gilbert Rouget, Franz Boas, entre muitos outros.

Esses “galhos”, até o presente momento, não formaram um “tronco”. Isso se deve à juventude do nosso campo, à dificuldade, em muitos casos, de se encontrar dados de genealogia a partir dos trisavós e do fato de que os caminhos formativos são, por si só, distintos. Isso reforça, a meu ver, o caminho interdisciplinar da Etnomusicologia brasileira. Também acreditamos que há Etnomusicologias, no plural, sobretudo no que diz respeito às nossas origens. Da mesma forma, acreditamos que a diversidade explicitada nas ascendências revela certos subsídios para a diversidade de objetos de pesquisa, abordagens, metodologias e caminhos de atuação dos etnomusicólogos brasileiros.

Algumas considerações

Como já foi abordado neste texto, os dados ainda são preliminares. Tudo o que foi coletado entrará em processo de análise e, a partir daí, poderemos mensurar outros aspectos relacionados a locais de formação, fecundidade dos programas, caminhos de atuação profissional. Aliás, em específico, já é possível identificar, com base no que foi coletado, uma

⁴³ A forma de condução da pesquisa, no que diz respeito ao estabelecimento de “gerações” diverge do levantamento de Lühning (2017), mas por um quesito meramente metodológico.

predominância do ensino superior como caminho profissional, mas outras possibilidades entram em evidência, associadas à produção cultural, educação básica, terceiro setor, carreira artística, entre outras. Tais caminhos serão melhor explicitados em outra oportunidade.

A diversidade de Etnomusicologias no país tende a se acirrar se consideramos as variáveis deste estudo. Em primeiro lugar, traçar uma genealogia acadêmica não significa, necessariamente, traçar a continuidade epistemológica de uma determinada “família”. Na verdade, há uma série do que se chamam nos estudos de genealogia acadêmica de relações implícitas que, em muitos casos, influenciam muito mais as pessoas do que a orientação em si. O mesmo vale para as orientações de mestrado que, com certeza, será um novo projeto de pesquisa do grupo.

Por fim, aproveito o ensejo para apresentar um produto da pesquisa que já se encontra disponível. O levantamento genealógico em planilha nos permitiu utilizar outros modelos de visualização gráfica. Dessa forma, convidamos o servidor da Escola de Música da UFRN, Agamenon Clemente de Moraes Júnior, com habilidades em programação, para gerar um serviço de visualização dos dados genealógicos coletados pelo grupo. Ele aceitou prontamente e, com isso, geramos um pequeno serviço que será mantido indefinidamente pelo GPMuC. Atualizaremos a plataforma anualmente com todos os dados das defesas de doutorado e, com isso, teremos sempre à disposição uma compreensão maior da formação de etnomusicólogos no Brasil. Estamos ainda numa versão preliminar. Há muitos ajustes a serem feitos, bem como inserção de mais dados que coletamos. Isso está em processo, mas ela já está online no site do GPMuC⁴⁴. Está pública e aberta a contribuições, correções, ampliações, etc.

⁴⁴ “Grafo Genealógico da Etnomusicologia Brasileira”: < https://gpmuc.musica.ufrn.br/?page_id=58 >.

Referências

- BASTOS, Rafael José de Menezes. Etnomusicologia no Brasil: algumas tendências hoje. In: LÜHNING, Angela; ROSA, Laila Andressa Cavalcanti. **Etnomusicologia: lugares e caminhos, fronteiras e diálogos**. Salvador: Contexto, 2005. p. 89-102.
- BEHÁGUE, G. "Brazil." Grove Music Online (2007– 2016). **Oxford Music Online**, 2016. Disponível em: < [http:// www.oxfordmusiconline.com.ez11. periodicos.capes.gov.br/ subscriber/ article/ grove/ music/ 03894?>](http://www.oxfordmusiconline.com.ez11.periodicos.capes.gov.br/subscriber/article/grove/music/03894?>). Acesso em: 06 fev. 2020.
- CONNELL, Raewyn. A iminente revolução na teoria social. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, São Paulo, v. 27, n. 80, p.9-20, out. 2012. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69092012000300001>. Acesso em: 05 fev. 2020.
- IKEDA, Alberto T. et al. Relatório do GT de Etnomusicologia/Música Popular: Crise na inserção profissional dos especialistas?. In: CONGRESSO DA ANPPOM, 19., 2009, Curitiba. Anais... . Curitiba: Anppom, 2009. v. 1, p. 863 - 864. Disponível em: <[http://antigo.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2009/XII_ApendiceRelatorios.p df](http://antigo.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2009/XII_ApendiceRelatorios.pdf)>. Acesso em: 05 fev. 2020.
- KASSABIAN, Anahid. Ubiquitous listening. In: HESMONDHALGH, David; NEGUS, Keith. **Popular music studies**. London: Oxford University Press, 2002.
- LYSLOFF, Renné; GAY JR., Leslie C. Introduction: Ethnomusicology in the Twenty-first Century. In: LYSLOFF, Renné; GAY JR., Leslie C. **Music and Technoculture**. Middletown: Wesleyan University Press, 2003.
- MILLER, Kiri. Por que você não pega uma guitarra de verdade? Guitar Hero, Rockband & performance virtual. In: SÁ, Simone Pereira. **Rumos da Cultura da Música: negócios, estéticas, linguagens e audibilidades**. Porto Alegre: Sulina, 2010.
- MYERS, Helen. Ethnomusicology. In: MYERS, Helen (Ed.). **Ethnomusicology: na introduction**. New York: W. W. Norton & Company, 1992.
- NETTL, Bruno. Etnomusicologia/Antropologia Musical. In: ARAÚJO, Samuel; PAZ, Gaspar; CAMBRIA, Vincenzo. **Música em Debate: perspectivas interdisciplinares**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2008.
- NETTL, Bruno. The Study of Ethnomusicology: thirty-three discussions. 3 ed. Chicago: University of Illinois Press, 2015.
- of scholarly impact. Cambridge: MIT Press, 2014.
- PEGG, C. et al. Ethnomusicology. **Oxford**: Grove Music Online, 2001. Disponível em: < [http:// www.oxfordmusiconline.com.ez11. periodicos.capes.gov.br/ subscriber/ article/ grove/ music/ 52178? q = ethnomusicology& search = quick& pos = 1&_start = 1# firsthit](http://www.oxfordmusiconline.com.ez11.periodicos.capes.gov.br/subscriber/article/grove/music/52178?q=ethnomusicology&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit) >. Acesso em: 06 fev. 2020.
- PINTO, Tiago de Oliveira. Cem anos de Etnomusicologia e a "Era Fonográfica" da Disciplina no Brasil. In: LÜHNING, Angela; ROSA, Laila Andressa Cavalcanti. **Etnomusicologia: lugares e caminhos, fronteiras e diálogos**. Salvador: Contexto, 2005. p. 89-102.
- RAUTMANN, Richard Edward. **O Campo Acadêmico da Etnomusicologia no Brasil: de 1970 a 1990**. 2019. 151 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Programa de Pós-graduação em Música, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2019. Disponível em: <[https://www.prppg.ufpr.br/siga/visitante/trabalhoConclusaoWS?idpessoal=59763&idprogra ma=40001016055P2&anobase=2019&idtc=25](https://www.prppg.ufpr.br/siga/visitante/trabalhoConclusaoWS?idpessoal=59763&idprograma=40001016055P2&anobase=2019&idtc=25)>. Acesso em: 06 fev. 2020.
- REILY, Suzel A (Ed.). **The Routledge Companion to the Study of Local Musicking**. New York: Routledge, 2018.

- RICE, Timothy. **Ethnomusicology**: a very short introduction. Oxford: Oxford University Press, 2014.
- SANDRONI, C. Apontamentos sobre a história e o perfil institucional da Etnomusicologia no Brasil”. Revista USP, São Paulo, v. 77, p. 66-75, 2008.
- SEEGER, Anthony. Etnomusicologia/Antropologia da Música: disciplinas distintas? In: ARAÚJO, Samuel; PAZ, Gaspar; CAMBRIA, Vincenzo. **Música em Debate**: perspectivas interdisciplinares. Rio de Janeiro: Mauad X, 2008.
- SMALL, Christopher. **Musicking**: the meanings of performing and listening. Middletown: Wesleyan University Press, 1998.
- SUGIMOTO, C. R.. Academic genealogy. In: CRONIN, B.; SUGIMOTO, C. R. (Ed.). **Beyond bibliometrics**: Harnessing multidimensional indicators
- TRAVASSOS, Elizabeth. John Blacking ou uma humanidade sonora e saudavelmente organizada. **Cadernos de Campo**, São Paulo, v. 6, n. 16, p.191-200, dez. 2007. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/view/50063>>. Acesso em: 06 fev. 2020.
- VEIGA, Manuel. Etnomusicologia no Brasil: o presente e o futuro (problemas e questões). In: LÜHNING, Angela; ROSA, Laila Andressa Cavalcanti. **Etnomusicologia**: lugares e caminhos, fronteiras e diálogos. Salvador: Contexto, 2005. p. 89-102.

COMUNICAÇÕES ORAIS

Nove composições religiosas de Zulmira Silvany em uma fonte recolhida ao Arquivo Histórico Municipal de Salvador e a presença feminina nas atividades musicais na Bahia da primeira metade do século XX

Fernando Lacerda Simões Duarte

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

Resumo: As normas emanadas da Cúria Romana podem levar a crer que o universo da produção e das práticas musicais religiosas católicas fosse, na primeira metade do século XX, quase exclusivamente masculino. Documentos musicográficos recolhidos a diversos acervos brasileiros têm demonstrado, entretanto, o contrário. Neste trabalho, busca-se compreender a obra da compositora baiana Zulmira Silvany (1882-1962) no universo da Restauração Musical Católica, movimento que determinou as diretrizes para o repertório eclesiástico na primeira metade do século XX. Ademais, o trabalho reúne indícios da atividade de Silvany como musicista e professora do Instituto de Música da Bahia. Para tanto, recorreu-se à pesquisa arquivística presencial no Arquivo Histórico Municipal de Salvador, bem como aos procedimentos de consulta a fontes bibliográficas e hemerográficas. Os dados obtidos foram analisados a partir dos paradigmas estabelecidos para a música religiosa do período, sem perder de vista o olhar para a atuação feminina no campo da música. Os resultados apontam para o fato de que não apenas Silvany atuou no ensino de música na Bahia, mas várias docentes mulheres. Com isto, constata-se um relativo esquecimento destas docentes, uma vez que é rememorado, quase sempre, por associação ao Instituto, o compositor Sívlio Deolindo Fróes, mas não as docentes. Quanto às nove composições religiosas, é perceptível a adequação às normas do *motu proprio* de Pio X sobre a música sacra, embora em algumas obras haja maior liberdade estilística e aproximação das canções de câmara ao assumir um acompanhamento mais próximo da linguagem pianística e certa ornamentação das linhas vocais.

Palavras-chave: Música religiosa – Igreja Católica Romana. *Tra le Sollecitudini*. Atividades musicais na Bahia – primeira metade do século XX. Mulheres nas práticas musicais.

Nine Religious Compositions by Zulmira Silvany in a Source Collected from the Salvador Municipal Historical Archive and the Female Presence in Musical Activities in Bahia in the First Half of the Twentieth Century

Abstract: Laws emanating from the Roman Curia may lead us to believe that the universe of Catholic religious musical production and practices was, in the first half of the twentieth century, almost exclusively male. Musicographic documents in several Brazilian collections have shown, however, the opposite. This work aims to understand the work of Bahian composer Zulmira Silvany (1882-1962) in the universe of Catholic Musical Restoration, a movement that determined the guidelines for the ecclesiastical repertoire in the first half of the twentieth century. In addition, the work gathers evidence of Silvany's activity as a musician and teacher at the Bahia Institute of Music. For this, we used the presential archival research in the Municipal Historical Archive of Salvador, as well as the procedures of consultation to bibliographic and hemerographic sources. The data obtained were analyzed from the paradigms for the religious music of the period, without losing sight of the female performance in the field of music. The results point to the fact that not only did Silvany perform music and teaching in Bahia, but several female teachers. As a result, there is a relative forgetfulness of these teachers, since the composer Sívlio Deolindo Fróes is almost always remembered by association with the Institute, but not the female teachers. Regarding the nine religious compositions, there is an adaptation to the norms of Pius X's *motu proprio* on sacred music, although in some works there is greater stylistic freedom and approximation of chamber songs when she assumed the piano language in the accompaniment and some ornamentation in the vocal lines.

Keywords: Religious Music – Roman Catholic Church. *Tra le Sollecitudini*. Musical activities in Bahia – first half of the twentieth century. Women in musical practices.

Introdução

O vasto território brasileiro constitui um profícuo campo para a investigação documental acerca da produção e das práticas musicais do passado. Para além dos cânones artísticos e geográficos – mormente centrado na região Sudeste do país –, há uma vasta história da música ainda por ser escrita, que integre histórias e personalidades que são vistas muitas vezes como “regionais”. O desafio de uma historiografia mais abrangente perpassa a efetiva participação feminina nas práticas, que muitas vezes foi subvalorizada:

A partir da observação da presença/ausência de registros de atividades femininas nessas obras [da historiografia da música no Brasil], algumas questões começaram a se delinear, a mais importante delas diz respeito ao que seja uma atividade musical relevante. A ausência quase total do registro de atividades de mulheres em certas obras não se dá devido a uma ausência de atividades femininas, como fica comprovado na comparação entre fontes diferentes, mas por estas serem consideradas irrelevantes. [...] Uma história das mulheres na música brasileira pode ser construída a partir da identificação das várias mulheres compositoras, instrumentistas, professoras de música, cantoras em espetáculos de diversos tipos e com diversos graus de legitimação social, cuja atuação foi desconsiderada em uma versão da história da música brasileira centrada em figuras masculinas (VERMES, 2013: 305-317).

Esta história deve se construir, portanto, a partir de fontes, pondo em segundo plano os juízos de valor que motivaram autores consagrados dos manuais de história da música no Brasil de outrora. Assim, há de se voltar aos documentos musicográficos recolhidos aos acervos, aos periódicos, aos jornais de circulação, escritos pessoais, materiais de instituições dedicadas ao ensino da música, dentre outras.

Tema central deste trabalho, as nove composições religiosas de Zulmira Silvany foram localizadas no Arquivo Histórico Municipal de Salvador, numa coleção de documentos musicográficos que, em princípio, imagina-se ter sido recolhida pelo padre Jaime Diniz. Uma informação contida no álbum comemorativo do 1º Concurso Nacional de Piano da Bahia põe à prova, contudo, a homogeneidade do processo de acumulação dessa coleção. Na publicação lê-se que “Zulmira Silvany. mestra de várias gerações, vive entre nós, ministrando aulas, compondo inspiradas músicas, dando, ainda, a sua parcela de colaboração à Música. Sua bagagem musical foi adquirida pela Prefeitura do Salvador, em 1955 e é vultosa” (ASSOCIAÇÃO BAIANA DE ARTE, 1958: 35).

A presente investigação partiu dos seguintes problemas: como a obra musical sobre textos religiosos de Zulmira Silvany ([19--]) contida no manuscrito recolhido ao Arquivo Histórico Municipal de Salvador dialoga com os paradigmas estabelecidos pela Igreja? Quais

outros dados das partituras permitem reconstituir parte da história social deste repertório? Como a figura da compositora permaneceu na memória coletiva e na historiografia da música? E finalmente, qual a participação feminina no cenário musical soteropolitano na primeira metade do século XX, para além de Zulmira Silvaný? Para responder a tais questões, empreendeu-se pesquisa arquivística in loco no Arquivo Histórico Municipal de Salvador e a digitalização da fonte, bem como recorreu-se aos procedimentos bibliográfico e documental. Os referenciais aqui adotados lidam com a representatividade feminina nas práticas musicais e na historiografia da música (VERMES, 2013; DUARTE, 2018), bem como com a relação entre memória e identidade em Joël Candau. Para Candau (2011), a memória se processa individual e coletivamente, em diferentes níveis, e tem uma relação indissociável com a construção das identidades, sejam elas individuais ou coletivas. Assim, algumas fontes consultadas, da própria cidade natal da compositora permitem observar a diferença de tratamento que esta tem na memória coletiva local e na historiografia da música. Por fim, estudos acerca dos paradigmas musicais do catolicismo romano foram consultados a fim de proceder à análise das obras (DUARTE, 2016).

1. Silvaný e outras musicistas na Bahia em inícios do século XX

Em 1882, nascia em Itaberaba, no Centro Norte Baiano, Zulmira Silvaný, cerca de meia década após a emancipação política da cidade, até então, Vila do Orobó. Personalidade reconhecida entre seus concidadãos, Zulmira teve seu nome dado a uma das ruas de sua cidade natal. Numa página dedicada às personalidades de sua cidade, é possível perceber como é lembrada, em uma breve nota biográfica:

ZULMIRA SILVANÝ – (1882-1962), maestrina, poetisa e professora, filha do Prof. Flavio Jose Silvani e D. Maria Florinda A. Silvani [sic]. Irmã de Almiro e Isaura, esta, também musicista. Fez os primeiros – estudos em Itaberaba com o compositor Roberto Lídio Dantas (que aqui foi conselheiro em duas legislaturas), onde revelou desde cedo sua vocação musical. Em Salvador, para onde transferiu-se nos primeiros anos desta centúria, estudou com o maestro Silvio Deolindo Fróis, no Conservatório de Música da Bahia, onde substituiu o maestro, hoje Instituto de Música da Bahia (da Universidade Católica). Nesta instituição foi diretora até 1930, promovendo concertos para sua manutenção. Foi líder da educação musical durante se [sic] sessenta anos, e a primeira a empunhar uma batuta e a reger orquestras, bandas de música e coros. Colaborou em jornais e revistas com artigos de crítica e história da música. Compôs inúmeras peças musicais, como “Valsa para Piano”, “Canção da pátria” e uma extraída do folclore de Itaberaba “A Caiana” (ITABERABA NOTÍCIAS, [s.d.]).

Apesar de eventuais imprecisões contidas da nota biográfica, fica evidente o destaque dado à sua atividade musical também em razão de ter sido mulher, o que a colocou numa

condição quase heróica de ineditismo na atividade da regência coral e instrumental. O verbete foi repetido praticamente na íntegra pelo Portal da Prefeitura de Itaberaba (2013), acrescentando ter sido Silvany “a primeira mulher brasileira a empunhar uma batuta e a reger orquestras, bandas de música e coros”. A notícia dizia respeito à 3ª Semana de Arte e Cultura, realizada na comemoração dos 136 anos da cidade, evento em que Zulmira foi homenageada. Esta manutenção memória da musicista no plano da cultura de sua cidade natal é bastante louvável e relativamente incomum no Brasil. Na historiografia da música no Brasil, contudo, Zulmira Silvany passa esquecida e, quando lembrada, quase sempre é associada a Silvio Deolindo Fróes (BRASIL, 1969).

Ao analisar a situação da participação feminina no Conservatório Nacional de Música, Monica Vermes (2013) recorreu à fonte de um estudo elaborado pelo então diretor, Leopoldo Miguez, em 1897. Nele, Miguez apontava como um problema a absoluta prevalência de discentes mulheres em relação aos homens. Miguez comparou os gêneros de alunos do conservatório brasileiro com alguns europeus, sem comparar, entretanto, o gênero dos docentes. Um levantamento dos docentes do Instituto de Música de Salvador publicado em 1929 no *Almanak Laemmertrevela* o quão feminino era o ambiente de trabalho de Zulmira Silvany, mas também que os principais cargos administrativos e honorários eram de homens (Tab. 1).

Atividade	Mulheres	Homens
Presidente, secretários e tesoureiro	0	4
Diretor	0	1
Vice-Diretores	1*	1
Professores honorários	0	12
Docentes de Piano	9*	1
Auxiliares de Piano e Teoria	8	0
Docentes de violino e violeta (viola de arco)	2	1
Docentes de canto	3	1
Docentes de violoncelo e contrabaixo	1	1
Docente de flauta (afastado, no Rio de Janeiro)	0	1
Docente de instrumentos de sopro e percussão	0	1
Docentes de Teoria e Solfejo	4	1
Órgão, harmônio, harmonia, contraponto, fuga, composição e também dactylographia, conversações inglesa, franceza, alemã e italiana – não especificado	-	-
Total	30	25
Total de efetivamente atuante no Instituto	30	14

Tabela 1: Proporção entre homens e mulheres docentes no Instituto de Música (1929: 236). O asterisco indica funções desenvolvidas por Zulmira Silvany.

Para além do Conservatório, Silvany teria fundado, em 1933, sua própria escola de música, que chegou a ser reconhecida pelo governo do estado da Bahia (SILVA, 2008: 43), aparentemente, a “Sociedade Auxiliadora do Conservatório de Música, na qual eram dadas aulas de canto e piano” (SILVA, 2017: 60). A Sociedade foi fundada por Silvany juntamente com Georgina de Mello Lima e Georgina Silva.

Da atividade composicional de Silvany, o Arquivo Histórico Municipal de Salvador recolhe documentos musicográficos classificados em sete categorias: Hinos patrióticos; Músicas para canto (e piano); Músicas para canto e orquestra; Músicas para violino, violoncelo e piano; Músicas para piano; Músicas religiosas; Páginas infantis. Um olhar para a integralidade da obra de Zulmira Silvany constitui um extenso trabalho nunca realizado.

2. Normas eclesiásticas e as nove composições religiosas de Zulmira Silvany

As normas romanas anteriores ao Concílio Vaticano II (1962-1965) proibiam oficialmente o cântico de fiéis em coros mistos, proibição esta que somente foi negociada na década de 1950. O principal documento a disciplinar as práticas musicais no período foi o *motu proprio* “*Tra le Sollecitudini*” sobre a música sacra, de Pio X, datado de 1903. Nele, o canto religioso por parte das mulheres foi proibido. Há de se notar, entretanto, que a legislação eclesiástica atua muito mais no sentido de coibir ações específicas do que de expressar uma vontade positiva ou um “dever ser”. Em outras palavras, a legislação religiosa no plano da liturgia não tem a finalidade de produzir uma realidade, mas é uma forma de discipliná-la. Assim, se a norma eclesiástica proibia a presença de mulheres no ofício do canto, era porque esta de fato ocorria. No Brasil, a atuação feminina no canto, na performance instrumental e até mesmo na composição foi recorrente, tendo sido comprovada por meio de diversas fontes em diversos estados (DUARTE, 2018).

No tocante à produção de obras musicais para uso litúrgico, o *motu proprio* prescrevia que estas não assimilassem nada de profano ou teatral, ou seja, que em nada se aproximassem da ópera ou da música sinfônica. Por outro lado, uma composição seria tão mais adequada aos templos quanto se aproximasse do referencial musical do canto gregoriano. Isto implicou o estabelecimento de certo paradigma composicional do chamado repertório restaurista, ou seja, aquele composto de acordo com as diretrizes traçadas por um movimento que pretendia

restaurar o repertório sacro ao seu “lugar de dignidade” no culto – o Cecilianismo ou Restauração Musical Católica. O repertório restaurista era escrito, na maioria das vezes, a vozes iguais, com acompanhamento de órgão no qual somente houvesse sustentação do canto (sem figuração ou divisão rítmica), bem como com melodias sem grandes saltos dramáticos e com quase nenhuma figura de ornamentação. Neste panorama oficial se inseriam as composições de Silvany, que estão indicadas a seguir, pelo título e instrumentação descritos no índice de composições e com as transcrições das dedicatórias (Tab. 2). Note-se que o *Coral* instrumental não consta do documento.

Título	Vozes e instrumentação	Dedicatória
<i>Padre Nosso, Ave Maria, Gloria ao Pai</i> [paraliturgia]	1 voz e instrumento de teclado não indicado [harmônio?]	“Á memória da minha querida Avosinha Ana Constança de Azevedo”
<i>Ave Maria</i> [cheia de graças]	3 vozes e piano	“Á presada Odile Angelim”
<i>Tantum ergo</i>	2 vozes, 2 violinos, violoncelo e harmônio	“Á Frei João Manderfelt”
<i>Ave Maria</i> [gratia plena... / <i>Sancta Maria</i>]	Meio-soprano, barítono, 2 violinos, viola, violoncelo e harmônio	“Á Zuzú Moscozo”
<i>Hino religioso</i> [Salve eterno padroeiro da corte celeste...] Poesia de Belarmino S. de Andrade]	2 vozes (coro), 2 violinos, Violoncelo e Harmônio	Sem dedicatória
<i>Ave Maria</i> [cheia de graças]	1 voz, violino e piano	“Á boa amiga Lili Tosta”
<i>Coral</i>	Piano e harmônio	
<i>Ave Maria</i> [gratia plena]	1 voz, 2 violinos, violoncelo e harmônio	“Á Leonor Souza”
<i>Santa Cecília</i> [Por entre arpejos divinos...] Poesia de José Augusto de Carvalho]	Coro a 2 vozes, quinteto de cordas e piano	“Ao inesquecível Mestre e Amigo Roberto Lydio Dantas”

Tabela 2: Títulos, instrumentação, vozes e dedicatórias das composições religiosas de Zulmira Silvany ([19--]: 1). Localização: Arquivo Histórico Municipal de Salvador, 139.7.

Nas dedicatórias é possível observar distintos graus de afetividade, o nome da avó e do professor de música de Zulmira em sua cidade natal, nem como um possível frade franciscano de origem alemã.

Finalmente, quanto ao alinhamento aos paradigmas romanos, há obras em que os instrumentos tão somente sustentam o canto, dentro do que era considerado ideal, ou seja, um órgão que soasse ao modo de órgão (Ex. 1) e mesmo na escrita para os instrumentos de cordas isto se repete em alguns casos (Ex. 2).



Exemplo 1: *Gloria ao Pai*, de Silvany ([19--]: 2). Observa-se, por um lado, a adequação à linguagem instrumental restaurista e, por outro, relativa liberdade no tocante à escrita vocal.

Exemplo 2: Compassos iniciais do *Tantum ergo*, de Silvany ([19--]: 6), para vozes, cordas e harmônio. O caráter do acompanhamento é essencialmente vocal, ainda que seja executado por instrumentos de cordas.



Exemplo 3: Trecho de *Ave Maria*, a três vozes, de Silvano ([19--]: 5) com acompanhamento pianístico (com divisão rítmica).

Existem, entretanto, exceções, em que a linguagem do acompanhamento instrumental é pianística (Ex. 3) ou em que as vozes têm ornamentação (Ex. 2, c. 5-6), aproximando-se mais das canções de câmara do que dos ideais da música litúrgica do período.

Considerações finais

Ao final deste trabalho, é possível afirmar que as obras religiosas da compositora baiana Zulmira Silvano apresentam distintos graus de negociação em relação aos paradigmas romanos, ora assimilando-os, ora se aproximando das canções de câmara. O estudo revelou ainda a considerável inserção de mulheres nas atividades de ensino de música em Salvador na década de 1920, dentre as quais, a compositora aqui estudada.

Apesar de pouco citada pela historiografia da música – e quando os autores o fazem, quase sempre sendo associada à figura de Deolindo Fróes –, Zulmira Silvano permaneceu de algum modo na memória coletiva e na identidade de sua cidade natal. Finalmente, as dedicatórias das composições permitem desdobramentos futuros deste trabalho, com vista a alcançar as redes de sociabilidade da compositora. Uma análise completa das fontes contendo sua produção musical, recolhidas ao Arquivo Histórico Municipal de Salvador, revela-se um

interessante campo para pesquisas futuras, especialmente no tocante à inserção feminina na produção e nas práticas musicais de Salvador.

Referências:

- ASSOCIAÇÃO BAIANA DE ARTE. 1º Concurso Nacional de Piano da Bahia: organizado pela Associação Baiana de Arte com colaboração da Reitoria da Universidade da Bahia – Álbum comemorativo. Documento em formato digital. [Salvador]: [s.n.], 1958. Disponível em: <<http://institutopianobrasileiro.com.br>>. Acesso em 1 out. 2019.
- BRASIL, Hebe Machado. *A Música na Cidade do Salvador: 1549-1900*. Salvador: Prefeitura da Cidade de Salvador, 1969.
- CANDAU, Joël. *Memória e Identidade*. São Paulo: Contexto, 2011.
- DUARTE, Fernando Lacerda Simões. Entre normas e negociações: a presença feminina na Restauração Musical Católica no Brasil. In: SIMPÓSIO BRASILEIRO DE PÓS-GRADUANDOS EM MÚSICA, 5., 2018, Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro: UNIRIO, 2018. p. 617-629.
- _____. *Resgates e Abandonos do Passado na Prática Musical Litúrgica Católica no Brasil entre os Pontificados de Pio X e Bento XVI (1903-2013)*. São Paulo, 2016. 495 f. Tese (Doutorado em Música). Instituto de Artes, UNESP, São Paulo, 2016.
- INSTITUTO DE MUSICA. *Almanak Laemmert: Administrativo, Mercantil e Industrial*, Rio de Janeiro, a. 85, v. 4: Estados do Norte, p. 236, 1929. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/hdb/periodico.aspx>>. Acesso em 1 out. 2019.
- ITABERABA NOTÍCIAS. *Personagens Históricas de Itaberaba*. [s.d.]. Disponível em: <<https://www.itaberabanoticias.com.br/sobre-itaberaba/personagens-historicos-de-itaberaba>>. Acesso em 1 out. 2019.
- PORTAL DA PREFEITURA MUNICIPAL DE ITABERABA. *Itaberaba comemorará 136 anos com a realização da 3ª Semana de Arte e Cultura de 22 a 26 de março*. 2013. Disponível em: <<http://io.org.br/ba/itaberaba/noticia/83873/Itaberaba-comemorara-136-anos-com-a-realizacao-da-3-Semana-de-Arte-e-Cultura-de-22-a-26-de-marco>>. Acesso em 1 out. 2019. Veiculado em: 14 mar. 2013.
- SILVA, Aldo José Moraes. Um hino para a Cidade: as disputas pela representação da memória e identidade através dos hinos cívicos em Feira de Santana, no século XX. *Clio: Revista de Pesquisa Histórica*, Recife, v. 35, n. 2, p. 51-74, 2017.
- SILVA, Saulo Gama. *A Música dos Pianistas de Salvador: sete compositores e suas práticas musicais*. Salvador, 2008. 110 f. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2008.
- SILVANY, Zulmira. [Música religiosa]. [19--]. 38 f. Partitura. [Autógrafo?]. Localização: Arquivo Histórico Municipal de Salvador – Fundação Gregório de Mattos. Catálogo: 139.6.
- VERMES, Monica. As mulheres na cena musical do Rio de Janeiro da Belle Époque: práticas e representações. In: NOGUEIRA, Isabel Porto; FONSECA, Susan Campos (Orgs.). *Estudos de Gênero, Corpo e Música: abordagens metodológicas*. Porto Alegre: ANPPOM, 2013. p. 303-322.

Os vários cânticos de Nossa Senhora Menina: um estudo exploratório acerca de representações da música em imagens de Sant'Ana Mestra localizadas no Brasil

Fernando Lacerda Simões Duarte

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

Resumo: Na Igreja Católica Romana, embora a figura de Sant'Ana não tenha clara ligação com a música, como são os casos de Santa Cecília ou São Gregório Magno, alguns itens de imaginária sacra – musealizados ou não – da representações da mãe da Virgem Maria sentada, ensinando a sua filha – “Sant'Ana Mestra” – têm grafia musical em seus livros. Neste trabalho são abordadas algumas destas imagens, localizadas em diferentes regiões do Brasil. Busca-se compreender quais as características das imagens, uma possível delimitação temporal, apontar as dificuldades na identificação da localização das representações musicais em imagens que não se encontram musealizadas, bem como formular hipóteses acerca do que poderia ter levado os autores à opção por inserir musicografia nas imagens. Recorrendo a referenciais teóricos da Musicologia, especialmente no tocante às fontes e procedimentos de investigação, bem como à distinção entre a Iconografia e a Iconologia, e a um desdobramento da noção de paradigma indiciário, de Carlo Ginzburg, à imaginária em questão, busca-se proceder a um estudo ainda exploratório das seis imagens de Sant'Ana localizadas até o momento. Os resultados apontam para a prevalência de imagens do século XVIII, localizadas nos estados de Minas Gerais, Ceará, Pernambuco e Maranhão, sobretudo em situação de musealização. Tal situação possibilita que perceba visualmente as inscrições musicais dentro dos livros, o que não ocorre quando estão em altares, já que não é possível observá-las por cima. Por fim, a inspiração nos livros litúrgicos e as atividades dos mestres de capela surgem como hipóteses para o fenômeno observado.

Palavras-chave: Iconografia musical. Imaginária sacra colonial. Representações visuais da música no Catolicismo Romano. Música em museus de arte sacra.

Several Songs of the Child Mary: an Exploratory Study on the Representations of Music in Images of St. Anne Teaching Located in Brazil

Abstract: In the Roman Catholic Church, although the figure of St. Anne has no clear connection with music, such as St. Cecilia or St. Gregory the Great, in some items of sacred imagery – musealized or not – of the seated mother teaching the Virgin Mary there are musical writings in the books. In this paper, some of these images, located in different regions of Brazil are approached. We seek to understand the characteristics of the images, a possible temporal delimitation, to recognize the difficulties in identifying the location of musical representations in images that are not musealized, as well as to formulate hypotheses about what could have led the authors to opt for insert musicography in the images. Seeking theoretical references in Musicology, especially regarding the sources and procedures of investigation, as well as the distinction between Iconography and Iconology, and an unfolding of the notion of the indicative paradigm by Carlo Ginzburg to the imaginary in question, we seek to study still exploratory of the six images of St. Anne located so far. The results point to the prevalence of 18th century images, located in the states of Minas Gerais, Ceará, Pernambuco and Maranhão, especially in musealization situations. Such situation allows visually to perceive the musical inscriptions inside the books, which does not happen when they are in altars, since it is not possible to observe them from above. Finally, the inspiration in the liturgical books and the activities of the chapelmasters emerge as hypotheses for the observed phenomenon.

Keywords: Music Iconography. Colonial Sacred Imagery. Visual Representations of Music in Roman Catholicism. Music in Holy Art Museums.

Introdução

Muitos templos católicos permitem ao observador mais atento contemplar representações da música. Anjos tocando trombetas sobre o baldaquino do altar-mor, pinturas próximas ao coro alto de anjos cantando ou tocando diversos instrumentos, pinturas ou imagens de Santa Cecília – portando uma harpa ou ao órgão –, de São Gregório Magno ou do Rei Davi com seu instrumento de cordas dedilhadas exemplificam tais representações. Menos provável parece, entretanto, que a mãe da Virgem Maria pudesse carregar consigo documentos musicográficos. O presente estudo se origina desta particularidade da imaginária católica, observada inicialmente em uma imagem que integra um oratório do século XVIII exposto no *Museu do Diamante* ([2014]), em Diamantina, Minas Gerais (Fig. 1).

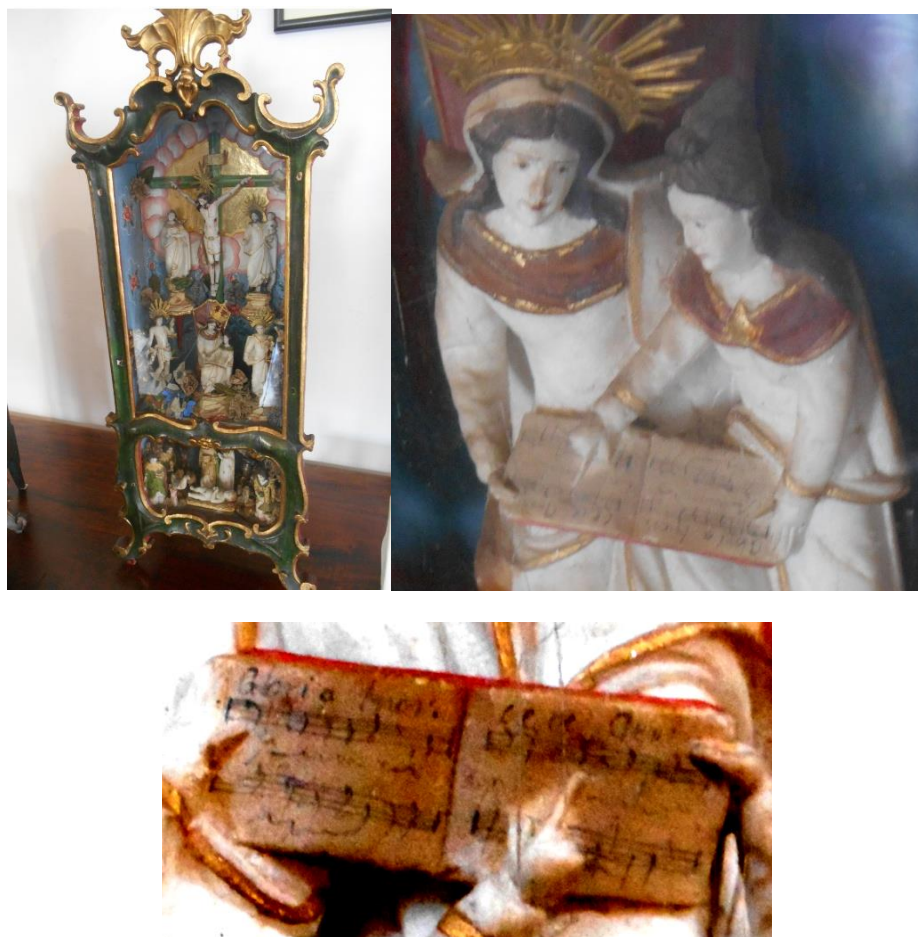


Figura 1: Oratório exposto no Museu do Diamante, em Diamantina-MG. Detalhe da imagem de Sant’Ana Mestra, localizada sob a cruz, e do livro em suas mãos, alterando-se os padrões de brilho e contraste da fotografia para melhor visualização. Fotografia nossa.

Tomada isoladamente, tal imagem talvez se limitasse ao plano das curiosidades. A localização de uma segunda representação musicográfica em um livro segurado por uma

Sant'Ana também do século XVIII, proveniente de Portugal (UNESP, [2016]), desta vez na cidade de Aquiraz, no Ceará (Fig. 2) apontou a possibilidade da recorrência.

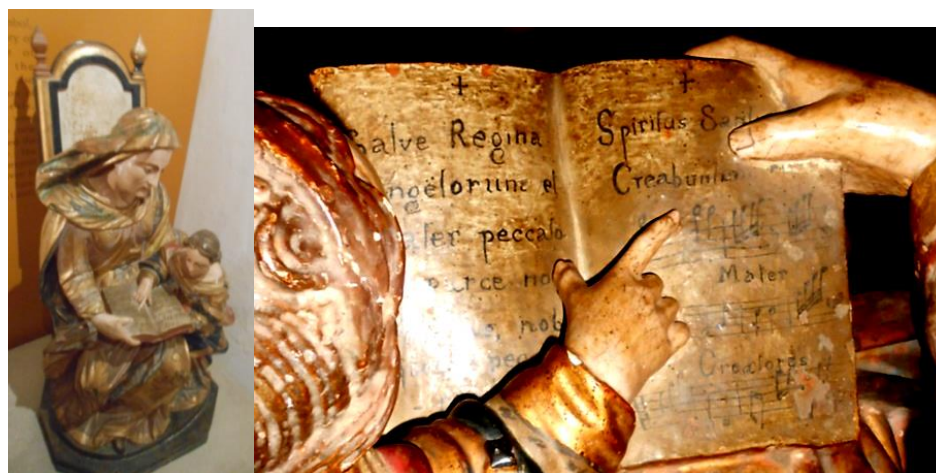


Figura 2: Imagem de Sant'Ana de origem portuguesa. Século XVIII. Localização: Museu São José de Ribamar, na cidade de Aquiraz-CE e detalhe do livro alterando-se o brilho e o contraste da imagem. Fotografia nossa.

Diferentemente do que ocorre com uma pintura na entrada do coro alto da Basílica Menor de Nossa Senhora da Conceição de Santa Ifigênia, na cidade de São Paulo, ou no teto da sacristia do Convento de Santo Antônio, em Igarassú, Pernambuco, não parece ser possível reconstituir a música registrada nos livros das duas imagens. Há de se observar, entretanto, que sua simples representação gráfica em imagens de Sant'Ana Mestreira permite que se reflita acerca do papel social que poderia desempenhar para os autores das imagens e, quiçá, para a sociedade da época.

Neste estudo, questiona-se se as imagens localizadas apresentam características comuns, alguma delimitação temporal específica, quais as dificuldades na identificação da localização das representações musicais em imagens que não se encontram musealizadas e, no plano das hipóteses, o que poderia ter levado os autores à opção por inserir a notação musical nas imagens. A fim de justificar o interesse pela imaginária religiosa e sua adequação aos estudos musicais, recorre-se inicialmente, à ampla noção de fonte para o estudo da Musicologia, para muito além das partituras, registros sonoros e escritos sobre música: documentação de órgãos governamentais e instituições com atividades musicais, entrevistas, instrumentos musicais e objetos artísticos são alguns tipos existentes (GÓMEZ GONZÁLEZ et al., 2008: 93-102). Dentre os objetos artísticos, seria possível apontar que tanto as pinturas e demais fontes iconográficas, quanto os objetos tridimensionais – dentre os quais, as imagens religiosas – podem conter informações de interesse musical.

Cabe lembrar ainda que no escopo da Musicologia se encontram não somente o estudo histórico, teórico e analítico ou a pesquisa arquivística, mas também a organologia e iconografia, dentre outros ramos ou especialidades. As aproximações, há de se dizer, entre antiquários, historiadores da arte e musicólogos foi de fundamental importância para o estudo da música medieval a partir da iconografia (DUCKLES et al., 1980). Há de se destacar, ademais, que o presente estudo não deixa de ter uma pesquisa de campo semelhante à arquivística, porém realizado em acervos museológicos e templos religiosos.

É necessário observar ainda a distinção entre a Iconografia e a Iconologia ou de diferentes níveis de profundidade de leitura ou de interpretação de um objeto artístico propostos pelo historiador e crítico da arte Erwin Panofsky:

[...] Panofsky (2011, p.50), classifica três níveis de interpretação que correspondem a três níveis de significado. O primeiro, voltado ao significado primário ou natural, é o da descrição pré-iconográfica. Esta descrição consiste na identificação de formas puras, bem como de objetos e eventos presentes na imagem. O segundo nível, voltado ao significado secundário ou convencional, é o da descrição iconográfica. Diferente do nível anterior, este consiste não somente na descrição pura e simples dos objetos retratados, mas na ligação das composições da imagem com assuntos e conceitos. O terceiro e último nível, voltado ao significado intrínseco ou conteúdo, é denominado descrição iconológica. Esta descrição é definida pela descoberta e interpretação dos valores simbólicos presentes na imagem (UNFRIED, 2014: 3).

Longe de nos propormos a uma análise estilística das imagens de Sant'Ana, buscaremos nos deter nas categorias de imaginária existentes para a santa e adentrarmos uma leitura da simbologia a ela relativa. Não chegaremos ao nível mais profundo da leitura, senão por formulação de hipóteses. mas não deixamos de atestar a necessidade de formulá-las. Para proceder à análise, propomos um desdobramento da noção de paradigma indiciário, de Carlo Ginzburg ao estudo dos elementos que compõem a imagem. Não sendo possível determinar, no momento, as causas, resta-nos, nas palavras de Ginzburg (1992: 169), inferi-las a partir dos efeitos, por meio da leitura das pistas ou de vestígios inscritos na materialidade. Em suma, o paradigma para as inferências causais são indícios que residem nos detalhes das obras. Isto posto, passa-se a uma contextualização das imagens e da devoção a Sant'Ana.

1. A Mestra e seu livro

A devoção a Sant'Ana, enquanto desdobramento da devoção à Virgem Maria, constitui, em si, um interessante objeto de investigação. A história de Ana e Joaquim não consta dos textos bíblicos canônicos, mas estava evangelho apócrifo do século II atribuído a Tiago. O

fato de, segundo Maria Beatriz Souza (2002: 234), o Concílio de Trento ter tentado “frear o culto de Sant’Anna” e, apesar disto, o culto amplamente difundido na hagiografia ter sido patrocinado por José de Anchieta, em 1563, sugerem diferentes concepções no catolicismo. A possível associação entre a devoção a Sant’Ana e o criptojudáismo é tema para trabalhos futuros, mas que excede os limites deste estudo.

O atributo essencial de Sant’Ana Mestra é um livro. Nesta tipologia, Sant’Ana se encontra em pé e o porta nas mãos, tendo a seu lado ou em seu colo Maria, ou está sentada, com o livro nos joelhos, tendo a menina em pé ao seu lado. Algumas imagens trazem ainda São Joaquim ou uma pomba, representando a sabedoria do Espírito Santo. Já a Sant’Ana Guia é representada em pé, segurando a filha pela mão (SOUZA, 2002). Sant’Ana Mestra, como o próprio título sugere, haveria de ser um orago associado à educação. Aproximando-nos, então de nosso objeto de estudo, cabe aqui reforçar ao questionamento lançado por Beatriz Souza:

O que Sant’Anna ensinava a sua filha? O conteúdo do livro aberto de Sant’Anna Mestra é raramente indicado em esculturas e gravuras (por exemplo: “Salmo 24” e “Deus”). No entanto, há gravuras portuguesas que revelam o sentido do ensinamento, por apresentarem inscrições na parte inferior da estampa (“Psal. 118” e “Prov. 4”). Nas obras do século XVIII, a religião e a virtude compunham a essência da educação da Virgem, e estes valores davam sentido às imagens de Sant’Anna Mestra, norteados os devotos que as contemplavam (SOUZA, 2002: 242).

Apesar de não terem sido poucos os trabalhos ou as descrições museológicas sobre imagens da Mestra, somente um autor mencionou a presença de notação musical nos livros, Marcos Santos Santos (2013), que estudou uma imagem localizada na Igreja da Venerável Ordem Terceira de São Domingos de Gusmão, em Salvador, na Bahia, e não apresentou explicação definitiva o fenômeno, limitando-se a hipóteses. Esta foi também uma das limitações observadas neste estudo, que lida com quatro casos confirmados de elementos de grafia musical (Figs. 1, 2, 3 e 5) e duas possibilidades de interpretação neste sentido (Fig. 4).

2. Entre o altar e o museu: entraves no mapeamento

Em nossas pesquisas de campo, pudemos observar quatro das imagens citadas e duas delas (Figs. 3 e 5) descobrimos por meio do compartilhamento de fotografias e informações pelos professores Paulo Castagna e Jonas Klug, a quem agradecemos. Nenhuma delas imagens tem autoria identificada, sendo impossível acessar as motivações de seus autores para a inserção de musicografia a partir de escritos pessoais. A fotografia de Paulo Castagna (Fig. 3) revela como uma pequena diferença na angulação pode revelar ou omitir o conteúdo dos livros. Assim,

o levantamento no Museu de Santana, em Tiradentes, Minas Gerais, por exemplo, não é possível, senão pessoalmente, em razão dos ângulos adotados. Ademais, o próprio Museu não menciona o conteúdo dos livros em seu catálogo (MUSEU DE SANT'ANA, [2018]). As descrições se concentram no nível da iconografia, ressaltando, sobretudo, o estilo empregado pelo artista, datação e estado de conservação.

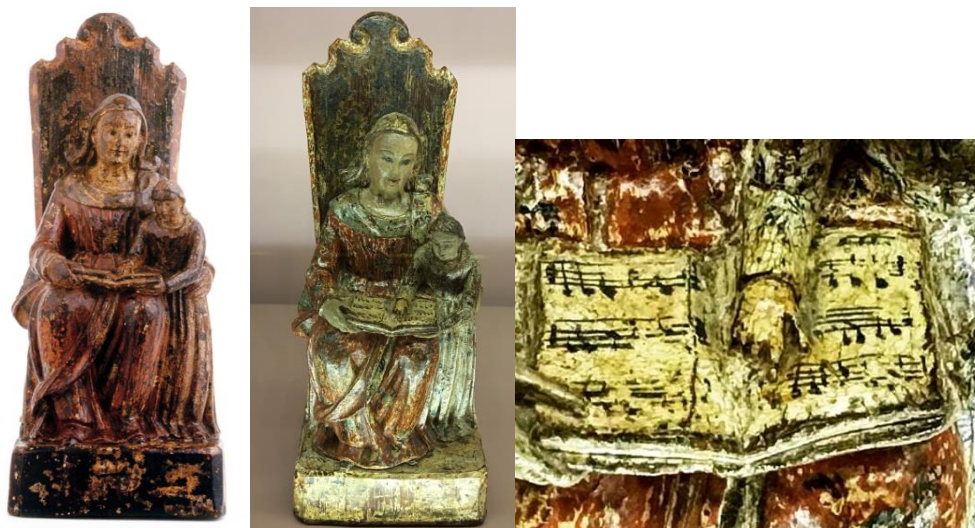


Figura 3: Imagem de Sant'Ana Mestra do século XVIII, procedente de Minas Gerais, no acervo do Museu de Santana, em Tiradentes-MG. Número de catálogo: 0141. Esquerda: site do *Museu de Sant'Ana* ([2018]). Centro e direita: fotografias de Paulo Castagna.

A segunda dificuldade reside no pequeno tamanho da maior parte das imagens, que não apenas dificulta que se atente para o detalhe do livro, mas que também não permite que se afirme se havia intenção de que uma representação musicográfica ou simples preenchimento de espaço com linhas. Este é o caso de uma imagem de Sant'Ana Mestra sentada que se encontra em um oratório no andar superior do Museu Histórico e Artístico do Maranhão, a qual não conseguimos fotografar pois demandava autorização da instituição. Nela, observamos linhas horizontais, que poderiam sugerir a escrita, mas pelo menos duas linhas verticais que as uniam. Não havia, entretanto, notas musicais. Assim, poderia tratar-se de um pentagrama, talvez emulado numa intervenção pictórica posterior, talvez apenas a sugestão de linhas de texto. O desgaste das pinturas das imagens é outro problema. Recorremos, no caso da imagem observada no Museu de Arte Sacra do Maranhão, ao paradigma indiciário, uma vez que a prática de registro musicográfico não foi incomum e que havia uma sugestiva regularidade dos elementos gráficos, para propormos uma possibilidade de interpretação (Fig. 4). Não descartamos, por outro lado, a possibilidade de uma notação neumática ou simplesmente um preenchimento

gráfico do espaço vazio do livro. Na mesma figura, destacamos a dificuldade de fotografar em razão dos vidros que as protegem e da luminosidade de vários espaços museais.



Figura 4: Imagem de Sant'Ana, sem datação. Localização: Museu de Arte Sacra do Maranhão. Fotografia nossa. À direita, nossa intervenção com nossa hipótese sobre o conteúdo do livro.

Finalmente, observa-se que todos os exemplos citados até o momento encontram-se musealizados. Quando estão nas igrejas, sua localização sobre os altares inviabiliza quase completamente a visualização dos livros. Uma exceção é a imagem de Bom Jardim (Fig. 5), na qual a angulação do livro permite sua visualização frontal.



Figura 5: Imagem de Sant'Ana que permanece venerada na igreja, em Bom Jardim, Pernambuco. Século XVIII. Imagem disponibilizada na internet (BARROCO BRASILEIRO, 2013).

Na imagem, os elementos da grafia musical parecem muito mais aleatórios do que poderia ter sido realizado por um artesão de imagens que conhecesse música, como é o caso da imagem de Aquiraz (Fig. 2), em que há uma clara proporção entre as figuras musicais, com grupos de quatro semicolcheias. Não parece impossível, portanto, que tenha havido uma

emulação de notação musical posterior, quando de eventual restauro ou intervenção na pintura da imagem de Bom Jardim.

Considerações finais

Nesta pesquisa, foram localizadas seis imagens, sendo inequívocos os elementos de notação musical em quatro delas. Se não todas as imagens – excetuam-se aquelas localizadas no Maranhão como possivelmente –, a maior parte delas foi produzida no século XVIII, conforme as fontes consultadas. Todas são da tipologia Sant’Ana Mestra sentada com o livro no colo. Somente em duas imagens foi possível identificar algum texto. Na imagem de Diamantina (Fig. 1), ele se inicia com a palavra “*Gloria*”. Na que se encontra em Aquiraz (Fig. 2), os textos remetem a orações marianas “*Salve Regina*” “*Angelorum*”, e ao Espírito Santo criador, “*Spiritus Sanctus*” “*creabuntur*”. Junto à notação musical, está o texto latino “Mãe do Criador” – “*Mater Creatore*” –, um dos títulos sob os quais é invocada a Virgem Maria. Quanto à notação propriamente musical, foi possível observar distintos graus de precisão, como nas imagens de Bom Jardim (Fig. 5) e Aquiraz (Fig. 2).

Por fim, observa-se que havia um interesse dos artistas em retratar o conteúdo musical. Como hipóteses, é possível supor um lugar de proeminência da música na educação formal ou doméstica, rememorando inclusive sua ampla utilização pelos missionários. A atuação dos mestres de capela era próxima do cotidiano dos templos católicos. Estes eram, em última análise, os professores daqueles que cantavam nos ritos.

Até o momento, existem mais perguntas que respostas sobre as razões que motivaram os artistas à inserção dos elementos musicográficos nos livros de Sant’Ana Mestra. É inegável, entretanto, a valorização da música e a associação ao seu papel nos processos de educação. Segundo Souza (2002: 232), “as informações sobre a criação das imagens provêm mais de suas características físicas do que de fontes escritas”. Se um dia outras fontes, tais como escritos da época em que as santas foram encomendadas, forem estudados, talvez seja possível confirmar ou afastar as inferências aqui realizadas.

Referências:

BARROCO BRASILEIRO. *Sant’Ana Mestra – Século XVIII: Bom Jardim – Pernambuco*. Disponível em: <<https://www.facebook.com/barrocobrasileiro>>. Acesso em: 15 set. 2019. Veiculado em: 8 out. 2013.

- DUCKLES, Vincent et al. Musicology. In: SADIE, Stanley (Ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. v. 12. London: Macmillan Publ Lim.; Washington: Grove's Dictionaries of Music, 1980, p. 836-863.
- GINZBURG, Carlo. *Mitos, Emblemas, Sinais, Morfologia e História*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- 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.
- MUSEU DE SANT'ANA. *Sant'Ana Mestra - MUS 0141*. [2018]. Disponível em: <<https://museudesantana.org.br/oratorio/santana-mestra-mus-0141/>>. Acesso em 1 out. 2019.
- MUSEU DO DIAMANTE. *Acervo Museológico*. [2014]. Disponível em: <<http://museudodiamante.museus.gov.br/acervos/acervo-museologico/>>. Acesso em 1 out. 2019.
- SANTOS, Marcos Santos. A iconografia musical na Igreja de São Domingos de Gusmão em Salvador, Bahia. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE ICONOGRAFIA MUSICAL, 2., 2013, Salvador. *Anais...* Salvador: UFBA, 2013. p. 225-236.
- SOUZA, Maria Beatriz de Mello e. Mãe, mestre e guia: uma análise da iconografia de Sant'Anna. *Topoi*, Rio de Janeiro, v.3, n. 5, p. 232-250, 2002.
- UNESP. *Acervo Digital: Museu de Arte Sacra São José de Ribamar em Aquiraz, Ceará*. [2016]. Disponível em: <<https://acervodigital.unesp.br/handle/unesp/337861?mode=full>>. Acesso em 1 out. 2019.
- UNFRIED, Rosana Aparecida Reineri. O uso da iconografia e da iconologia para a análise de fotografias e recuperação da história de Londrina. In: ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM COMUNICAÇÃO E IMAGEM - ENCOI, 1., 2014, Londrina. *Anais...* Londrina: UEL, 2014. 16 p. Disponível em: <<http://www.uel.br/eventos/encoi/anais/G7.htm>>. Acesso em 1 out. 2019.

Editoras de música e a circulação da música impressa de Clemente Ferreira Júnior

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

Resumo: Este artigo busca revelar aspectos da música impressa em Belém durante a virada do século XX, focando na produção do compositor Clemente Ferreira Júnior, refletindo sobre o papel das editoras de música na circulação das suas obras. Se buscará identificar alguns dos mecanismos que fomentaram tal circulação, tomando as editoras no Pará como agentes imprescindíveis dessa dinâmica, apontando também forças culturais, sociais e econômicas envolvidas na questão.

Palavras-chave: Música Impressa. Editoras de Música. Clemente Ferreira Júnior.

Music Editors and the circulation of Clemente Ferreira Júnior's print music.

Abstract: This article seeks to reveal aspects of print music in Belém during the turn of the XX century, focusing in the production of the composer Clemente Ferreira Júnior, reflecting on the music editor's role in circulation of his works. The work intends to identify some of the mechanisms engaging that circulation, observing the editor's in the state of Pará as indispensable, pointing towards cultural, social and economical forces involved in the matter.

Keywords: Print Music. Music Editors. Clemente Ferreira Júnior.

1. Introdução

Neste artigo, serão analisadas informações referentes ao papel das editoras de música impressa em Belém, no que se refere à circulação social do bem cultural partitura, identificando os atores nesse processo bem como sua interação e consequentemente, situando-os como elementos pertencentes a uma rede de produção e distribuição de cultura sonora. O presente artigo apresenta uma pesquisa de viés etnomusicológico, buscando aprofundar o olhar acerca da significação da partitura dentro do meio sócio-cultural de Belém, identificando relações de poder e aspectos considerados extra-musicais que conectam-se ao meio em que está inserida a partitura, em especial de Clemente Ferreira Júnior, sujeito principal da pesquisa.

Se utilizará como base principal de informações o texto “Editoras de Música no Pará”, de Vicente Salles (1972), por ser um dos poucos textos acadêmicos a tratar o assunto com a seriedade que merece. Também será usado como referência o texto “Música em Belém do Pará: Um estudo sobre fontes escritas” de Lia Vieira e Jusamara Souza (2013), que servirá como contraponto para o texto de Salles, que embora rico de informações da memória da música impressa no estado, carece, em certo ponto, de uma problemática mais definida acerca

das forças sociais envolvidas na promoção de tal música. Vale ressaltar a importância do acervo Vicente Salles, do Museu da UFPA em Belém, que possibilitou a consulta para a realização da presente pesquisa, sendo um dos acervos mais completos do Brasil no que se refere à música pianística do período da “*Belle Époque*” paraense.

Cada argumento apresentado será focado nas publicações de Clemente Ferreira Júnior, um compositor que apresentou na virada do século XX, uma produção consistente no que se refere à música impressa “ligeira”, frequentemente associada a uma cultura européia. Será utilizada a noção de “música na cultura” de Alan Merriam (1964) que propõe um vórtice tríplice de análise (conceito sobre música, comportamento sobre música e o som musical em si), que admite uma visão da música integrada a aspectos sociológicos em relação aos sujeitos, permitindo que se revelem as relações de poder presentes entre o sujeito com o seu meio (MERRIAM, 1964: 32-35).

2. Editoras de Música em Belém e Clemente Ferreira Júnior

Vários fatores e atores sociais foram responsáveis pela difusão da música impressa em Belém. O primeiro fator a ser colocado é o modelo de desenvolvimento urbano, no qual se encontra em abundância dentro da literatura histórica da cidade, Belém ansiava uma “realidade urbana européia”. Por mais que hajam motivos para a discrepância entre esta ânsia e a realidade acurada do modo de vida urbana na virada do século XX, pode-se afirmar, diante de algumas evidências que Belém teve, de fato, um mercado editorial, de certo modo consistente no que se relaciona à música impressa. Salles (1972), inclusive, afirma que esse mercado e sua expansão, representaria mais do que apenas um fenômeno local:

No Pará, como em toda parte, as editoras de música surgiram e se desenvolveram tendo em vista a existência de bom mercado consumidor; em consequência pois do progresso do ramo comercial de instrumentos e de músicas impressas. Esse mercado havia-se expandido, a partir dos meados do século XIX, não como um “fenômeno” local, como pode parecer à primeira vista - relacionando-se ao surto de desenvolvimento econômico desencadeado pelo monopólio da produção da borracha [...] em consonância também com um fenômeno de dimensões muito amplas: as primeiras ondas de massificação da cultura [...] partindo do centro reitor - a Europa - começavam a empolgar todos os países do novo mundo ou tendo mesmo dimensão universal [...] A Europa não apenas exportava óperas. Produtos “menores” vinham-nos aos montões - polcas, mazurcas, valsas [...]” (SALLES, 1972: 19).

Durante o texto, “Editoras de Música no Pará”, Salles (1972) aponta algumas das principais casas editoras dentro deste processo de disseminação da música impressa. Salles (1972) destaca a M. J. Costa como uma das primeiras, iniciando como uma loja de artigos musicais e instrumentos, tendo, por exemplo, anunciado em jornal local, já em 1883, intitulado-se “o maior entreposto para todo o norte do Brasil” (SALLES, 1972: 20). Salles (1972) também aponta um direcionamento da empresa para a edição de partituras de autores locais:

Do comércio de música e instrumentos musicais, a casa passa naturalmente a editar composições dos autores locais, mandando-as imprimir, em especial, na estamperia Schott, de Mayence: são peças de Henrique Eulálio Gurjão, M.J. Viana Prata, Roberto de Barros, José Domingues Brandão, Teodoro Orestes, Clemente Ferreira Júnior, Enrico Bernardi e outros compositores (SALLES, 1972: 20).

Percebe-se a menção ao compositor Clemente Ferreira Júnior no relato anterior, e constata-se a partir de pesquisa deste autor no acervo Vicente Salles, abrigado no Museu da UFPA, o cruzamento de tal informação com a presença da obra “Dis-moi Pourquoi” em seus acervos, que possui a tipografia do estabelecimento citado (M.J. Costa), como pode ser visto a seguir:



Exemplo 1: Capa da partitura Dis-moi Pourquoi? de Clemente Ferreira Jr. Fonte: Acervo Vicente Salles, Museu da UFPA.

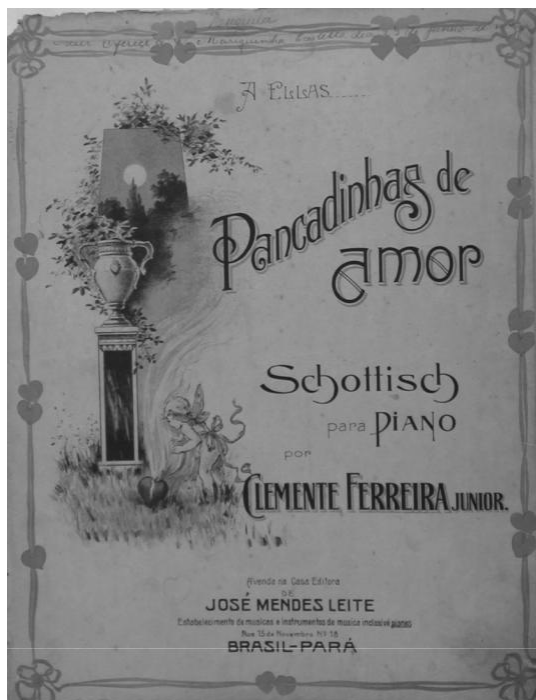


Exemplo 2: Pormenor da partitura Dis-moi Pourquoi? de Clemente Ferreira Júnior. Fonte: Acervo Vicente Salles, Museu da UFPA.

Outro editor de destaque dentro do texto de Salles (1972) é Carlos Wiegandt, referido pelo mesmo como o introdutor na litografia do Pará, apesar de também estar colocado que nunca fora “propriamente editor de Música”, tendo sido descrito como litógrafo e impressor (1972: 22). Segundo Salles (1972), Wiegandt possuía na época, apenas um concorrente sério, A. Campbell, que começou a imprimir em 1888, no qual o autor evoca a obra “Rosa Del Peru” do Clemente Ferreira, como um de seus trabalhos mais marcantes:

O estabelecimento de Carlos Wiegandt foi incontestavelmente o de maior porte e o que deixou maior soma de trabalhos. Durante muito tempo, contou com apenas um concorrente sério, o atelier de A. Campbell, que começou a imprimir por volta de 1888 e do qual temos um exemplar da habanera para piano intitulada La Rosa del Peru, assinada pelo mais fecundo e inspirado compositor de peças ligeiras no Pará [...] (SALLES, 1972: 22).

Salles (1972) também aponta para o admirável trabalho de José Mendes Leite, editor da Casa Mendes Leite que, iniciando as atividades editoriais em 1895, foi responsável pela edição de um grande número de obras de Clemente, como a marcha Dezessete de Dezembro, o *schottisch* Olhar Dolente e Pancadinhas de Amor, entre outros. Salles (1972) exemplifica a obra “Pancadinhas de Amor” como um exemplar que demonstra uma das grandes características da Casa Mendes Leite, as suas ilustrações. Disponibilizou nas edições de obras locais, ilustrações com grande refinamento, algumas sem indicação de autor ou estampa de origem, provavelmente vindas da Alemanha.



Exemplo 3: Capa da partitura *Pancadinhas de Amor*, de Clemente Ferreira Júnior. Fonte: Acervo Vicente Salles, Museu da UFPA.

As obras de Clemente Ferreira Júnior foram editadas por várias dessas casas editoras. No levantamento feito para o trabalho, identificou-se ao menos 7 desses estabelecimentos: R. L. Bittencourt, Belém Musical - M. Bastos, Pará Chic, M. J. Costa, Livraria Universal Tavares Cardoso e A. Campbell, de acordo com a presença das respectivas marcas nas partituras do autor.

A obra “*Aquellesinho*”, *schottisch* de Clemente Ferreira Júnior, da Livraria Universal Tavares Cardoso também aponta para uma prática similar a da José Mendes Leite, de importar ilustrações de estamparias da Alemanha, no caso de “*Aquellesinho*”, de Breitkopf e Härtel, Leipzig.



Exemplo 4: Capa da partitura Aquellesinho, de Clemente Ferreira Júnior. Fonte: Acervo Vicente Salles, Museu da UFPA.

3. O Papel das Editoras na circulação das obras impressas

Salles (1972) afirma, como já mencionado que o mercado editorial na cidade foi mais que um “fenômeno local”, relacionando-se ao “surto do desenvolvimento econômico, relacionado ao monopólio de produção da borracha”, pois estaria em “consonância com um fenômeno de dimensões muito amplas”: a massificação da cultura musical européia através da importação de valsas, *schottishes*, polcas e sua incorporação ao modo de vida regional (SALLES, 1972: 19). O grande número de obras de compositores locais produzidas em Belém, dentro dos gêneros valsa, *schottisch*, pertencentes acabam por confirmar as declarações de Salles (1972), pois de fato, essas casas editoras foram essenciais para movimentar a cena cultural ligada à música pianística, sendo que eram encarregadas por uma intermediação direta ou indireta entre os compositores, editores, litógrafos, impressores, sendo as próprias (casas editoras) responsáveis pela venda e distribuição desse material cultural. A presença das partituras seriam, portanto, essenciais em vários acontecimentos culturais, estando presente em saraus e concertos, festas particulares, assim também carregavam valores estéticos, hierarquias e visões de mundo. Lia Vieira e Jusamara Souza (2013), ressaltam em seu texto “Música em Belém do Pará: Um estudo sobre fontes escritas”

a presença de elementos nas partituras de Belém do século XIX, fatores que vão muito além da prática musical e escolhas sonoras estéticas. Os elementos musicais e estéticos indicariam um comportamento já existente nessa sociedade ou implicaria em uma ação, indicando valores musicais com significações sociais:

Essas escolhas musicais, as práticas e os valores a elas associados estão imersos em seus contextos históricos, portanto, situados em tempos e espaços, cujos estatutos sociais, se não conseguem determinar de todo, ao menos influenciam ditas escolhas musicais como um comportamento ou ação em sociedade. Logo, aquelas escolhas, práticas e valores não são somente musicais, mas também sociais (VIEIRA; SOUZA, 2013: 216).

Além do mais, de acordo com as mesmas, as partituras também funcionam como verdadeiros testemunhos históricos, não apenas indicadores de práticas musicais e registros sonoros por revelarem “Parte do cotidiano de um passado musical em Belém” constituindo “fontes escritas reveladoras de pistas para empreender uma investigação que permita identificar e compreender práticas musicais dessa época” [...] (VIEIRA; SOUZA, 2013: 214). As autoras também confirmam a importância das casas editoras na circulação das obras, visto que cumpriam uma “dupla relação”, visto que supriam além de partituras, instrumentos musicais e acessórios para escolas de música, *clubs* e sociedades, assim como para os conjuntos de caráter erudito e voltados à música de salão, assim como o ambiente doméstico e nos saraus (VIEIRA; SOUZA, 2013: 251).

[...] significa uma dupla relação dessas firmas, que supriam de partituras, além de instrumentos musicais e acessórios, os cursos e escolas particulares de música, o Instituto Carlos Gomes, as sociedades, associações e “clubs” e os conjuntos instrumentais de caráter erudito e, ao mesmo tempo, as sociedades recreativas e conjuntos voltados à música de “salão”, assim como o ambiente doméstico e mesmo os saraus (VIEIRA; SOUZA, 2013: 251).

O último trecho de Lia Vieira e Jusamara Souza (2013), reforça a ideia de que as ações das casas editoras atuavam diretamente no meio cultural, ao mesmo tempo fornecendo ideais estéticos para uma classe social específica, assim como por vezes promovendo novos valores, ao constantemente abastecer o mercado com “Novidades Musicais” para que se executasse uma cultura sonora “em voga”.

3. Conclusão

As informações levantadas neste trabalho nos serviram para promover uma reflexão acerca da herança musical de Belém, sobretudo do material presente nas fontes do acervo Vicente Salles. Neste processo reflexivo se desvelaram algumas características

presentes na prática musical da *Belle Époque* de Belém, conectadas diretamente ao papel das casas editoras de música. Percebeu-se a importância de tais casas ao suprir a demanda por cultura sonora em meios sociais específicos, como escolas, clubes, casas, salões e teatros. Todavia, questionou-se se o papel das casas editoras seria apenas o de suprimento, visto que por fim, acabavam por propor material musical impresso em um processo que implicava a proposição para uma ação: ansiar por uma visão de mundo diferente da local, propondo indiretamente uma inserção num mundo “desejável” (etnocêntrico) através da pura execução de partituras ao piano. Sendo assim, o modelo tríplice de Merriam (1964) se utilizou no sentido de que o conceito sobre música, o comportamento sobre música e o som musical em si nos revelaram relações de poder presentes no meio sócio-cultural de Belém, visto que uma estética sonora predominantemente europeia se impôs como um “agente etnocêntrico doutrinador” dentro de uma cultura local rica, tendo sido adotada em partes como pré-requisito para uma assumir um modo de vida oriunda do “dominante”. Portanto, destaco a partitura editada e impressa de Clemente Ferreira Júnior, e por conseguinte, as editoras de música como agentes culturais, que buscavam uma “chancela cosmopolita”, de modo a “autentificar” um modo de vida oriunda de um capital dominante.

Referências:

- FERREIRA JÚNIOR, Clemente. *Aquellesinho [sic]*. Schottisch. Para piano. Pará: Livraria Universal, (s.d.). Partitura.
- _____. *Dezesete [sic] de Dezembro*. Marcha. Para piano. Pará: José Mendes Leite, (s.d.). Partitura.
- _____. *Dis-moi, pourquoi?*. Valse. Pour piano. Pará: M. J. da Costa e Silva, (s.d.). Partitura.
- _____. *Olhar dolente*. Schottisch. Para piano. Pará: José Mendes Leite, (s.d.). Partitura.
- _____. *Pancadinhas de amor*. Schottisch. Para piano. Pará: José Mendes Leite, (s.d.). Partitura.
- MERRIAM, Alan. *The Anthropology of Music*. Illinois: Northwestern University Press, 1964.
- SALLES, Vicente. Editoras de Música no Pará, *Revista Brasileira de Cultura*: publicação trimestral do Conselho Federal de Cultura, Rio de Janeiro, a. 4, n. 12, 1972.
- VIEIRA, Lia; SOUZA, Jusamara. Música em Belém do Pará: Um Estudo sobre Fontes Escritas. In: BRAGA, Lia (Org.). *Trânsito entre fronteiras na Música*. Belém: UFPA, 2013.

A radiodifusão a cabo e a música transmitida ao bairro Maracangalha: uma etnografia na rádio Paraense

Doriedison Viana de Souza

Universidade Federal do Pará– doriedsonjunior10@gmail.com

Messias França do Nascimento

Universidade Federal do Pará– messiasnascimento2012@gmail.com

Rafaela Alcantara Barata

Universidade Federal do Pará – rafaelaalcantb@gmail.com

Robson Luan Oliveira Santos

Universidade Federal do Pará – robsonluan13@gmail.com

Resumo: O presente trabalho é uma etnografia realizada com o objetivo de compreender a mútua influência existente entre a população do bairro Maracangalha e música transmitida durante a programação da rádio alternativa de linhas moduladas Paraense, localizada em Belém do Pará. O estudo foi realizado em duas fases distintas de gestão da empresa e investigou os aspectos concernentes às características e finalidades da música e propaganda veiculadas pela empresa e a importância desses fatores para o cotidiano da comunidade, bem como apresentou as reflexões que surgiram a partir das observações. Foram utilizadas a pesquisa bibliográfica, diário de campo e entrevistas como ferramentas metodológicas. Como suporte teórico são consideradas as ideias de Adorno e Horkheimer (1944/1947), Bandeira (2017) e Queiroz (2004). Com base na coleta de dados, entende-se que os alto-falantes distribuídos ao longo do bairro exercem significativo impacto no ambiente sonoro da região e suas diferentes fases de atuação despontam como indicadores precisos de informações sobre a vida social da comunidade.

Palavras-chave: Radiodifusão. Etnografia. Maracangalha.

The Cable Broadcasting And The Music Transmitted To The Maracangalha Neighborhood: An Ethnography On The Paraense Radio

Abstract: The 108isita108108 work is na ethnography made with the objective of understand the mutual influence between the population of the Maracangalha neighborhood and the music transmitted during the programming of the Paraense alternative modulated radio, located in Belém do Pará. The study was made along two distinct phases of the management of company and investigated the aspects concerning the characteristics and purposes of the music and propaganda conveyed by the company and its importance for the daily life of the community, as well as presenting the reflections that emerged from the observations. Bibliographic research, field diary and interviews were used as methodological tools. As theoretical support are considered the ideas of Adorno and Horkheimer (1947), Bandeira (2017) and Queiroz (2004). Based on the data collection, it is understood that the speakers distributed throughout the neighborhood have a significant 108isita108108e the sound environment of the region and its 108isita108108e phases of action emerge as accurate indicators of information about the social life of the community.

Keywords: Broadcasting. Ethnography. Maracangalha.

2. Processo metodológico

A pesquisa a seguir é resultado de um ano de estudo etnográfico realizado na rádio Paraense, localizada no bairro Maracangalha, distante cerca de 8,4 km do centro da cidade de

Belém. Realizou-se uma etnografia que resultou em dados obtidos através de entrevista semi-estruturada, relatos de vivências de moradores e pendulares, registros visuais e observações presenciais e virtuais acerca da veiculação sonora das caixas de som presentes nos principais pontos da área.

A análise teve início em 2018, tendo sido originalmente proposta durante a introdução à etnomusicologia do curso de graduação em licenciatura plena em música da Universidade Federal do Pará, desenvolvendo-se desde o contato inicial com *modus operandi* da escrita científica até o anseio por levar o conhecimento produzido até o restante da comunidade acadêmica, o que resultou na organização deste trabalho, orientado bibliograficamente pelas leituras dos pensadores da Escola de Frankfurt, Theodor Adorno e Max Horkheimer (1947) acerca dos veículos de mídia; da antropóloga Olívia Bandeira (2017) em suas reflexões sobre a música gospel e do etnomusicólogo Luis Queiroz (2004) no que tange aos procedimentos da pesquisa etnográfica.

A princípio, a escuta das transmissões da rádio levaram até a procura por sua sede de funcionamento, localizada em uma rua transversal à avenida da Feira do Providência, importante ponto de comércio e convívio social do bairro, e levaram até um pastor evangélico de igreja pentecostal, proprietário e locutor da rádio, considerada uma empresa familiar em cuja programação estavam expressos ideais musicais e religiosos específicos de sua denominação. No ano seguinte, ocorreu uma mudança de administração da propriedade para um empresário que contratou um radialista profissional encarregado de tornar a rádio mais voltada à publicidade, sem deixar de imprimir as doutrinas religiosas do novo proprietário como estratégia de negócios.

2. A radiodifusão a cabo

Esse sistema é também conhecido como rádio alternativa de linhas moduladas, rádio-corneta, sistema de alto-falantes, e da maneira mais popularmente difundida, como rádio-poste. Trata-se da sonorização ambiente de espaços públicos cuja trajetória está intimamente ligada à localidades afastadas dos grandes centros urbanos, exercendo papel de transmissora de serviços que amparam as necessidades das comunidades e de entretenimento através da música transmitida entre os informes.

Figura 1: Fotografia do estúdio da rádio a cabo visitada.



Fonte: Autoria Própria.

A facilidade de montagem de uma rádio como a descrita anteriormente e exposta na imagem acima, reside em seu baixo custo de compra e instalação dos equipamentos e o fato de ser regulada pela Prefeitura Municipal de Belém, o que exige somente alvará de funcionamento regido pela lei 5.354/98 (Lei de Combate À Poluição Sonora), ao contrário das demais modalidades de rádio, que exigem permissão governamental para entrar em atividade. Esses empreendimentos possuem história conjunta ao surgimento da radiodifusão, por volta de 1920. À essa época, a programação veiculada começou a centrar-se na imagem dos artistas e intérpretes como estratégia para vender discos. Em estudo sobre esse fato, Adorno menciona a “estética do efeito”, que reduzia a apreciação musical ao prazer ou à diversão derivados da audição, subordinando a música às exigências da indústria do entretenimento comercial, condicionando o ouvinte a um tipo de audição regredida e convertendo a cultura musical numa cultura de aparência (ADORNO apud CARONE, 2003: 478). O conceito da trivialidade da música surge à medida que a arte começa a ter a intenção de ser divulgada e vai-se incorporando à publicidade, passando a influenciar hábitos de consumo. Perde-se assim a relevância da música enquanto cultura, direcionando-se o seu uso para atrair a monetização gerada pela propaganda.

Com exceção das avenidas supracitadas, que possuem considerável fluxo de pessoal por ser predominantemente comercial, o bairro é composto por conjuntos residenciais com pequenas ruas pouco movimentadas. As pesquisas de campo foram realizadas no período matutino, tendo havido uma tentativa de visita no período da tarde que foi cancelada quando percebida a presença de indícios ameaçadores. Houve, inclusive, a abordagem dos pesquisadores por um usuário de entorpecentes. Na ocasião, o indivíduo fez uso da substância ao ar livre e em seguida debochou, afirmando que “gostava de maconha” e que “quem gosta, gosta. E quem não gosta, fica só no cheiro”. A falta de segurança e a criminalidade observada no bairro contrasta com as músicas gospel transmitidas pela rádio cristã presente na fotografia abaixo, cujas mensagens são veiculadas através de caixas de som distribuídas pelo bairro.

Figura 3: Fotografia do bairro, com alto-falantes e sede da rádio ao fundo.



Fonte: Autoria Própria.

Pôde-se observar que a rádio a cabo, presente em diversos pontos por intermédio de alto-falantes que localizam-se em sua maioria na feira, propicia ao transeuntes uma espécie de música de fundo que serve também aos estabelecimentos comerciais.

Apesar das circunstâncias adversas, a pesquisa conseguiu ser concluída com êxito em sua proposta através de estratégias traçadas para encontrar os melhores horários, locais e fatores para observar. As visitas ao bairro tiveram importância crucial por trazer aos pesquisadores uma perspectiva interna dos acontecimentos e da vivência da população que viria a ser descrita, sabendo-se que:

O pesquisador deve buscar alternativas múltiplas para o entendimento do universo musical que pretende “desvendar”, com o intuito de compreender o fenômeno em suas diferentes dimensões e perspectivas, entendendo as características fundamentais que constituem a música no seu contexto de origem e prática. [...] O estudo etnomusicológico exige habilidades distintas que devem se integrar na consolidação

de um estudo científico comprometido com as perspectivas da área e com a realidade do universo estudado. [...] Como base para o estudo etnológico apresenta-se primeiramente a necessidade, fundamental, do engajamento do pesquisador num outro universo cultural, lidando com as características comportamentais dessa realidade, com os conceitos e significados nela estabelecidos, e com toda subjetividade que constitui a cultura investigada; noutra direção, o estudioso precisa ser capaz de transformar as descobertas em códigos que possam ser tradutores das interpretações do universo que ele pesquisa (QUEIROZ, 2005: 98-99).

Tendo-se como base os escritos de Queiroz (2005: 98-99), os pesquisadores não se limitaram apenas a observar, mas buscaram entender o ambiente alvo da pesquisa, percebendo também as entrelinhas e ligações entre os assuntos investigados, documentando-os.

Em visita mais recente, o horário da visita de campo deu-se a partir das cinco horas da tarde, período em que não pôde se desenvolver o trabalho de campo anteriormente, desta vez optando-se por desenvolver medidas de precaução, tendo em vista o conhecimento prévio adquirido sobre a segurança do bairro. Na ocasião, informou-se sobre a mudança de endereço da rádio da Rua 17 para a Rua 7.

4. A Rádio Paraense

Durante os estudos feitos em campo, foram observados os equipamentos responsáveis por compor a ambientação sonora do local e houve a necessidade de descobrir mais informações sobre essa prática estabelecida no Maracangalha, a qual abrange a maior parte do bairro, ou seja, os conjuntos CDP 1, CDP 2, Promorar e Providência, estando presente na rotina dos seus moradores. Por meio de uma investigação com a população, descobrimos que o locutor, um pastor evangélico, colecionava impressões ambíguas que por vezes beiravam a antipatia por conta de suas declarações e opiniões ortodoxas e próximas ao fanatismo religioso, sendo que alguns moradores declararam que chegariam a agredi-lo caso houvesse a oportunidade para cometer tal ato.

Até o final do ano de 2018, o estúdio de origem humilde e familiar pertencia ao radialista citado, Carlos Santos, que concedeu- uma entrevista com um pequeno questionário descrevendo a atuação da rádio no bairro. No ano de 2019, retornamos ao local para realizar um novo levantamento de dados com o radialista Jeferson Pantoja, que assumiu o cargo de locutor no lugar do pastor Carlos. Atualmente a rádio está sob nova administração, com isso fazendo-se reformas nos ambientes frontais e interiores e expandindo-se a abrangência das caixas de som, totalizando 26 por todo perímetro pesquisado. O horário de transmissão da

programação é de 8:00 às 12:00 h e retorna de 16:00 às 20:00 h. Além disso, a rádio recebeu outro nome, deixando de ser rádio Milênio e passando a ser chamada de rádio Paraense.

Figura 4: Fotografia da nova fachada da rádio Paraense.



Fonte: Autoria Própria.

Buscou-se investigar se a música transmitida por esse meio exerce impacto sobre a vida da população. Durante o diálogo com o pastor, este menciona que os ouvintes tinham a liberdade de pedir músicas durante a transmissão: “a população pede qualquer tipo de música, ‘toque lá um 114isita114’, ‘toque lá um passado’, e a gente toca, eu sou pastor né, mas a rádio é comunitária” (SANTOS, 2018).

A entrevista com o novo radialista, Jeferson Pantoja, revelou que este possui vasta experiência nesta área e foi convidado a assumir a direção da rádio, atuando na locução e gerência de programação. Durante a conversa com o locutor, perguntamos se ainda havia pedidos de músicas. Ele explicou:

Não aceitamos pedidos, até porque somos muito cobrados com a divulgação dos anunciantes [...] Ela continua na linha gospel, até por causa do dono também [...] A gente ‘dá’ mais ênfase aos anunciantes e notícias que acontecem no bairro [...] A música é muito importante, mas eu acho que [...] está muito mais ligado com o que está sendo vinculado comercialmente [...] É difícil a gente colocar uma sequência de músicas porque não vai sobrar espaço para o anunciante” (PANTOJA, 2019).

Observou-se que a escolha de conteúdo transmitido mudou de uma característica passional guiada pela manifestação de meras opiniões orientadas pela religiosidade e gosto musical dos moradores para uma abordagem norteadada pela busca por lucro financeiro.

Filme e rádio não têm mais necessidade de serem empacotados como arte. A verdade, cujo nome real é negócio, serve-lhes de ideologia. Esta deverá legitimar os refugos que de propósito produzem. Filme e rádio se autodefinem como indústrias, e as cifras publicadas dos rendimentos de seus diretores-gerais tiram qualquer dúvida sobre a necessidade social de seus produtos (ADORNO; HORKHEIMER, 1947 apud LIMA, 2002: 132).

Percebe-se o fato explicitado à medida que reduziu o tempo destinado às músicas e houve o cancelamento de serviço de pedidos musicais da população para transmitir publicidade. O acréscimo da procura por veicular a propaganda de negócios na empresa vem do fato de que, segundo o radialista, os anunciantes costumam ter satisfatório retorno financeiro por conta da associação da imagem do negócio com a de um produto respeitável e em conformidade com os desígnios permitidos pela religião.

Na cultura gospel, consumir bens religiosos é ser “cidadão do Reino de Deus”. Assim, o consumo desses bens que foram sacralizados permite ao indivíduo ter um contato direto com Deus, cultivar a sua fé e exibir a presença de Deus em sua vida. Nessa visão, o mercado e a mídia, legitimados a produzir bens que colocam o indivíduo em contato com o sagrado, é que dão novas formas ao “modo de ser” evangélico. Nesse contexto, a religião se transforma em espetáculo através [...] de seus produtos midiáticos, cujo foco é a atração do público, e a [...] música gospel se aproxima do “gosto popular” para alcançar sucesso e conquistar público (BANDEIRA, 2017: 286).

A rádio propaga, igualmente, notícias que proporcionam visibilidade aos seus perfis em redes sociais, cujo principal fator de engajamento está ligado às notícias sobre crimes violentos ocorridos no bairro. Quando questionado acerca da influência da música transmitida sobre o comportamento social da comunidade e o combate aos níveis alarmantes de violência, afirmou-se: “eu acho que a rádio ganha bastante por ter essa linha gospel. Acredito que esse gênero por si só traga uma mensagem positiva. Influencia para o bem e passa uma mensagem boa para as pessoas (PANTOJA, 2019). A seguir, os equipamentos de radiodifusão da empresa, presentes nas vias do bairro.

Figura 5: Fotografia dos alto-falantes da rádio.



Fonte: Autoria Própria.

As músicas, além de atuarem como forma de alinhar-se às crenças cristãs do novo proprietário, visam um “domínio simbólico” do local, significando que através delas liberariam-se as bênçãos divinas capazes de livrar a localidade de seus males. Por fim, esses eventos fariam com que as pessoas se sentissem unidas a uma comunidade de cristãos através da ocupação da paisagem sonora, um canal que ligaria Deus, os fiéis e o espaço urbano. Esta se configuraria como uma batalha que representa a guerra espiritual travada contra forças diabólicas. Nessa batalha, as armas seriam as músicas religiosas (BANDEIRA, 2017: 217).

5. Conclusão

No decorrer da pesquisa realizada, procurou-se entender a relação entre a música reproduzida no bairro e a vida cotidiana dos moradores. Constatamos que a música e os anúncios transmitidos estão presentes no dia a dia da população enquanto executam suas tarefas, sejam estes um vendedor ambulante, o proprietário de uma loja, seu funcionário, um cliente ou um pedestre.

Em conversas com os autores, os ouvintes mais assíduos, ou seja, proprietários e funcionários de estabelecimentos nos quais era possível ouvir a rádio afirmaram que as músicas ouvidas exerciam funções análogas à terapêutica, transmitindo tranquilidade e ajudando na concentração para exercer as atividades; outros declararam que música era uma forma de entretenimento para os funcionários e mesmo para os clientes, e outros pontuaram a importância da divulgação de serviços variados.

As observações foram construídas de forma que percebe-se que por parte dos administradores do empreendimento há entre a crença de que a veiculação de determinadas mensagens através da música é capaz de promover a criação de um padrão de comportamento exigido pela religião e seu uso como atrativo subalterno à divulgação de mercadorias é útil ao alcance da prosperidade monetária, sendo esta uma prática de compreensão essencial para o domínio multifacetado das aplicabilidades da música no atual sistema econômico e social.

Referências:

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. A indústria cultural: o iluminismo como mistificação de massas. In: LIMA, Luiz Costa. *Teoria da Cultura de Massa*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

- BANDEIRA, Olivia. As racionalidades do mercado religioso: considerações sobre produção e consumo da música gospel. *Revista de Ciências Sociais*, Fortaleza, v.48, n. 1, p. 269-302, 2017.
- SANTOS, Antônio. Entrevista concedida aos autores na cidade de Belém-Pará em 10 dez. 2018.
- CARONE, Iray. Adorno e a educação musical pelo rádio. *Educação & Sociedade*, Campinas, v. 24, n. 83, p. 477-493, 2003.
- MANCHETE. Rio de Janeiro: Bloch Editores, ano. 5, n.250, 1952-2000. Semanal. p. 41-43. 7 fevereiro 1957.
- NEUBERGER, Rachel. *O Rádio na Era da Convergência das Mídias*. Cruz das Almas: Editora UFRB, 2012.
- PANTOJA, Jefferson. Entrevista concedida aos autores na cidade de Belém-Pará em 23 Set. 2019.
- QUEIROZ, Luis. Pesquisa em etnomusicologia: implicações metodológicas de um trabalho de campo realizado no universo musical dos Termos de Catopês de Montes Claros. *Em Pauta*, Porto Alegre, v. 16, n. 26, p. 98-99, 2005.

O rock em Belém do Pará: apontamentos históricos sobre a década de 1980

Jaddson Luiz Sousa Silva
UFPA – jaddson_luiz@yahoo.com.br

Joel Cardoso
UFPA – joelcardosos@uol.com.br

Resumo: No presente trabalho pretende-se abordar alguns aspectos históricos sobre o cenário do *rock* em Belém do Pará na década de 1980. No entanto, aqui não se trata de trazer questões teóricas, mas sim produzir um compêndio reduzido acerca deste cenário, passando pelo contexto nacional e chegando ao contexto local. Este estudo corresponde a uma parte do que foi trabalhado em minha pesquisa de doutorado sobre três artistas inseridos no cenário do *rock* paraense. Os referências bibliográficos trazidos aqui correspondem a um breve apanhado sobre estudos acerca da história do *rock* no Brasil e na Capital do Pará (Belém). Como conclusão, destaca-se que, à época, Belém do Pará sediou um rico cenário do *rock* composto por várias bandas e pela luta de músicos e do público por espaço para tocar e fortalecer sua cena.

Palavras-chave: História do *rock*. Cenário do *rock* paraense. Mídia e mercado musical do *rock*.

The rock in Belém do Pará: Historical Notes about the 1980s

Abstract: In the present work, we intend to approach some historical aspects about the *rock* scenery in Belém do Pará. However, here it is not about bringing theoretical questions, but rather about producing a short compendium about this scenario, going through the national context and reaching the local context. This study corresponds to part of what is being worked in my doctorate degree research on three artists inserted in the paraense *rock* scene. The bibliographic references brought here correspond to a brief overview of studies on the history of *rock* in Brazil and the capital of Pará. In conclusion, it should be noted that in the 1980s, Belém do Pará hosted a rich *rock* scene composed of several bands and the struggle of music and the public for space to play and strengthen their scene.

Keywords: History of *rock*. Pará *rock* scenery. Media and *rock* music market.

2. A explosão do *rock* nacional

Durante a década de 1980, o Brasil passava por um processo de renovação cultural bastante significativo. O país, que desde 1964 encontrava-se em uma Ditadura Civil-Militar (1964-1985), lentamente se encaminhava para uma abertura política. No bojo desta abertura, muitos jovens, alinhados com o que era produzido musicalmente fora do país, encenaram, desde o começo desta década, o surgimento do cenário artístico voltado para a música *rock*⁴⁵.

⁴⁵O *rock* é uma expressão artística ligada ao campo da música e que teve o seu surgimento no sul dos Estados Unidos, mais especificamente após a Segunda Guerra Mundial. Suas origens estão ligadas à cultura negra, a partir dos anos 1950. “Em termos históricos, o *rock and roll* significa uma ruptura geracional, por despontar como um componente para a concepção da juventude do pós-guerra na vida cultural e social” (ROCHEDO, 2011: 15).

O cenário, a nível nacional, apesar do processo de abertura que caminhava mesmo que a passos lentos, era de desgaste político e cultural. A velha dicotomia entre esquerda e direita, que ocupou a cultura nacional e se instalou principalmente na Música popular Brasileira (MPB), já não possuía mais tanto apelo popular. Também, aliado a isto, havia uma juventude que, por uma série de motivos, não se sentia contemplada pela pauta política da época.

O jornalista Ricardo Alexandre (2013), que em muito viu e registrou o cenário do *rock*, destaca que esta juventude não estava alinhada com as discussões entre oposição e situação. Brotava, assim, “um novo comportamento, desprovido do coletivismo hippie dos Novos Baianos, da glamourização ‘odara’ dos artistas baianos e da politização da MPB esquerdista de Gonzaguinha⁴⁶. Uma postura romântica e desideologizada, que durou pouco, se restringiu ao Rio de Janeiro” (ALEXANDRE, 2013: 42).

Embora tenha durado pouco este lado mais despolitizado do *rock* nacional, ao menos esta mobilização cultural foi o prenúncio do que estava por vir. O primeiro momento do *rock* nacional ganhava visibilidade, em 1982, com a projeção nacional da banda Blitz e, a partir daí, espalhar-se-ia pelo país, gradativamente (ALEXANDRE, 2013; DAPIEVE, 2015). Esse ambiente foi importante, principalmente por acenar para as grandes gravadoras que uma nova onda musical começava a se fortalecer.

Entretanto, para além das grandes gravadoras e da grande mídia que, aos poucos, abria espaço para as bandas de *rock*, um contexto paralelo consolidava-se alternativamente. Em vários estados brasileiros, o *rock* instituía um cenário próprio, afastando-se sobremaneira do ambiente descompromissado politicamente tão característico do *rock* carioca do começo da década (ALEXANDRE, 2013; DAPIEVE, 2015).

Várias bandas, com estilos diferentes derivados do *rock* (englobando heavy metal, pop *rock*, entre outros), fizeram seus nomes durante este período, dentre elas: Titãs, Ultraje à Rigor, Barão Vermelho, Kid Abelha, Paralamas do Sucesso, RPM e muitas outras (ALEXANDRE, 2013; DAPIEVE, 2015). Nesse sentido, um mercado alternativo atrelado ao *rock* se formou, favorecendo a atuação de bandas de fora dos domínios das grandes gravadoras e da grande mídia (GROPPO, 2013).

⁴⁶É inegável a importância deste cenário musical para a cultura e identidade nacional, entretanto, com o passar dos anos, o desgaste político causou uma descrença numa parte da juventude brasileira. Esta mesma juventude, ao se expressar artisticamente através do *rock*, deu vazão a este sentimento de desgaste.

Pode-se dizer que nenhum grupo de *rock* até então havia empreendido, de forma tão inovadora, o rompimento com o *mainstream* da música. Pelo menos não até o surgimento do *punk*⁴⁷, com sua negação do mercado fonográfico, em um primeiro momento a nível internacional (CHACON, 1982), e, em um segundo momento, a nível nacional (ALEXANDRE, 2013).

Nesta direção, o *punk rock* adentra o território brasileiro, primeiramente em Brasília, ambiente no qual se formaram bandas que ganharam a cena *rock* nacional com músicas de crítica social e contestação política (DAPIEVE, 2014). Entretanto, foi particularmente em São Paulo que o cenário *punk* ganhou força e, conseqüentemente, conseguiu se expandir pelo Brasil como um movimento (BIVAR, 2007; ALEXANDRE, 2013). Como uma das contribuições do *punk* para o cenário do *rock* nacional destaca-se a movimentação independente das bandas frente à atuação das grandes gravadoras, promovendo o seu próprio som e compartilhando-o diretamente com seu público.

Vale destacar que o cenário independente do *rock* também contou com a atuação das bandas de *metal*, fato este que, em grande parte, ainda hoje, se mantém vivo e atuante. Trilhando o mesmo caminho, na região de Belém do Pará o *rock* surgiu e se fortaleceu na dinâmica independente das bandas de *heavy metal*⁴⁸ e de *punk rock* locais.

2. O *rock* na cidade de Belém do Pará

Na capital paraense, algumas experiências musicais nesta direção do *rock* já haviam ocorrido, porém, em projeção consideravelmente menor se comparada ao resto do Brasil (MONTEIRO, 2013). Sobre o assunto, o jornalista Ismael Machado (2004) relata que, além de bandas *covers* dos The Beatles e dos Rolling Stones, e de alguns projetos autorais nos anos de 1960 e 1970, muitos bailes de música *rock* surgiram em Belém no começo dos anos 1980.

⁴⁷ O *punk* corresponde a um cenário cultural e artístico que surgiu entre os Estados Unidos da América (EUA) e a Inglaterra, embora haja grande diferença acerca das características do *punk* vivenciado nesses dois países. De forma geral, pode-se dizer que o movimento caracterizou-se, num primeiro momento, por uma mobilização de músicos e público que rompeu com os ditames mercadológicos das grandes gravadoras na época (CHACON, 1982; CAIAFA, 1985; BIVAR, 2007). Este também veio a simplificar o cenário do *rock* que estava cada vez mais complicado e distante do grande público graças ao *rock* progressivo (CHACON, 1982).

⁴⁸ Segundo Bernard Silva (2014) o *heavy metal* corresponde a um estilo musical derivado do *rock* que surgiu entre as décadas de 1960 e 1970 na Inglaterra e nos Estados Unidos, mais especificamente em regiões com um forte desenvolvimento industrial. Este era o período do surgimento de bandas como Black Sabbath e Led Zeppelin. Todavia, ainda de acordo com Bernardo Silva (2014) o termo só veio a existir no início dos anos de 1980 quando o produtor das bandas Iron Maiden e Motörhead chamou de New Wave Of British Heavy Metal, o movimento musical que estava se consolidando com a atuação destas e outras bandas.

Todavia, esta experiência findou em virtude dos conflitos existentes entre alguns de alguns grupos, como vem a ser o caso dos grupos ligados ao *heavy metal* (MACHADO, 2004).

No caso paraense, a grande explosão do *rock* ocorreu tardiamente. Entretanto, a região não deixou de exercer um pioneirismo nacional. A título de explicação, a banda Strass, formada em 1979, ganhou uma identidade voltada para o *heavy metal* na década seguinte, e, devido a isto, marcou seu nome na história do *rock* nacional ao gravar o primeiro LP de *heavy metal* brasileiro (MACHADO, 2004; ALEXANDRE, 2013; DAPIEVE, 2015).

Em 1982 a banda lança seu primeiro álbum, ganha uma boa projeção regional, e, desta forma, arrisca uma carreira nacional indo para o Rio de Janeiro. Vale destacar que no *show* de lançamento deste álbum, várias bandas de *rock* marcaram presença. Inclusive a banda de *punk rock* intitulada The Podres abriu o evento (MONTEIRO, 2013). Este fato aponta um convívio relativamente pacífico entre os vários grupos de *rock* e o público, apesar de suas diferenças. Nesta direção, uma movimentação de bandas e de público passou a construir, aos poucos, um cenário para o *rock* em Belém.

O cenário, que em seu início era formado em grande parte por bandas de *heavy metal* e *punk rock*, ampliou-se para abrigar várias outras derivações do *rock*. Bandas como Delinquentes, Orador, Baby Loyds, Paradoxo, Ácido Cítrico, entre tantas outras, movimentaram culturalmente o *rock* local (MACHADO, 2004; MONTEIRO, 2013). Como característica do período, destaca-se que, por causas de várias adversidades, a construção de um cenário forte só ocorreu graças ao esforço e à criatividade tanto dos músicos quanto de uma parte do próprio público. Este fato apresenta a autonomia do cenário do *rock* construído na cidade.

No que concerne aos esforços voltados para a produção e para a divulgação das músicas e das bandas, estas duas ações não estavam vinculadas às gravadoras ou à grande imprensa. Muita produção musical se deu de forma improvisada a partir de gravações feitas em fitas cassetes. Estas gravações, chamadas de *demo-tapes*, eram materiais utilizados para a apresentação das músicas de trabalho das bandas, e tais materiais eram distribuídos tanto entre o público local quanto por correspondência para cenas de outras regiões brasileiras.

Como divulgação, além das *demo-tapes*, o cenário paraense do *rock* também contou com a mídia alternativa do *fanzine*⁴⁹. Estas revistas artesanais, produzidas pelos fãs ou pelas bandas, contavam com entrevistas de músicos, histórico de bandas e com os

⁴⁹Numa breve descrição, vale ressaltar que: “Fanzine é a junção das palavras fã (de fã, em português) com magazine (revista, em inglês). Fanzine = uma revista feita pelo fã e para o fã” (BIVAR, 2007: 51).

relatos do cenário, abordando shows, as culturas urbanas e suas relações de conflitos e negociações (SILVA, 2016).

No entanto, como a cidade, em grande parte, ainda se configurava como um ambiente hostil para as bandas de *rock*, os seus agente culturais lutaram por espaço, principalmente para a montagem de *shows*. Neste caminho, uma das grandes e primeiras iniciativas corresponde ao evento Variasons, criado por Ferrari Junior no ano de 1985 (MACHADO, 2004).

3. A construção de um cenário para o *rock* local

O pioneirismo do Variasons contou com a participação de bandas ligadas aos vários estilos musicais, tendo em vista seguir uma proposta plural, e, assim, criar um espaço no qual vários músicos pudessem divulgar seus trabalhos. Tal projeto, que contou com o apoio financeiro do Banco Econômico, foi realizado em 1986 e foi dividido em três dias, sendo classificados como: peso-leve (destinado ao 122isita122 e outros ritmos regionais), peso-médio (destinado à música popular brasileira, à música instrumental e ao pop paraense) e peso-pesado (destinado ao *rock* e seus vários subgêneros). Apesar do receio por parte do gerente do banco, o evento foi um sucesso, fato que garantiu sua continuidade, no mesmo ano (MACHADO, 2004). O II Variasons ocorreu no segundo semestre de 1986. As características técnicas foram iguais, pois, apesar do patrocínio e da boa repercussão, o evento ocorreu com equipamentos de som pouco profissionais e, de certa forma, fez-se mediante alguns improvisos no que diz respeito ao espaço e à organização do evento (MACHADO, 2004).

Diferente dos dois primeiros, o III Variasons, que ocorreu em 1987, acabou ganhando uma abordagem mais didática. Devido ao patrocínio, que contou com a participação da Secretaria Municipal de Educação e Cultura (SEMEC) e do Sesc, o evento foi voltado para os alunos de escolas públicas. A apresentação ficou a cargo de Ferrari Junior que, entre uma troca e outra de bandas, abordava assuntos sobre a música *pop* e a história de diversos estilos e de artistas (MACHADO, 2004).

Esta mobilização de músicos e do público em geral teve muita relevância no que tange à criação de espaços para o florescimento do *rock* paraense. Muitos artistas puderam, neste evento, apresentar seus trabalhos e, na medida do possível, algumas bandas conseguiram utilizá-lo para formar público. O projeto foi de suma importância para o *rock* em Belém. Mas não foi o único. Em 1984, por exemplo, um evento intitulado “Festival de *Rock* no Pulmão do

Mundo”, mesmo em dimensões mais reduzidas, já atuava na busca por produzir o cenário do *rock* local (MACHADO, 2004). Acerca desta dinâmica ocorrida em prol de espaços para as bandas de *rock*, Keila Monteiro (2013) apresenta, de forma breve, alguns eventos locais e suas respectivas características:

Mesmo com dificuldades, na passagem dos anos 80 para os 90, surgiam vários eventos com caráter de festivais, incentivando inclusive certo profissionalismo nas bandas, na dita periferia, no centro da cidade e em distritos de Belém, como o *Rock in Rio Guamá* (na Universidade Federal localizada no bairro do Guamá), o projeto *Variasons* que ocorria no Sesc e no Centur (Fundação Cultural do Pará Tancredo Neves), o *Fest Rock* e o *Baító in Rock*, realizado pela Clandestina Produções, no Parque dos Igarapés, com um telão cedido pelo Museu da Imagem e do Som e com premiação em dinheiro, bem como troféus para grupos e/ou artistas que haviam se destacado no cenário *rockeiro* da cidade. O *Baító in Rock* constituía uma homenagem aos músicos que compunham *rock* no Pará e já era considerado o melhor do norte do Brasil (MONTEIRO, 2013: 3-4).

As iniciativas em prol da cena roqueira ocorriam em vários cantos da cidade, indo dos bairros periféricos ao centro de Belém. Estes eventos, que partiam de grupos e indivíduos ligados ao *rock*, muitas vezes encontravam o apoio de instituições públicas que cediam espaços e/ou patrocínio. E, foi assim, que muitos espaços para as bandas de *rock* tocarem foram criados. O público que crescia e, ao mesmo tempo, passava a apoiar a cena local, também encontrava, deste jeito, um espaço para viver a sua sede por novidade, e, principalmente, por uma cena roqueira própria, regional.

Numa relação direta com outras expressões artísticas, em 5 de dezembro de 1986, ou seja, bem antes dos grandes eventos começarem a surgir, a mobilização em prol do *rock* já dava os seus primeiros passos na cidade. O momento em questão corresponde à iniciativa de um grupo de atores que, ao voltar de uma viagem feita pelo sul do país, chegou à Belém com muitas ideias (MACHADO, 2004). O projeto, intitulado “*Sexta Rock Horror*”, abria espaço para que bandas de *rock* se apresentassem em um dos bares mais tradicionais da vida boêmia na cidade: o Bar Adega do Rei. Sobre esta empreitada na vida noturna belenense, o jornalista Ismael Machado (2004) relembra:

Parecia uma afronta. Um templo da MPB mais tradicional que se cultivava à época transformado em palco para bandas de *rock*. E o que é pior, às sextas-feiras, o dia mais nobre da semana para as noites musicais. Foi com esse nariz tapado pelos puristas que um grupo de atores de teatro resolveu criar em Belém um projeto chamado “*Sexta Rock Horror*”. Paulo Santana, Idan Góes, Zé Charone e Otávio Rodrigues, ex integrante do grupo teatral ‘Palha’, unidos ao manequim Bira Valmont, arrombaram as portas da Adega do Rei, tradicionalíssimo reduto da nata da música popular paraense dos anos 80, para o *rock* paraense (MACHADO, 2004: 31).

E foi assim, para desgosto de alguns tradicionalistas da época, que o *rock* começava a disputar espaço e a se fazer cada vez mais presente. Vale ressaltar que, neste período, por haver poucos lugares disponíveis ao *rock*, grupos de diferentes subgêneros do *rock* tocavam na “Sexta Rock Horror”; grupos que iam do *rock* mesclado com ritmos regionais do Mosaico de Ravena até o *punk rock* do Insolência Pública (MACHADO, 2004). E isso para que se tenha uma noção da diversidade musical desta empreitada na direção do cenário do *rock*.

Nesta direção, o teatro experimental Waldemar Henrique, também foi bastante significativo para o *rock* paraense. Esta instituição pública passou a abrir pautas para eventos, inclusive não cobrando aluguel do espaço. Não demorou muito para que os roqueiros passassem a organizar eventos com a participação de, no mínimo, três bandas, pelo menos uma vez por semana no referido local (MACHADO, 2004; MONTEIRO, 2013).

Com o aumento dos *shows* no teatro Waldemar Henrique, o cenário do *rock* local passou a concentrar diversas bandas no mesmo local. Neste espaço, muitas bandas que tocaram em público apenas uma vez em toda a sua existência, se apresentaram, além de tantas outras que estão, ainda hoje, em atividade. Devido a grande procura, o teatro não conseguiu abarcar a pluralidade de bandas, e, com isso, aos poucos, idealizou-se um evento que poderia reunir e apresentar os grupos locais. O evento teve o nome de *Rock 24 Horas*. Este se tornou o período de ascensão do *rock* paraense, revelando a força de uma juventude que se fez ouvir independentemente das limitações técnicas e financeiras da época.

4. Conclusão

Para se ter ideia da força que este cenário teve na região, vale destacar que, mesmo com as adversidades e com a resistência contra o *rock* local, as bandas lutaram e ganharam o seu próprio espaço, isto tanto dentro quanto fora da mídia ou das gravadoras locais e nacionais. Inclusive, as bandas locais conseguiram emplacar o *rock* também entre os gêneros mais pedidos nas rádios de Belém, como no caso da banda Insolência Pública com a música “Beirute está morta” (MACHADO, 2004).

Já sobre o evento intitulado *Rock 24 Horas*, destaca-se que a iniciativa surgiu durante os anos de 1991 e 1993, contando, assim, com três edições. Seu objetivo era o de reunir a pluralidade de bandas locais em um evento com a duração de 24 horas. Neste caminho, os dois primeiros eventos foram feitos na Praça da República e se tornaram sucesso de público e de

crítica. Belém estava entrando cada vez mais no cenário do rock nacional, trilhando quase o mesmo caminho do cenário do rock de Brasília e Porto Alegre. Entretanto, a terceira edição, em 1993, ocorrida na Praça Kennedy, hoje chamada de Praça Waldemar Henrique, o evento acabou em uma confusão generalizada que, de certa forma, promoveu o declínio da cena roqueira local, característica da década de 1980 (MACHADO, 2004).

Embora tal situação tenha demovido o rico cenário cultural deste período, sua contribuição para a história da música e das artes em geral na cidade de Belém foi ímpar e rendeu valiosos frutos. Com o tempo, o cenário do rock local se refez, e, apesar de não ter a mesma força de antes, abrigou uma série de bandas que ainda hoje se mantêm, além de várias outras que na atualidade estão surgindo.

No que tange a minha pesquisa de doutorado, finalizada neste ano de 2019, estudar o cenário do rock em Belém me permitiu entendê-lo como o palco no qual três artistas paraenses se formaram política, intelectual e artisticamente. Nesse sentido, o cenário do rock local possui uma forte dimensão cultural, artística e política que pode ser estudada na busca de entender uma parte da história da capital do Pará e da arte praticada fora do sistema tradicional da arte, e que veio à tona nesta região.

Referências:

- ALEXANDRE, Ricardo. *Dias de Luta: o rock e o Brasil dos anos 80* / Ricardo Alexandre – Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2013.
- BIVAR, Antonio. *O que é punk*. São Paulo: Brasiliense, 2007.
- CHACON, Paulo. *O que é rock*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1982.
- DAPIEVE, Arthur. *Brock: o rock brasileiro dos anos 80*. São Paulo: Editora 34, 2015.
- GROPPO, Luís. Antonio. Gênese do *rock* dos anos 80 no Brasil: ensaios, fontes e o mercado juvenil. *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 1, v. 2, p. 172-196, 2013.
- MONTEIRO, Keila. M. S. *O Rock na Amazônia: peculiaridades desse gênero na História da música urbana em Belém do Pará*. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DE ESTUDOS DO ROCK, 1. Cascavel, 2013. *Anais...* Cascavel: Universidade Federal do Oeste do Paraná, 2013.
- ROCHEDO, Aline do Carmo. “*Os Filhos da Revolução*”: a juventude urbana e o rock brasileiro dos anos 1980. Niterói, 2011. 152f. Dissertação (Mestrado em História). Instituto de Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2011.
- SILVA, Bernard Arthur Silva da. Mundo Artístico e Underground na “Música Pesada” Amazônica: heavy metal Paraense, Mídia Escrita/Sonora e Indústria Fonográfica (1986-1996)? *Sociologia em Rede*, Goiânia, v.6, n. 6, p. 104-142, 2016.
- SILVA, Bernard Arthur Silva da. *Mundo metálico belenense e política cultural: declínio e reorganização do heavy metal paraense (1993-1996)*. Belém, 2014. 462 f. Dissertação (Mestrado em História Social da Amazônia). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Pará, Belém, 2014.

Sebastião Tapajós – a rede de encontros que se forma na pesquisa

José Maria Carvalho Bezerra

Universidade Federal do Pará – jjmusic35@yahoo.com.br

Liliam Cristina Barros Cohen

Universidade federal do Pará – liliambarroscohen@gmail.com

Resumo: Este artigo apresenta um viés de como está hoje a minha pesquisa de doutoramento em Artes, que estuda parte da obra do violonista Sebastião Tapajós. Narra como estão entrelaçados conhecimentos e pessoas ligadas ao objeto de pesquisa, os encontros que tem acontecido naturalmente, que mesmo sem apresentarem uma sequência, ajudam na formulação de uma metodologia para o desenvolvimento da escrita e construção de um documentário que acompanha a tese. Essa rede que vai se criando tem ganhado uma trama a partir dos encontros e falas com esses interlocutores. Entre eles estão familiares, músicos, amigos, produtores musicais e artistas das diversas linguagens, que de alguma forma mostram a Amazônia em suas obras.

Palavras-chave: Rede de encontros. Sebastião Tapajós. Diário de Campo.

Sebastião Tapajós - The Network Of Meeting Formed In Research

Abstract: This article provides a guidance about how it is today my PhD research in Arts, who studies part of the work of the guitarist Sebastião Tapajós.

It tells how knowledge and people are connected to the research object, the meetings that have happened naturally, that even without presenting a sequence, help in the formation of a methodology for the development of writing and construction of a documentary that accompanies the thesis. This network that is being created has gained a plot from the meetings and talks with these interlocutors. Among them are family members, musicians, friends, music producers and artists from different languages, that somehow show the Amazon in their works.

Keywords: Meeting network. Sebastião Tapajós. Field Journal

Introdução

Há dois anos tenho pesquisado a extensa obra musical do violonista e compositor paraense Sebastião Tapajós (1942) nascido num trecho do Rio Surubiu, entre Alenquer e Santarém, na região oeste do estado do Pará, onde costumeiramente chamamos de baixo Amazonas. Os rumos que a pesquisa tem tomado e os encontros que tem me proporcionado vão tecendo uma trama, uma rede, que poderia muito bem ser desenhada em uma espécie de árvore genealógica sobre 126 visitas, amigos, música, pesquisa. Aqui pretendo desenvolver um raciocínio e apresentar esses encontros e suas importâncias para o trabalho maior, que é a escrita da minha tese de doutorado em Artes, em andamento no Programa de Pós-graduação em Artes da UFPA e o documentário que deverá acompanhar essa escrita, ou seja, é um processo de

criação artística, que por hora reúne muitos documentos musicais, informações, diálogos gravados em áudio e vídeo, me aproxima de pessoas e tece a rede que mostro agora.

As entrevistas que estão sendo feitas em áudio e vídeo vão me dando caminhos para a escrita. A metodologia pensada inicialmente vai aos poucos emoldurando figuras que aparecem nessa trama; que tem como objetivo: compreender como alguns ritmos da cultura paraense estão traduzidos para o idioma do violão no fazer musical de Sebastião Tapajós. Para Salles:

Algumas obras, incluindo todo o potencial que as mídias digitais oferecem, parecem exigir novas abordagens. Ao mesmo tempo, muitas dessas obras exigem novas metodologias de acompanhamento de seus processos construtivos e não somente a tradicional coleta de documentos, no momento posterior à apresentação da obra publicamente, isto é, a abertura das gavetas dos artistas para conhecer os registros das histórias das obras. Muitos críticos de processos passaram a conviver com o percurso construtivo em tempo real. Algumas obras contemporâneas (mas não só) geram, assim, novas metodologias para abordar seus processos de criação, enquanto que os resultados desses estudos mudam, de alguma maneira, os modos de abordá-las sob o ponto de vista crítico (SALLES, 2008: 9).

O primeiro encontro com Sebastião se deu em abril de 2018 em Belém-Pa, na casa da Lourdes Garcez, lugar que tem sido o ponto de referência do compositor quando ele está em Belém. Sebastião Tapajós, hoje mora em Santarém – PA. Naquele primeiro encontro com Sebastião, ele me recebeu muito bem e a partir dali alguns caminhos começaram a aparecer e junto a eles, novos amigos e histórias sobre o “Tião” como é carinhosamente chamado por todos. Tião quis mais ouvir e saber quem eu era, do que dizer quem era ele. Como de costume entre músicos, entregou-me um violão e pediu que eu tocasse alguma coisa, fomos naturalmente nos conhecendo e falando sobre música e um pouco do que eu fazia, mas muito pouco sobre o que ele já fez. Nossa manhã terminou num almoço com peixe e açaí na casa de Lourdes, mas com pistas para um novo encontro.

Pouco tempo depois fui a Santarém e fiz uma ligação avisando-o de queria visitá-lo e se possível gravar a primeira entrevista. Prontamente o sim, veio do outro lado da linha e junto com um amigo em comum, Wander de Andrade, fomos até a casa do Tião, na comunidade Pajuçara, distante 14Km do centro, as margens do rio Tapajós. Lá encontramos Tião em meio a um ensaio para um show comemorativo ao município de Oriximiná – PA, estavam com ele um percussionista, um baterista, o compositor e cantor Alenquerense, Gonzaga Blantez e o pianista Andreson Dourado. Não podendo parar para me dar atenção pediu que eu ficasse, entendi como um chamado pra observação em campo e de como as adversidades fazem parte das agendas. O ensaio se prolongou por toda a tarde. Percebendo que não conseguiria falar com ele, entrevistei o pianista Andreson Dourado que falou da sua trajetória com o violonista.

1. Os encontros

A entrevista foi gravada em vídeo e nela Andreson fala sobre o processo de ensaio, do aprendizado que teve ao lado do Tião, da primeira viagem em turnê e de como passou a ser parte da família. No início da noite atendendo a um pedido meu, Tião e Andreson atenderam a um pedido meu e gravaram um vídeo com os dois tocando uma música. A ida até a casa de Tião tinha me rendido a apreciação de uma tarde de ensaio, de como ele é junto aos músicos, além de algumas fotos da sala de ensaio e de parte de sua trajetória que se faz emoldurada em quadros por todas as paredes, do quintal e do rio Tapajós que “por entre as árvores” se vê ao fundo. A fala a seguir é do Andreson, e parece mostrar a importância do que é estar ali, vivendo naquele lugar para Sebastião Tapajós:



Fig 1: Quintal e o rio Tapajós por entre as árvores. (Fonte: autor)

O último trabalho, que é este trabalho que a gente está fazendo show agora que é “Por entre as árvores” foi tudo por isso aqui, né...ele diz que é por entre as árvores porque a gente olha por entre as árvores no quintal dele e a gente vê o Tapajós, o rio Tapajós. Eu tava com ele no dia que ele achou esse nome, ele olhou para as árvores assim: olha, por entre as árvores, olha o rio por entre as árvores, e saiu o nome do show e do disco que a gente vai gravar (DOURADO, entrevista em 01 de agosto 2018).

Em outra viagem a Santarém, encontrei o também violonista Edmarcio Paixão, que compõe, faz arranjos e trabalha com produção musical. Edmarcio me falou dos primeiros encontros com Tião e de como acabou produzindo o CD “*Da lapa ao mascote*” em 2013, da sua ida à Europa tocar na Itália com o violonista, de suas observações e percepções sobre a maneira de compor de Tião. Em determinado momento ele relata sobre essas percepções:

A outra questão que eu pude perceber muito é uma harmonia bossa-novística. Muitas obras dele possuem essa característica bossa-novística, das progressões bem dentro da bossa-nova (...) acho que dessa relação com o Rio de Janeiro, samba, bossa-nova, né, trouxe muito pra dentro desse disco, apesar de já colocar as primeiras evidências do, da guitarrada que seria mais à frente, o próximo CD dele... (PAIXÃO, entrevista em 07 de novembro de 2018).

Andreson percebe o uso da síncopa usada no carimbó e lundu – semicolcheia, colcheia e semicolcheia – em muitas das composições de Sebastião, inclusive o uso destas mesmo quando ele compõe choros. Essa percepção já foi observada por Edmárcio, que diz que em muitos carimbós, ele percebia o uso dos baixos ou bordões, como se fossem os do choro.

Em Belém entrevistei o violonista, compositor, arranjador e produtor musical Ziza Padilha, que também trabalhou com Tião. O intuito de entrevistar Padilha, era de colher informações sobre suas percepções a respeito das composições de Sebastião, sendo ele, também compositor para o instrumento, foi quando descobri que ele já teve uma experiência mais próxima com o Tião, quando trabalhou na produção do disco *Cristina Caetano interpreta Sebastião Tapajós & parceiros* (2010). Para Padilha, Sebastião é um violonista que precisa ser estudado por essa nova geração de músicos, e lamenta ter conhecido o violonista somente após conhecer “os de fora”.

Eu espero que essa geração, a gente tem dificuldade né, a gente da nossa época a gente tinha, ainda mais agora, a se afastar dos nossos na questão de pesquisa, na questão de estudos. Que essa turma que está estudando agora veja o Tião, veja com um olhar acadêmico, que é um compositor, um artista que precisa ser estudado, como todos assim, mas ele tem um repertório assim até pra fazer um doutorado em violão (...) e se fizer o sentido inverso ele vai ficando mais difícil... (PADILHA, entrevista em 26 de setembro de 2018).

Para Salles (2008), “no caso do processo de criação de uma obra, podemos falar que, ao longo desse percurso, a rede ganha complexidade à medida que novas relações vão sendo estabelecidas”.

Em março de 2019 conversei com Lourdes Garcez em sua casa, eu havia passado a tarde conversando, ouvindo e tocando violão com Tião, ela chegou no final da tarde e eu pedi que falasse um pouco da relação de amizade entre os dois. Enquanto gravei essa entrevista, uma equipe da Secretaria de Cultura do Estado do Pará, chegou pra gravar uma entrevista com Sebastião para um documentário que foi lançado no mês de setembro deste mesmo ano. Esse é um outro detalhe que falo em seguida, mostrando a continuidade dessa rede de encontros.

Todas as pessoas que tenho entrevistado, tenho pedido que se apresentem como profissional e falem um pouco do seu processo criativo e somente na sequência, após ter falado um pouco de si, responda as questões que levo comigo. Neste caso, por se tratar de uma

pesquisadora da área de biomedicina, as perguntas foram mais relacionadas a amizade, mas Lourdes enfatiza que sua mãe é escritora, poeta, pinta quadros e de certa forma lhe influenciou a escrever também, a pedido de um outro violonista muito conhecido no meio musical paraense, o Paulinho Moura, ela escreveu uma letra para uma música, Sebastião ouviu e pediu pra que ela também fosse letrista dele.

Nesse momento eu senti um certo peso na responsabilidade de fazer uma letra de uma música do grande Sebastião Tapajós, de quem a minha mãe falava muito quando eu era criança. Na década de 60 ele era muito conhecido e a minha mãe, uma pessoa que ama música o conhecia muito bem. Eu nunca imaginei que isso pudesse acontecer, naquele momento eu realmente fiquei preocupada mas achei que ele ia esquecer (...) Remanso foi minha primeira música com o Sebastião, no mesmo dia eu fiz a letra, eu nunca tinha colocado uma letra em melodia. Esse era o meu medo de receber uma melodia... (GARCEZ, entrevista em 04 de junho de 2019).

Em outro momento, Garcez faz questão de ler uma crítica que havia sido publicada sobre o Tião, que hoje está registrada num livro lançado em Santarém – PA, pelo escritor Cristovam Sena, o livro é um apanhado de artigos, recortes de jornais, revistas e cartazes de turnês feitas pelo violonista, tanto no Brasil quanto no exterior, incluindo aí América Latina, Europa, América, Ásia. Parte da crítica diz:

Na sua humildade, humildade que chega a ser prejudicial, com discos gravados no Japão e na Alemanha – e pouca gente sabe disso – Sebastião Tapajós voltou calado, não disse nada porque também não lhe perguntaram, mas foi o único a trazer no bolso contrato para vinte concertos no próximo ano, da Alemanha a Israel, além de gravação de outros discos. E foi o nome maior, segundo a crítica e segundo a publicidade, em todas as exposições (MISTER ECO, Fonte: Última Hora Revista, Data: 27/11/1972 in SEBASTIÃO TAPAJÓS 50 anos de vida artística, 2014).

Conhecer este livro me levou a querer também conhecer o autor que organizou todo esse material, entrei em contato e marcamos uma entrevista, fui até Santarém aonde encontrei o Sr. Cristovam Sena que junto com sua esposa, D. Rute Sena mantêm o Instituto Cultural Boanerges Sena – ICBS, local aberto ao público com uma vasta biblioteca, que segundo eles, possui mais de 6.000 títulos. Pela editora do ICBS foi lançado em 2014, o livro *Sebastião Tapajós 50 anos de vida artística*. Cristovam falou um pouco sobre:

O Alexandre Von na época deputado estadual, ele chegou aqui com o Sebastião Tapajós, é... num sábado, ele disse Cristovam, eu tô, nós estamos fazendo um trabalho para que o Sebastião Tapajós seja homenageado com o título de Doutor Honoris Causa pela UEPA, do estado, e nós precisávamos de um trabalho pra orientar quem vai escrever o projeto (ianudível) e nós pensávamos que tu poderias escrever isso (...) e eu conversando com o Sebastião Tapajós depois, ele me disse assim: olha, eu tenho alguma coisa sobre a minha carreira lá em casa. Ele chegou aqui com uma pastazinha na mão, e disse assim: eu tenho isso aqui, mas eu tenho muita coisa lá em casa ainda que a Tânia guardou. (pausa) e eu, Sebastião com aquela modéstia dele né, tem umas caixinhas lá, umas besteirinhas lá. Eu digo: então faz o seguinte: vamos lá então, aí eu fui lá e me espantei com o volume de coisa que tinha lá. Eu disse: olha, vocês me

dão permissão de levar esse material pro ICBS? Pode levar (...) logicamente que tava desorganizado, teve que limpar tudo, separar o que é de jornal, o que é de revista, eu disse assim, olha rapaz eu não vou nem fazer um documento pra explicar quem é Sebastião Tapajós, eu vou mostrar quem é Sebastião Tapajós através de um livro. Assim surgiu a ideia do livro... (SENA, entrevista em 27 de setembro de 2019).

Não há uma ordem de encontros, assim como parece não existirem fatos isolados, estamos todos de certa forma falando da mesma pessoa, por óticas distintas. Os acontecimentos até agora estão de alguma forma ligados uns aos outros. Assim, mais uma vez recorro a Salles (2008) que diz que nessa conceituação de redes, há: “simultaneidade de ações, ausência de hierarquia, não linearidade e intenso estabelecimentos de nexos”.

A entrevista com Sebastião Tapajós aconteceu em Belém, no dia 08 de maio de 2018 no estúdio Apce Music, lá encontrei Tião após um período de gravação com o compositor e cantor, Gonzaga Blantez, na ocasião estavam terminando as gravações do disco *Encontro Amazônico* que foi lançado em setembro de 2019. Tivemos um longo encontro aonde Tião falou sobre sua infância, família, sobre sua vinda para Belém ainda muito jovem, e de como foi bem recebido pelo professor Gelmirez Melo e Silva, que coordenava o conjunto Os Mocarongos e que em bem pouco tempo passou a ser a atração principal nas apresentações do conjunto.

Falou de sua ida para o Rio de Janeiro, aonde estudou e aperfeiçoou sua técnica com Othon Salleiro, de sua ida para Portugal e Espanha, do encontro com Emilio Pujol, do retorno à Belém e sua passagem como professor no Conservatório Carlos Gomes, sua partida de Belém e do encontro com grandes músicos, como: Baden Powell, Sivuca, Hermeto Paschoal, Pedro Sorongo, Gilson Peranzetta, Altamiro Carrilho, Zimbo Trio, entre outros e de como sua carreira cresceu no exterior com o empresário alemão Claus Schreiner.



Fig 2: Sebastião Tapajós (Fonte: autor)

No mês de maio de 2019 recebi um telefonema da Secretaria de Cultura do Estado, era um convite para um depoimento sobre Sebastião Tapajós num documentário que eles estavam produzindo, o próprio Sebastião havia indicado meu nome para fazer parte deste. Percebi que aos poucos meu trabalho como pesquisador estava sendo reconhecido. O documentário foi lançado no dia 28 de agosto de 2019 na 23ª Feira Pan-Amazônica do Livro e das Multivozes, junto ao primeiro livro da série Violão Paraense, que traz Sebastião Tapajós como homenageado, neste livro estão publicadas 25 obras do violonista.

Em conversa com Tião, perguntei da possibilidade de entrevistar a esposa dele, ele me deixou a vontade, quando fui a Santarém encontrar com Cristovam Sena, encontrei também Tânia Tapajós, que se mostrou pronta a me ajudar no que eu precisasse na pesquisa, mas pediu com toda delicadeza que a deixasse de fora de qualquer registro fotográfico ou em vídeo; uma entrevista por escrito está agendada para ser feito com ela, na ocasião me mostrou algumas partituras que foram publicadas na Alemanha, algumas são peças avulsas, outras já apresentam pequenos conjuntos de obras, e me falou de um material novo que está sendo publicado por um dos filhos de Sebastião Tapajós, no Rio de Janeiro. Entrei em contato com Ricardo Queiroz e adquiri o livro, um E-book que traz em suas 424 páginas, a biografia, discografia e 106 obras em partituras.

2. Os desdobramentos dos encontros

Este artigo apresenta uma pequena parte do que tenho registrado desses encontros que começaram acontecer a partir de 2018. A ideia inicialmente era a de fazer um curta-metragem com o material que eu conseguisse, mas a quantidade de material coletado e as informações recebidas foram dando espaço à um filme maior, esse material está sendo guardado em no mínimo três locais diferentes, além das entrevistas estarem sendo etiquetadas.

A entrevista com Sebastião Tapajós que foi gravada no estúdio Apce Music, com mais de uma hora de gravação contém muitas informações, além de todos os demais encontros que sucederam este primeiro momento registrado, que vão somando-se as falas desses outros interlocutores. São novas percepções, novas informações, que me tem feito pensar sobre: a obra do Sebastião Tapajós, sobre a Amazônia como lugar deste fazer artístico, sobre a minha maneira de compor, sobre a escrita da tese e a criação deste documentário.

Para a escrita deste artigo selecionei apenas algumas pessoas dessa rede de encontros, há também no processo da construção da criação da tese e documentário, encontros não descritos aqui, com artistas das outras linguagens, encontros esses que creio serem necessários dentro deste meu processo, por serem artistas que apresentam em suas obras, um olhar sobre a Amazônia.

A rede que por hora se forma, ajuda na minha escrita, na construção de minhas obras – a tese e o documentário – ao mesmo tempo que mostra muitos encontros em todos esses anos de fazer musical do meu objeto pesquisado. Vão se formando redes sobre redes, algumas mais densas, outras mais claras. O que absorver neste momento vai depender de uma ou mais escolhas, outras ficarão guardadas para possíveis desdobramentos. Essas que serão neste momento escolhidas, nem de longe significam decisões definitivas, nem minhas, nem de meus interlocutores. É como o processo de composição de uma música, ou mesmo de sua mixagem em estúdio, num determinado momento você precisa colocar um “ponto final” para que o produto saia dali e ganhe novos ouvintes, que observarão esta obra, cada um a sua maneira.

A pesquisa está chegando na sua primeira metade, é possível que novos encontros aconteçam, novas tramas desenvolvam-se, e nestas, hajam muitas modificações na escrita, nas edições, nas percepções sobre o fazer musical.

Referências:

- DOURADO, Andreson. Entrevista em 01 de agosto de 2018. Santarém – PA. Vídeo. Residência de Sebastião Tapajós.
- GARCEZ, Lourdes. Entrevista em 04 de junho de 2019. Belém – PA. Vídeo. Residência própria.
- PADILHA, Ziza. Entrevista em 25 de setembro de 2018. Belém – PA. Vídeo. Estúdio Zarabatana Produções.
- PAIXÃO, Edmárcio. Entrevista em 07 de novembro de 2018. Santarém – PA. Vídeo. Instituto CR de Música.
- QUEIROZ, Ricardo. *Sebastião Tapajós: catálogo de partituras composições originais* [E-book]. Brasil: Brazilian Music Network Ltda, 2019.
- SALLES, Cecília Almeida. *Redes da Criação: construção da obra de arte*. 2. ed. Brasil: Editora Horizonte, 2008.
- SENA, Cristovam (org.). *Sebastião Tapajós: 50 anos de vida artística*. Santarém: ICBS – Instituto Cultural Boanerges Sena, 2014.
- SENA, Cristovam. Entrevista em 27 de setembro de 2019. Santarém – PA. Vídeo. ICBS.
- TAPAJÓS, Sebastião. Entrevista em 08 de maio de 2019. Belém – PA. Vídeo. Estúdio Apce Music.

Os Muiraquitãs de Abaeté – algumas considerações sobre o surgimento e a atividade musical do grupo no contexto social do município de Abaetetuba no Pará

Felipe guedelha

UEPA-felipenegrao02@gmail.com

Saulo Christ Caraveo

UFPA-saulocaraveo@gmail.com

Resumo: Neste trabalho verificou-se a atividade musical do grupo “Os Muiraquitãs de Abaeté”, considerando os contextos sociais de sua origem na cidade de Abaetetuba, no estado do Pará e a gravação de sua primeira produção fonográfica em Belém do Pará. Como surge o grupo musical “Os Muiraquitãs de Abaeté”? Quais os percursos que os levaram à gravação do primeiro disco em Belém do Pará? Para responder as questões, além da abordagem etnográfica, foi realizada a revisão da bibliografia existente sobre o assunto: entrevista semiestruturada com Humberto Costa, professor e membro atual do grupo, residente da cidade de Abaetetuba e as análises de dados a partir da etnomusicologia. A pesquisa abrangeu os contextos do final da década de 1960, na cidade de Abaetetuba, período em que foram criados os portos para comércio de madeira, e 1976, ano de gravação e lançamento de seu primeiro LP em Belém do Pará. Concluímos que o grupo musical “Os Muiraquitãs de Abaeté”, fundado nos anos de 1970, está intimamente ligado à construção do porto de Abaetetuba que atendia ao escoamento de madeira da região. Diante disso, ao desvelar memórias que constroem as identidades do grupo e de sua comunidade, ao compreender sua relação com a conjuntura sócioeconômica e perceber o impacto cultural sobre a música e músicos abaetetubenses e demais regiões, vislumbramos sua relevância, apontando o grupo como um dos expoentes da música popular dentro do município de Abaetetuba e do Estado do Pará.

Palavras-chave: Os Muiraquitãs de Abaeté. Contextos musicais amazônicos. Prática musical paraense.

Os Muiraquitãs de Abaeté: some considerations about the emergence and musical activity of the group in the social context of the municipality of Abaetetuba in Pará

Abstract: In this work we verified the musical activity of the group “Os Muiraquitãs de Abaeté”, considering the social contexts of its origin in the city of Abaetetuba, in Pará and the recording of its first phonographic production in Belém do Pará. How does the musical group “Os Muiraquitãs de Abaeté” arise? What are the routes that led them to the recording of the first album in Belém do Pará? In order to answer the questions, besides to the ethnographic approach, a review of the existing literature on the subject was conducted: a semi-structured interview with Humberto Costa, teacher and current member of the group, Abaetetuba resident and data analysis by the ethnomusicology. The research covered the contexts of the late 1960s, in the city of Abaetetuba, period in which were created ports for timber trade, and 1976, year of recording and release of their first LP in Belém do Pará. We concluded that the musical group “Os Muiraquitãs de Abaeté”, founded in 1970s, is closely linked to the construction of the port of Abaetetuba that served the region timber flow. Thus, unveiling memories that build the identities of the group and its community, understanding its relationship with the socioeconomic conjuncture and realize the cultural impact on the music and musicians abaetetubenses and other regions, we see its relevance, pointing the group as one of the exponents of popular music within the municipality of Abaetetuba and the state of Pará.

Keywords: “Os Muiraquitãs de Abaeté”. Amazonian musical contexts. Paraense musical practice.

Introdução

Esta pesquisa analisa os percursos pelos quais surge o grupo musical Os Muiraquitãs de Abaetetuba, também conhecidos como Muiraquitãs de abaeté. Considerando os contextos sociais que cercam o município de Abaetetuba nos anos de 1960, seus membros fundadores, sua ascensão em direção à gravação de seu primeiro LP no ano de 1976 e o posterior desmembramento da banda causado por um grave acidente. Contamos com a entrevista realizada na cidade de Abaetetuba com Humberto Costa, músico e professor de música, conhecido como Beto Costa, ou Beto Brasil que tem estreita ligação com a banda desde 1970. Admirador do grupo desde a infância, amante de música, passou a integrar o grupo em uma formação mais recente já na década de 1980. Beto desenvolve relevante carreira musical, aprofunda seus estudos, adquire experiências diversas até a sua saída do grupo. É convidado a integrar o conjunto que acompanhava Mestre Viera de Barcarena, pai do gênero musical Guitarrada, onde criou laços de amizade com o guitarrista fundador dos Muiraquitãs, estabelecendo parceria musical que perpassa por outros grupos e bandas.

Nos dias que correm, Beto Costa é membro integrante da formação atual dos Muiraquitãs de Abaeté. O grupo retomou as atividades no ano de 1995 e se mantém ativo até a data presente. A partir de sua contribuição desenvolvemos as seguintes questões: Como surge o grupo musical Os Muiraquitãs? Quais os percursos que os levaram à gravação do primeiro disco em Belém do Pará? O texto ainda conta com considerações finais nas quais apresentamos algumas reflexões sobre a análise dos dados estudados.

1. O contexto sociocultural de Abaetetuba dos anos de 1960

Abaetetuba é um dos 144 municípios que compõem a macrorregião do Pará, localizado na região nordeste do estado cerca de 67km da capital Belém. Segundo o último censo (IBGE, 2010), possui uma população de 141.100 habitantes. Hoje a economia se sustenta principalmente no setor de serviços, ocupa espaço econômico importante no que diz respeito ao contexto microrregional, principalmente no que se refere às relações comerciais com municípios vizinhos, neste sentido vale destacar que:

O município possui o maior Produto Interno Bruto (PIB) e o maior Índice de Desenvolvimento Humano no contexto microrregional. Embora tenha uma estratégica posição geográfica e seja o município com a melhor infraestrutura da região, esta não

é relevante ao se efetuar a passagem à escala estadual. (QUARESMA, et al, 2015 p.156).

A historiografia e manifestações culturais da cidade revelam saberes populares que colocam o município como palco da sociabilização e de vivência de milhares de abaetetubenses e outros que nasceram em outros municípios, como é o caso de Humberto Costa.

Localizada em ponto estratégico em termos geográficos, a Baía de Abaetetuba é o meio de acesso obrigatório para quem advem de municípios vizinhos. E é pelos caminhos dos rios que as histórias de Os Muiraquitãs de Abaeté se inicia, diz Beto Costa:

Na década de 60, que antecede a chegada, a criação dos muiraquitãs, Abaetetuba era um polo de extração de madeira. Tinha a empex, é esse o nome, uma empresa que se implantou aqui, se instalou aqui, para fazer... para pegar madeira aqui e dar outros destinos, para outros municípios, outros estados e outros países⁵⁰.

Devido a extração de madeira na região, e o escoamento pela baía de Abaetetuba, existiu uma lógica de fluxo de capital e pessoas pela cidade. Diante das oportunidades, cenário e perspectivas neste período, ocorrem mudanças importantes na organização da cidade, tanto na sua paisagem quanto nas suas relações comerciais. Admitindo que os fatos sociais locais são determinados por ações de maior amplitude interligados em uma rede de relações políticas e culturais, vale destacar ainda que:

A partir dos anos 50 quando se institucionalizou a revolução e as correntes modernizadoras se impuseram na política governamental, o patrimônio foi organizado em museus diferenciados. O desenvolvimento industrial e turístico, a maior profissionalização de artistas e cientistas sociais contribuíram para separar o histórico do artístico, o tradicional do moderno, o culto do popular (CANCLINI, 2015, p. 172).

Este movimento de classes na cidade de Abaetetuba se assemelha a outros acontecimentos referentes a Belém e cidades vizinhas periféricas ribeirinhas, nesta direção vale destacar que:

A natureza híbrida destas interações culturais, segundo Mesquita (2009, p. 5), ganha nomenclatura peculiar: Rede Transatlântica de Difusão Cultural - RTDC. Essa rede é formada pelas rádios, sedes, clubes, bares e gafieiras onde aconteciam as festas populares das décadas de 1950, 1960, 1970 na cidade de Belém, além da área portuária, zona do meretrício, os espaços públicos de bairros como Campina, Guamá, Jurunas e Condor (CARAVEO, 2019, p. 20).

⁵⁰ Todas as citações referentes a Beto Costa são relativas a entrevista realizada com Beto Costa no dia 19 de setembro de 2019, na cidade de Abaetetuba no Pará.

A partir do porto, em Abaetetuba, surge a zona do meretrício, para atender a demanda humana estrangeira vinculada ao forte tráfico transnacional e da própria população da região como relata Beto Costa:

Nós tínhamos aqui a zona do meretrício, nós chamávamos aqui, onde ficavam os... vulgarmente conhecidos como puteiros [...]. Então era muito comum aqui na frente de Abaetetuba, ver aqueles barcos que puxavam madeira, com trezentas, quatrocentas toras de madeira! Passando dia e noite aqui na frente da cidade, ancorava aí, ficava nesse porto, que é da empex, que depois passou a se chamar mafina. Então isso trouxe um movimento econômico muito grande pra cá, até por que vieram pessoas de outros locais do Brasil, e principalmente gringo.[...] O Gigi é uma pessoa de castanhal, ele montou uma casa, na época nós chamamos de boate, onde ele ia buscar mulheres que trabalhavam na profissão de prostituta, passavam a noite toda lá, e tinha muita gente que ia visitar e os caras pagavam por aquele trabalho, etc e tal. Só que para animar o espaço, precisaria ter música né? E a música mecânica é uma coisa muito linear, quando botava um conjunto na época era um boom!

Aproveitando o momento econômico proporcionado pelo comércio de madeira, o empresário Gigi monta uma das “boates” que funcionavam na zona do meretrício abaaetetubense. Sua proposta era de construir a boate de maior qualidade da região “a boate do Gigi era como se fosse a cereja do bolo”, diz Beto. O empresário, como também é relatado, contratava mulheres de outros municípios, para garantir a rotatividade de garotas de programa. Além das prostitutas, outro ponto de investimento do empresário era de músicos, grupos e bandas para o estabelecimento.

Considerando o depoimento de Beto Costa e a contextualização histórica referente ao município de Abaetetuba, podemos dizer que a prática musical desenvolvida na cidade se estabelecia em uma relação de trabalho, na qual a classe musical e de garotas de programa atendiam à demanda desses mercados. Nesta direção, vale destacar que, primeiramente, prática musical deve ser entendida:

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 [...]. Assim, suas origens principais têm uma raiz social dada dentro das forças em ação dentro do grupo, mais do que criadas no próprio âmago da atividade musical. Isto é, a sociedade como um todo é que definirá o que é música. A definição do que é música toma um caráter especialmente ideológico. A música será então um equilíbrio entre um “campo” de possibilidades dadas socialmente e uma ação individual, ou subjetiva. (CHADA, 2007, p. 127).

Diante dessas múltiplas relações, Gigi contrata um grupo musical chamado DM Show, para cumprir a função de “banda de baile” dentro da boate. Comandado pelo músico Daniel Margalho, o grupo contava com um jovem chamado Cloriomar Margalho, seu primo. Com o fim do grupo Os Águias, Cloriomar passa a integrar o DM Show. Mais tarde, Daniel Margalho

se afasta da música e da vida noturna de músico, decide vender o “instrumental”. Gigi compra e passa a ter posse dos instrumentos para atender as necessidades de sua boate.

As múltiplas relações sociais, políticas e comerciais que se estabelecem no contexto da Abaetetuba dos anos de 1960 tornam possível a fundação de uma nova classe trabalhadora no setor artístico musical.

1. Os Muiraquitãs de Abaeté: a formação original e o primeiro LP.

Embalado pelos festivais que aconteciam pelo Brasil, um músico baiano chamado Ezio Camargo, que estava em Belém do Pará, é convidado a participar de um dos festivais que estavam acontecendo em Abaetetuba. Ao chegar na cidade, acaba se desiludindo, pois, o cenário musical não era aquele que ele esperava, ainda assim acaba ficando no município. Gigi, o empresário, conhece o músico baiano, o convida para morar em seu bordel e o nomeia chefe de seu conjunto. Beto Costa lembra que:

O Ezio Camargo pegou a guitarra solo, o Clariomar fazia o contrabaixo no violão, o Laquê na bateria, e o João, que era o cavalo de aço, já cantava uma ou duas, o finado Miguel da Lili que tocava o saxofone, e o clariomar fazia o baixo no violão, isso aconteceu em junho de 1973.

Assim, sob a liderança de Ezio e com os instrumentos vendidos por Daniel, o novo grupo começa a tocar na boate no ano de 1973. Após o encontro com um escultor da cidade, chamado Chico Paes, surge o nome da banda: Os Muiraquitãs de Abaetetuba. O mesmo escultor chegou a fazer cópias de Muiraquitãs para cada um dos membros do conjunto e assim, o grupo inicia as atividades musicais na zona do meretrício abaetetubense, como uma banda de baile.

Embalados pelo momento econômico proporcionado pela dinâmica portuária da cidade e a extração de madeira, os músicos da boate estavam ganhando muito bem, segundo Beto, e seguindo uma forte rotina de ensaios e apresentações, o que permitiu desde esse momento a dedicação exclusiva para a atividade musical, com apresentações de terça à domingo e ensaios às segundas feiras. Com o passar de algum tempo, Ezio retorna ao estado da Guanabara, onde residia sua família, deixando o grupo novamente sem liderança e sem guitarrista. Diante do sucesso do grupo era do interesse do empresário que a banda continuasse na casa. Assim, Cloriomar assume a liderança tocando guitarra.

A banda passa a fazer eventos fora do bordel onde trabalhava. Com um pagamento maior do que o oferecido pela boate, e cada vez mais requisitada em festas, aniversários e outros eventos, passou a ter uma dinâmica musical diferente, cumprindo agendas e sendo contratada por diferentes pessoas. Cloriomar muito jovem, à época por volta de 17 anos, precisava de ajuda para a administração da banda. Os músicos recebem a notícia de que havia um ex-militar da aeronáutica na cidade, que tocava pistão, e foi músico dentro das forças armadas. Rui Guilherme passa a organizar as pautas musicais e a agenda de shows da banda. Essa formação é responsável pela gravação do primeiro disco da banda, no ano de 1976.

A figura 1 mostra a capa deste primeiro trabalho fonográfico da banda.

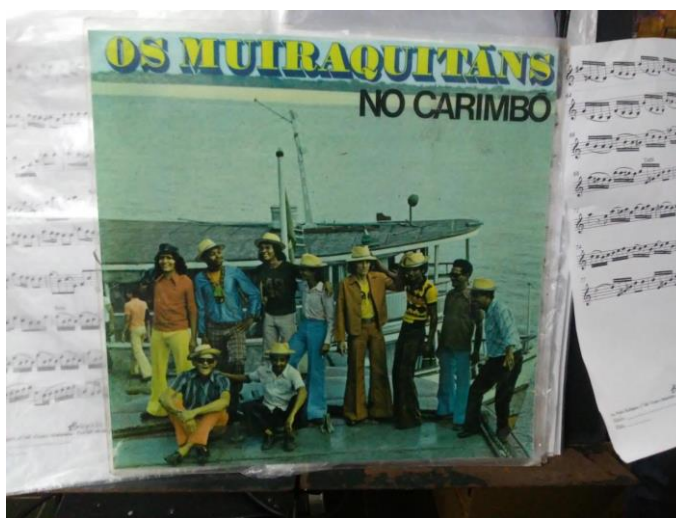


Figura 1: Capa do disco Os Muiraquitãs no Carimbó – 1976.
Fonte: Acervo pessoal de Beto Costa. **Fotografia:** Autores.

O disco foi gravado em julho de 1976, o único com a formação original, desde a escolha do nome definitivo do conjunto. Foi lançado em 1977 em uma festa de lançamento durante a festividade de Nazaré em Belém, no clube Imperial. Na ficha técnica da banda a maioria das músicas são creditadas a Rui Guilherme, porém, nem todas as músicas eram de sua autoria. Nesta época muitos compositores não aceitavam associar seus nomes às músicas populares, marginalizadas na época, como era o caso do Carimbó. Essa é uma das polêmicas que rodeiam o disco da banda. Teve grande recepção pelo público e pelas rádios, o que garantiu ao grupo reconhecimento em vários municípios e uma agenda de shows que cobria várias regiões do Pará. Um ano após a gravação do disco o caminhão que transportava a banda e algumas outras pessoas se envolve em um acidente, resultando na morte de oito pessoas. Naquela época, o conjunto tinha a prática de se dividir em algumas ocasiões, quando havia mais de um show marcado em municípios diferentes. Quando ocorre o acidente, Rui estava em outro

município para cumprir a agenda da banda com outros músicos, enquanto alguns músicos da formação original também estavam tocando próximo a Abaetetuba. A banda perde alguns integrantes, mas não acaba logo após o acidente.

Considerações finais

O surgimento do grupo musical Os Muiraquitãs de Abaeté revela contextos importantes referentes à construção histórica e social do município de Abaetetuba no Pará, corroborando os preceitos pelos quais se investiga as práticas musicais no viés da etnomusicologia. Diante disto foi possível verificar o conjunto de ações sociais e políticas sucessivas responsáveis pela fundação da zona de comércio e do meretrício mediante intenso fluxo portuário comuns em cidades ribeirinhas na região amazônica.

A origem do grupo revela ainda as atividades e relações bastante comuns entre empresários e classe musical na região. Com repertório direcionado para os bailes, Os Muiraquitãs de Abaeté estreiam na zona do meretrício fundada para atender a demanda local, nacional e transnacional de pessoas. De acordo com os depoimentos de Beto Costa, importante interlocutor que nos revelou informações importantes, o grupo cresce e passa a atuar fora dos limites da boate onde nasceu. A partir disto, começa a atender diversos tipos de festividades por todo o estado do Pará. Sua aceitação mediante ao público proporciona relevante agenda logo no ano de estreia do grupo. Nestas condições o grupo grava seu primeiro LP intitulado Os Muiraquitãs no Carimbó, muito apropriado para o mercado fonográfico da época que tinha como principal referência Pinduca, considerado o rei do Carimbó. Um ano após o lançamento do disco, o grupo sofre um acidente na estrada, durante turnê no estado do Pará, ceifando a vida de alguns integrantes. O grupo se reorganiza e continua a jornada, porém, já sem o mesmo sucesso. Sabemos que o grupo ainda existe e mantém algumas atividades na região de Abaetetuba.

Referências

- CANCLINI, Néstor Garcia. *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Tradução Heloísa Pezza Cintrão, Ana Regina Lessa; tradução da introdução Gênese Andrade. – 4. ed. 7. Reimp. – São Paulo: Editora da universidade de São Paulo, 2015.
- CARAVEO, Saulo. *A nascente de um rio e outros cursos: a guitarrada de Mestre Vieira*. 135 f. : il. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências das Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes, Belém, 2019.

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, 137-144.

QUARESMA, Madson; SOMBRA, Daniel; LEITE, Alegria; CASTRO, Carlos. *Periodização econômica de Abaetetuba (PA) a partir de sua configuração espacial*. Revista PerCursos. Florianópolis, v. 16, n.32, p. 143 – 168, set./dez. 2015

A Guitarrada – considerações sobre a literatura, contextos e prática musical diante do panorama atual

Saulo Christ Caraveo
Univeridade Federal do Pará

Sonia Chada
Univeridade Federal do Pará

Resumo: Os anos 2000 demarcou novos rumos para as práticas musicais no Estado do Pará. A Guitarrada surge na cidade de Barcarena como vertente derivada da Lambada, despertando interesse no âmbito acadêmico, fonográfico e mercadológico, implicando em relevante historicidade de fomento cultural, disseminado por meio científico e artístico, proporcionando perspectivas para análises sociais, musicais e culturais na Região Amazônica. A Guitarrada se enraíza popularmente como um gênero musical paraense, uma nova forma de tocar e compor para a guitarra elétrica na Amazônia Brasileira, revelando mestres e praticantes deste saber. Como realizar um mapeamento da literatura existente sobre a Guitarrada nas duas primeiras décadas dos anos de 2000? Quais informações a literatura existente fornece sobre o assunto para fins de análise objetivando apontamentos adequados sobre os contextos envolvendo a prática musical na atualidade? Foi realizado levantamento bibliográfico sobre o assunto referente às duas primeiras décadas dos anos de 2000 e as análises corroboram à história já presente no senso comum e apontam para a construção dos arquétipos de uma Guitarrada, que nos permitem mapear a produção científica desta prática musical pós-moderna e refletir sobre o seu contexto atual.

Palavras-chave: Guitarrada. Contextos musicais amazônicos. Prática musical paraense.

The Guitarrada – Considerations about Literature, Contexts and Musical Practice in the Current Scenario

Abstract: The 2000s marked new directions for musical practices in the State of Pará. The Guitarrada appears in the city of Barcarena as a derivative of Lambada, arousing interest in the academic, phonographic and marketing, implying relevant historicity of cultural promotion, disseminated by scientific means and artistic, providing perspectives for social, musical and cultural analysis in the Amazon Region. Guitarrada is popularly rooted as a Pará music genre, a new way of playing and composing for the electric guitar in the Brazilian Amazon, revealing masters and practitioners of this knowledge. How to map the existing literature on guitar in the first two decades of the 2000s? What information does the existing literature provide about the subject for analysis purposes aiming at adequate notes about the contexts involving the musical practice today? A bibliographic survey was conducted on the subject referring to the first two decades of the 2000s and the analyzes corroborate the history already present in common sense and point to the construction of the archetypes of a Guitar, which allow us to map the scientific production of this post-music practice modern and reflect on its current context.

Keywords: Guitarrada. Amazonian musical contexts. Paraense musical practice.

Introdução

As análises realizadas neste artigo embasam-se na revisão bibliográfica existente sobre a Guitarrada, considerando mudanças determinantes para as origens e transformações do gênero musical ao longo do tempo e dos contextos socioculturais responsáveis por novas perspectivas para sua prática e identidade na atualidade. Consideramos ainda nossas observações ao longo do processo metodológico – etnografia – de pesquisa de campo, entrevistas, audições, transcrições e análises a partir da organização e seleção dos dados obtidos.

A literatura revela que nos anos de 1970 a Lambada inaugura perspectivas para as práticas musicais no Pará, desenvolve-se ao longo das décadas seguintes determinando tendências para o mercado artístico e fonográfico. Destaca-se Mestre Vieira, considerado o fundador do referido gênero musical, Beto Barbosa e Banda Kaoma, responsáveis por nacionalizar e internacionalizar estes mercados entre as décadas de 1980 e 1990. Considerando o mercado fonográfico no Brasil, nos primeiros anos dos anos de 1990, a Lambada inicia um período de resfriamento e hiberna por quase toda esta década. No início dos anos de 2000 a Lambada surge sob nova nomenclatura – Guitarrada – impulsionando novos paradigmas para a cultura musical, pesquisas acadêmicas e para alguns amantes da guitarra elétrica na Região Amazônica. Atualmente é possível entender a Guitarrada como um gênero musical instrumental híbrido, criado a partir da apropriação de gêneros de origens diversas, além dos locais.

As perguntas que nortearam este artigo foram: Como realizar um mapeamento da literatura existente sobre a Guitarrada nas duas primeiras décadas dos anos de 2000? Quais informações a literatura sobre o assunto fornece para fins de análise objetivando interpretação adequada sobre os contextos envolvendo a prática musical da Guitarrada na atualidade? Para respondê-las foi realizada análises sobre a literatura existente e destacamos o financiamento da CAPES para sua realização.

1. Localizando as fontes de pesquisa⁵¹

Sem dúvida o primeiro trabalho a abordar a Guitarrada foi o de Boanerges Lobato Junior⁵²: “Guitarrada – um gênero do Pará” (2001), Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) – UFPA, a qual consideramos basilar à fundamentação de obras posteriores. O autor junto a Kelci

⁵¹ Com o objetivo de localizar e obter os links de publicações já conhecidas e de encontrar outras produções sobre a temática da Guitarrada realizamos buscas na internet – Google e Google Acadêmico.

⁵² Músico, compositor e produtor musical no Pará.

Albuquerque⁵³ idealizaram ainda o projeto musical “Mestres das Guitarradas” (2003) que contempla Mestre Vieira, Aldo Sena e Mestre Curica.

Em 2008 Andrey Faro de Lima defende a dissertação “É a festa das aparelhagens!: performances culturais e discursos sociais”, no Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais – UFPA, a pesquisa não trata especificamente do assunto mas faz referência a Guitarrada. O autor publicou outros trabalhos posteriormente. Bernardo Thiago Paiva Mesquita, em 2009, defende sua dissertação “A guitarrada de Mestre Vieira: a presença da música afro-latino-caribenha em Belém do Pará”, no Programa de Pós-Graduação da UFBA. No mesmo ano Paulo Murilo Guerreiro do Amaral defende a tese “Estigma e Cosmopolitismo na Constituição de uma Música Popular Urbana de Periferia: etnografia da produção do Tecnobrega em Belém do Pará” no Programa de Pós-Graduação da UFRGS. A pesquisa também não trata especificamente do assunto Guitarrada, mas busca a compreensão deste fenômeno diante dos contextos que o envolvem. Guerreiro do Amaral publicou artigos nos quais citou a Guitarrada. Em 2011, a tese “Mobilizing Regionalism at Land’s end: popular electric guitar music and the caribbeanization of the Brazilian Amazon”, de Darien V. Lamen, torna-se referência sobre a temática da Guitarrada. Posteriormente o autor publicou outros trabalhos sobre a temática.

Fábio Fonseca de Castro, em 2012, publica na revista Contemporânea Comunicação e Cultura o artigo “As Guitarradas Paraenses: um olhar sobre a música, musicalidade e experiência musical”. Em 2013, Tony Leão da Costa defende a tese “Música de Subúrbio: cultura popular e música popular na hipermargem de Belém do Pará”, no Programa de Pós-Graduação em História da UFF. Em 2014, Marcello Monteiro Gabbay apresenta na ALAIC, no Peru, “A canção latino-americana como dispositivo de comunicação popular”.

No ano de 2019 defendemos a dissertação “A nascente de um rio e outros cursos: a guitarrada de Mestre Vieira” no Programa de Pós-Graduação – UFPA, publicamos e apresentamos uma série de artigos em diversos eventos nacionais e internacionais, destaque para: “História e Memória: uma proposta de criação do Memorial Mestre Vieira”, na Revista Opus. A tabela a seguir organiza de forma cronológica as pesquisas selecionadas:

Obra/Autor	Área/Instituição	Ano
Guitarrada – um gênero do Pará. LOBATO, JUNIOR, B.	TCC em Música – UFPA	2001

⁵³ Produtora executiva do Projeto Mestres das Guitarradas.

“É a festa das aparelhagens!”: performances culturais e discursos sociais ⁵⁴ . (LIMA).	PPG em Ciências Sociais -	2008
A guitarrada de Mestre Vieira: a presença da música afro-latino-caribenha em Belém do Pará. (MESQUITA).	PPG em Música – UFBA	2009
Estigma e Cosmopolitismo na Constituição de uma Música Popular Urbana de Periferia: etnografia da produção do Tecnobrega em Belém do Pará ⁵⁵ . (GUERREIRO DO AMARAL).	PPG em Música – UFRS	2009
Mobilizing Regionalism at Land's end: popular electric guitar music and the caribbeanization of the Brazilian Amazon ⁵⁶ . (LAMEN).	University of Pennsylvania	2011
Pelo mar do Caribe eu velejei: a guitarrada, mobilidade, e a poética da beirada em Belém do Pará ⁵⁷ . (LAMEN).	V ENABET – Belém-Pará	2011
As Guitarradas Paraenses: um olhar sobre a música, musicalidade e experiência musical ⁵⁸ . (CASTRO).	Contemporânea Comunicação e Cultura.	2012
Música de Subúrbio: cultura popular e música popular na hipermargem de Belém do Pará ⁵⁹ . (COSTA).	PPG em História de Fluminense – Niterói.	2013
A canção latino-americana como dispositivo de comunicação popular ⁶⁰ . (GABBAY).	ALAIC Peru	2014
A nova música paraense e a busca pelo “sotaque perdido”: diferentes performances, velhas narrativas, antigos dilemas ⁶¹ . (LIMA).	Dossiê: Paisagens sonoras da Revista Equatorial.	2016
Estigma, cosmopolitismo e o ser brega: sobre a produção musical do Tecnobrega em Belém do Pará ⁶² . (GUERREIRO DO AMARAL).	Revista Sociedades e Saberes da Amazônia da UEPA	2018
Reflexões críticas sobre a lambada, identidade cultural e o mito fundador da Amazônia caribenha ⁶³ . (LAMEN).	Revista Sociedades e Saberes da Amazônia da UEPA.	2018
A nascente de um rio e outros cursos: a guitarrada de Mestre Vieira ⁶⁴ . XXXXXX	PPG da UFPA – Mestrado em Artes.	2019

⁵⁴ Disponível em

http://repositorio.ufpa.br/jspui/bitstream/2011/3051/1/Dissertacao_FestaAparelhagensPerformances.pdf - Acesso em 12.09.2019.

⁵⁵ Disponível em <https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/17305/000714777.pdf?sequence=1> – Acesso em 12.09.2019.

⁵⁶ Disponível em <https://search.proquest.com/openview/bdf463fb261c7db1d617f1ad7597d883/1?pq-origsite=gscholar&cbl=18750&diss=y> – Acesso em 12.09.2019.

⁵⁷ Disponível em https://s3.amazonaws.com/academia.edu.documents/35071426/Anais_V_ENABET_2011.pdf?response-content-disposition=inline%3B%20filename%3DAlguns_aspectos_do_sistema_musical-ritua.pdf&X-Amz-Algorithm=AWS4-HMAC-SHA256&X-Amz-Credential=AKIAIWOWYYGZ2Y53UL3A%2F20190912%2Fus-east-1%2Fs3%2Faws4_request&X-Amz-Date=20190912T122940Z&X-Amz-Expires=3600&X-Amz-SignedHeaders=host&X-Amz-Signature=3222cd9ca2ef73918f7132701b3a269736bb93636bc902df0c3aac5f48c79571#page=148 – Acesso em 12.09.2018.

⁵⁸ Disponível em <https://portalseer.ufba.br/index.php/contemporaneaposcom/article/view/5817/4399> - Acesso em 12.09.2019.

⁵⁹ Disponível em <https://app.uff.br/riuff/bitstream/1/175/1/Costa,%20Tony%20Leao-Tese-2013.pdf> – Acesso em 12.09.2019.

⁶⁰ Disponível em <http://congreso.pucp.edu.pe/alaic2014/wp-content/uploads/2013/09/GT8-Marcello-Monteiro-Gabbay.pdf> – Acesso em 12.09.2019.

⁶¹ Disponível em <https://periodicos.ufrn.br/equatorial/article/view/14919> – Acesso em 12.09.2019.

⁶² Disponível em <https://paginas.uepa.br/eduepa/wp-content/uploads/2019/06/SOCIEDADES-E-SABERES-DA-AMAZONIA.pdf#page=33> – Acesso em 12.09.2019.

⁶³ Disponível em <https://paginas.uepa.br/eduepa/wp-content/uploads/2019/06/SOCIEDADES-E-SABERES-DA-AMAZONIA.pdf#page=15> – Acesso em 12.09.2019.

⁶⁴ Disponível em http://repositorio.ufpa.br/jspui/bitstream/2011/10801/7/Dissetacao_GuitarradaMestreVieira.pdf – Acesso em 12.09.2019.

História e Memória: uma proposta de criação do memorial Mestre Vieira ⁶⁵ . XXXXXX	Revista OPUS – ANPPOM.	2019
--	------------------------	------

Tabela 1: Taxonomia da produção científica sobre a Guitarrada em ordem cronológica⁶⁶.

Diante da produção localizada percebemos que temos uma lacuna de tempo entre as pesquisas realizadas entre 2001 e 2009 – na área da música. Este período foi muito importante para o desenvolvimento da Guitarrada no Estado do Pará. As produções se intensificam a partir do início da segunda década dos anos de 2000 e podemos considerar alguns motivos para este crescimento: além da ascendência da Guitarrada e seus Mestres, a busca por uma melhor compreensão da constituição histórica e dos contextos envolvendo a prática da Guitarrada, em especial no que se refere à fusão cultural e ao crescimento das pesquisas com abordagens Etnomusicológicas no Pará.

2. O que diz a literatura sobre a Guitarrada?

O pioneirismo de Lobato Junior (2001) é reveladoramente importante em aspectos musicais não explorados em trabalhos posteriores. As entrevistas realizadas com Mestre Vieira e Aldo Sena proporcionam riqueza de informações referentes às suas trajetórias de vida e ao percurso artístico, bem como a contextualização do espaço e tempo – Pará, Brasil e Mundo – no qual surge a Lambada. Lobato Junior já mencionava as rádios nacionais e transnacionais como principais veículos de informação daquele período. Além classificar a música tocada por Mestre Vieira como Lambada Instrumental revela que termo “Guitarradas” surge nos anos de 1980. Faz análise técnica da guitarra elétrica relacionada a Guitarrada, transcrição de trechos de obras e análises estruturais. De fato, consideramos este trabalho de uma densidade relevante para os moldes de um TCC, nos fazendo refletir sobre o fato de Lobato Junior não ter continuado a pesquisa no nível de pós-graduação.

Lima (2008) traz considerações importantes a respeito da contribuição de Pio Lobato, seu TCC, sua banda Cravo e Carbone e chama de Guitarrada Amazônica o gênero musical aqui abordado. Mesquita (2009), na área da Etnomusicologia, é densa e rica em detalhes referentes aos meios pelos quais a música popular paraense se desenvolve nos anos de 1940, 1950, 1960

⁶⁵ Disponível em <https://anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/opus2019a2502/pdf> – Acesso em 12.09.2019.

⁶⁶ Não localizamos os links dos trabalhos de Lobato Junior e de Bernardo Mesquita, porém, estes estão em nossos arquivos pessoais.

e 1970. Nela é possível verificar que não apenas as rádios assumem papel importante para a formação dos arquétipos das guitarradas, mas a zona portuária, as gafieiras, as sedes, a zona do meretrício e os torneios intercontinentais dos quais os clubes de futebol paraenses participavam. O trabalho demarca o início das pesquisas sobre o assunto em nível de pós-graduação em Música.

Entre os apontamentos de Guerreiro do Amaral (2009: 167) vale destacar a referência ao trabalho de Lobato Junior (2001), no qual sinaliza a Lambada Instrumental caracterizada pela utilização de guitarras elétricas a partir da obra de Mestre Vieira, a forma híbrida, destacando a “beatlemania” e o Merengue, e a Jovem Guarda, respectivamente.

Lamen (2011) lança olhar externo cuidadoso ao contexto do fenômeno, buscando a essência dos dizeres dos homens amazônidas – como o surgimento da palavra lambada – e assim como Mesquita (2009) e Lobato Junior (2001), realiza entrevista com Mestre Vieira e redimensiona a prática musical a uma perspectiva política e social. Seus artigos posteriores tratam mais profundamente a este respeito. Para o autor (2011: 154; 2018: 23), durante os anos 1970 e 1980, vários músicos – chamados de guitarreiros – da Amazônia desenvolveram um jeito de tocar a guitarra elétrica inspirado nas músicas caribenhas que tocavam direto nas aparelhagens e rádios AM de Belém durante a madrugada.

Castro (2012) propõe uma análise sociocultural reflexivo sobre o caráter coletivo sensível, estético e comunicativo da guitarrada diante da intensa atividade artística em Belém do Pará, que transcendem a perspectiva do popular e erudito em constante diálogo com o meio social e suas identidades. O autor (2012: 433) também faz referência a Lobato Junior (2001), ao Projeto Mestre das Guitarradas e às guitarradas como composições instrumentais e demarca a fusão de três ritmos: a Cumbia, o Merengue e o Carimbó. Sinaliza a utilização da estética do Choro, do Maxixe e a influência do Rock da Jovem Guarda.

Costa (2013: 273) revela que a partir dos anos de 2000 a “Guitarrada” caía definitivamente no gosto médio da sociedade paraense, fazendo com que artistas – que nos anos de 1970 e 1980 eram vistos como produtores de “música povão” – fossem aos poucos representados como “Mestres” da música local. Gabbay (2014: 6) diz que o intercâmbio entre o extremo Norte do Brasil com os países vizinhos ainda guarda mistérios de difícil decifração, e ainda que (2014: 13) nos anos de 1970 a música *Sound System* da Colômbia Barranquilla forma-se por meio de discos de Angola e que a fronteira lusófona na África daria características finais ao gênero Guitarrada implementada no Pará.

Para Lima (2016: 94-95), o que hoje se entende por Guitarrada, até então era compreendido como uma versão, um estílo de execução da Lambada e de outros gêneros musicais contemporâneos populares regionalmente. Guerreiro do Amaral (2018), abordando o tecnobrega, faz referência aos trabalhos de Lobato Junior (2001), Mesquita (2009) e Lamen (2011), e aos aspectos que originam a Guitarrada.

Considerações Finais

Percebemos um vasto interesse pelos contextos nos quais surge, se desenvolve e se consolida o gênero musical Guitarrada no Estado do Pará. Consideramos interdisciplinar as perspectivas e abordagens realizadas nos trabalhos selecionados e analisados aqui – Comunicação, Música, Ciências Sociais, Antropologia, História – valendo ressaltar que esta é uma das premissas nas quais a Etnomusicologia se sustenta.

É fato consumado que a Guitarrada surge pelos meios musicais híbridos e que as rádios nacionais e transnacionais assumem destaque na construção de seus arquétipos. Destaque para Mestre Vieira, que por unanimidade também assume papel protagonizante na criação do gênero musical. A Guitarrada tem sua origem imbricada nos anos de 1970 e na primeira produção discográfica deste compositor. Vale destacar que para podermos fazer tais afirmações, torna-se indispensável a pesquisa pioneira de Lobato Junior (2001).

Observamos que o crescimento do interesse por este tema se amplia a partir da segunda década dos anos de 2000 e podemos entendê-lo a partir do desenvolvimento da Guitarrada no Pará, destacando-se no Brasil e no Mundo neste período. Cresce também o interesse pela prática da guitarra elétrica neste mercado. A busca de uma compreensão maior em diversos pontos de vista e áreas do conhecimento justifica a produção científica em diversas áreas, não apenas a da Música.

Podemos classificar a Guitarrada como um gênero musical paraense, no qual a guitarra elétrica assume características solísticas protagonizantes. Sua estética faz referência a gêneros musicais presentes no percurso artístico de Mestre Vieira, destaque para o Choro, a Jovem Guarda e o Merengue. Considerando a Guitarrada como uma prática musical que se desenvolve a partir dos anos de 1970, mesmo ainda sendo chamada de Lambada Instrumental, e que se enraíza na cultura musical local nos anos de 2000, podemos dizer que hoje há um movimento musical no Estado do Pará chamado Guitarrada.

Referências:

- CARAVEO, Saulo. *A Nascente de um Rio e outros Cursos: a guitarrada de Mestre Vieira*. Belém, 2019. 135 f. Dissertação (Mestrado em Artes). Instituto de Ciências das Artes, Universidade Federal do Pará, Belém, 2019.
- CARAVEO, Saulo Christ. História e memória: uma proposta de criação do Memorial Mestre Vieira. *Opus*, Belo Horizonte, v. 25, n. 1, p. 40-55, 2019.
- CASTRO, F. F. de. As guitarradas paraenses: um olhar sobre música, musicalidade e experiência cultural. *Contemporânea*, Salvador, v. 10, p. 429-445, 2012.
- COSTA, Tony Leão da. *Música de Subúrbio: cultura popular e música popular na hipermargem de Belém do Pará*. 311 f. Belém, 2013. Tese (Doutorado em História). Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, 2013.
- FARO DE LIMA, Andrey. A nova música paraense e a busca pelo “sotaque perdido”: diferentes performances, velhas narrativas, antigos dilemas. *Equatorial*, Natal, v. 3, n.5, p. 89-119, 2016.
- GABBAY, Marcello Monteiro. A canção Latino-Americana como dispositivo de comunicação popular. In: CONGRESO LATINOAMERICANO DE INVESTIGADORES DELA COMUNICACION (ALAIC), 12., 2014, Lima – Peru. *Anais...* Lima: PUCP, 2014. 19 p. Disponível em: <<http://congreso.pucp.edu.pe/alaic2014/grupos-tematicos/gt-8-comunicacion-popular-comunitaria-y-ciudadania/>>. Acesso em 15 jan. 2020.
- GUERREIRO DO AMARAL, P. M. *Estigma e Cosmopolitismo na Constituição de uma Música Popular Urbana de Periferia: Etnografia da produção do Tecnobrega em Belém do Pará*. Porto Alegre, 2009. Tese (Doutorado em Música). Intituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009.
- GUERREIRO DO AMARAL, P. M. Estigma, cosmopolitismo e o ser brega: sobre a produção musical do Tecnobrega em Belém do Pará. In: FARES, J. A., CAMELO, M. A, AMARAL, P. M. G. (org.). *Sociedades e Saberes da Amazônia*. Belém: EDUEPA, 2018. p. 33-44.
- LAMEN, Darien Vincent. *Mobilizing Regionalism at Land's End: Popular Electric Guitar Music and the Caribbeanization of the Brazilian Amazon*. Philadelphia, 2011. Tese (Doutorado em Etnomusicologia). University of Pennsylvania, Philadelphia, 2011.
- LAMEN, Darien. Pelo mar do Caribe eu velejei: a guitarrada, mobilidade, e a poética da beirada em Belém do Pará. In: ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE ETNOMUSICOLOGIA– ENABET, 5., 2011, Belém-Pará. *Anais...* Belém: ABET, 2011. p. 148-157
- LAMEN, Darien. Reflexões e Críticas sobre a Lambada, identidade cultural e o mito fundador da Amazônia caribenha. In: FARES, J. A., CAMELO, M. A, AMARAL, P. M. G. (org.). *Sociedades e Saberes da Amazônia*. Belém: EDUEPA, 2018. p. 15-32.
- LIMA, Andrey Faro de. *“É a festa das aparelhagens!”: performances culturais e discursos sociais*. Belém, 2008. 136 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Pará, Belém, 2008.
- LOBATO JÚNIOR, B. *Guitarrada: um gênero do Pará*. Belém, 2001. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Educação Artística – Habilitação em Música). Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Pará, Belém, 2001.
- MESQUITA, Bernardo Thiago Paiva. *A Guitarra de Mestre Vieira: a presença da música afro-latino-caribenha em Belém do Pará*. Salvador, 2009. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Bahia, Salvador, 2009.

A Guitarrada em Belém do Pará - uma abordagem Nettl'iana

Saulo Christ Caraveo
Universidade Federal do Pará

Sonia Chada
Universidade Federal do Pará

Resumo: A partir dos anos de 1970 se instaura a Lambada por meio de fusões e apropriações de gêneros musicais pertencentes à cultura afro-latino-caribenha e se desenvolvem ao longo das décadas seguintes. Nos anos de 2000 a Lambada passa a ser chamada de Guitarrada, gênero musical instrumental particularmente paraense na qual a guitarra elétrica assume protagonismo solístico. Considerando as mudanças nas quais se firmam identidades culturais/musicais na Região Amazônica e nas premissas que embasam alguns dos trabalhos de Bruno Nettl e outros nomes da etnomusicologia, o que teria mudado, considerando alguns contextos envolvendo a Lambada e a Guitarrada? O que faz com que os compositores mudem ou não sua prática musical e como estas mudanças se relacionam com a cultura global e local em Belém do Pará? A partir de uma abordagem etnográfica, fez-se a revisão da literatura existente sobre o assunto, entrevistas semiestruturadas e pesquisa de campo entre os anos de 2017 e 2019, nas cidades de Belém e Barcarena, no Estado do Pará. Verificamos que há mudanças no mercado fonográfico que promovem ressignificações tanto para a Lambada quanto para a Guitarrada, os contextos sociais fundantes da Lambada – em perspectiva global e local – se transformam e a Guitarrada assume identidade própria, remodelando a cultura, a estética e a prática música local.

Palavras-chave: Guitarrada. Mudanças Musicais, Identidade Musical.

The Guitarrada in Belém do Pará - A Nettl'ian Approach

Abstract: From the 1970s on, Lambada was established through mergers and appropriations of musical genres belonging to Afro-Latin Caribbean culture and developed over the following decades. In the 2000s Lambada became known as Guitarrada, an instrumental music genre particularly from Pará where the electric guitar takes on solistic role. Considering the changes in which cultural / musical identities are established in the Amazon Region and the premises that underlie some of Bruno Nettl's works and other names in ethnomusicology, what would have changed considering some contexts involving Lambada and Guitarada? What causes composers to change their music practice or not and how do these changes relate to the global and local culture in Belém do Pará? From an ethnographic approach, the literature on the subject was reviewed, semi-structured interviews and field research from 2017 to 2019, in the cities of Belém and Barcarena, in the state of Pará. In the music market that promotes resignifications for both Lambada and Guitar, the founding social contexts of Lambada - from a global and local perspective - are transformed and Guitarrada takes on its own identity, reshaping the culture, aesthetics and practice of local music.

Keywords: Guitarrada. Musical Changes, Musical Identity.

Introdução

A Música Popular Paraense (MPP) moderna, segundo Mesquita (2009), tem início a partir dos anos de 1950, demarcado pelo pós-guerra. Este período contribui para mudanças

significantes e resignificantes das práticas musicais na Região Amazônica. O surgimento da Lambada, a eletrificação do Carimbó, a música Brega e as formas musicais que inauguram a Guitarrada – por meio da obra de Mestre Vieira (1934-2018), são alguns exemplos destas transformações.

Alguns destes gêneros presentes na cultura musical do Estado do Pará surgem ou se remodelam a partir da mistura ou apropriação de gêneros afro-latino-caribenhos (MESQUITA, 2019). A “política da boa vizinhança”, entre os EUA e os países latino-americanos após a Segunda Guerra Mundial (1939-1945) proporcionou a abertura dessas fronteiras. Neste contexto surge a Lambada, gênero musical desenvolvido no Pará. Lambadas das Quebradas Vol.1 (1978), de Mestre Vieira, considerado o primeiro LP gravado nestes moldes, inaugura os modelos estéticos e estruturais daquilo que se consolidaria como Guitarrada.

Uma possível explicação para esta implementação se dá pelo trajeto antropológico (DURAND, 1992) de Vieira: sua relação com a cultura, meio social e cósmico, seu percurso musical multi-instrumentista e a diversidade de gêneros musicais nos quais ganhou propriedade - Choro, Jovem Guarda, Carimbó, Rock, Merengue, Mambo entre outros.

Demarcamos quatro fases para a Guitarrada (CARAVEO, 2019): a primeira nos anos de 1970, a partir da produção de Vieira, a segunda com o surgimento de artistas como Beto Barbosa e Banda Kaoma nos anos de 1980, a terceira a partir dos anos de 2000, quando a Lambada ressurge como Guitarrada e, a quarta fase, demarcada pelo falecimento de seu principal representante, Mestre Vieira, em dois de fevereiro de 2018. Esta última apresenta relevante fluxo de artistas e eventos pelos quais se difunde a Guitarrada, nela, segundo Bruno Rabelo⁶⁷ podemos destacar: Max David, Adrian Silva, Eduardo Barbosa, Guitarrada das Manas, Toca Guitarrada, entre outros, e o Clube da Guitarrada, que configura uma reunião mensal de músicos e amantes das Guitarradas Paraenses realizada em Belém do Pará.

Considerando os contextos históricos que determinaram a atmosfera sociocultural na qual surge a Lambada e, posteriormente, o gênero Guitarrada, e fundamentando as análises na perspectiva etnomusicológica:

Após 1950, houve troca de posições. Os historiadores da música não abandonaram, evidentemente, a ênfase dada à mudança, mas a preservação – exemplificada por manifestações como interesse em performances autênticas ou no estudo de fontes primárias – teve destacada sua importância. Ao mesmo tempo, o estudo das mudanças, realizado de maneiras diversas, tornou-se gradualmente o principal tópico da pesquisa etnomusicológica. Surgiram várias perspectivas teóricas para lidar com questões como: o que muda (o que é mudado?). Como abordar os vários tipos de mudança? O

⁶⁷ Músico, produtor musical e diretor do Clube da Guitarrada em Belém do Pará.

que faz como que as pessoas mudem (ou não) suas músicas? Como a mudança musical se relaciona com a mudança cultural? (NETTL, 2006: 14).

Na direção das questões propostas por Nettl, formulamos as seguintes: o que teria mudado considerando contextos envolvendo a Lambada e a Guitarrada? O que faz com que os compositores mudem ou não sua prática musical e como estas mudanças se relacionam com a cultura global e local em Belém do Pará?

Para responder a estas questões, além da abordagem etnomusicológica e apoio financeiro da CAPES, foi realizada a revisão da bibliografia existente sobre este assunto, entrevistas semiestruturadas e pesquisa de campo entre os anos de 2017 e 2019, nas cidades de Belém e Barcarena no Pará.

1. A modernidade e a pós-modernidade no contexto da Lambada e da Guitarrada.

Em Belém a partir da década de 1950, na qual a cultura e o meio social se relacionam tornando possível a ação individual e coletiva no meio artístico, há uma intensa e relevante produção musical, considerando a atuação da Indústria Fonográfica, das Rádios Nacionais e Transnacionais na Região.

Para Hall (2006, p. 14-16), a identidade está relacionada ao processo de mudança na modernidade tardia - a globalização. O pós-guerra trouxe novos paradigmas e perspectivas para as sociedades periféricas no mundo e os anos de 1950 e 1960 constituem um período de ruptura das fronteiras culturais, sociais, políticas e econômicas entre EUA e os países latino-americanos. Consequentemente:

A partir dos anos 50 quando se institucionalizou a revolução e as correntes modernizadoras se impuseram na política governamental, o patrimônio foi organizado em museus diferenciados. O desenvolvimento industrial e turístico, a maior profissionalização de artistas e cientistas sociais contribuíram para separar o histórico do artístico, o tradicional do moderno, o culto do popular (CANCLINI, 2015: 172).

Canclini (2015: 136) destaca ainda que nos anos 60, o auge dos movimentos democratizadores, gerou a expectativa de uma arte que superaria seu isolamento e ineficácia se vinculando, de outro modo, aos receptores individuais e mesmo a movimentos populares. Diante disto e desta separação, no Brasil, a Música Popular se dissemina por meio das rádios nacionais direcionadas pelo mercado fonográfico e pela busca de uma nova identidade musical nacional em meio aos paradigmas do período ditatorial.

Para Hall (2006: 68-69), desde os anos de 1970, tanto o alcance quanto o ritmo da integração global aumentaram enormemente, acelerando os fluxos e os laços entre nações. Estes

fluxos, considerando as ações migratórias, determinam trocas em diversos aspectos: econômicas, bens de consumo, sociais e artísticas, intensificando a hibridação entre culturas.

Para o autor:

- As identidades nacionais estão se *desintegrando*, como resultado da homogeneização cultural e do “pós-modernismo global”.
- As identidades nacionais e outras identidades “locais” ou particulares estão sendo *forçadas* pela resistência à globalização.
- As identidades nacionais estão em declínio, mas *novas* identidades – híbridas – estão tomando seu lugar (HALL, 2006: 69).

Considerando a imposição do processo de globalização e, portanto, de ruptura das fronteiras transnacionais, entendemos que estas forças promovem desequilíbrios e fusões em algumas identidades culturais locais, como no caso da música produzida na Região Amazônica. Nesta direção, Canclini (2015: 215) afirma ainda que essa expansão modernizadora não conseguiu apagar o “folclore” e que muitos estudos revelam que nas últimas décadas as culturas tradicionais *se desenvolveram transformando-se*.

Estes apontamentos são de grande valia para os estudos culturais locais, na direção em que as mudanças ocorridas em nível global constituem material fundante dos ambientes, perspectivas e contextos sociais locais. Lançando olhares sobre a perspectiva da etnomusicologia, Netll (2006: 12) considera surpreendente que, por muito tempo, tenhamos trabalhado (e talvez, aliás, ainda o façamos) com base na premissa de que o normal na cultura, e na música, é a estabilidade, a continuidade, a ausência de mudanças, e só em situações excepcionais as mudanças ocorrem.

As primeiras mudanças gerativas da Lambada assumem a perspectiva da apropriação cultural – hibridação – que de forma consciente ou não permitiram as experimentações e fusões musicais responsáveis pela origem de novos gêneros musicais. A mistura do Choro, Jovem Guarda, Merengue, Mambo, Carimbó dariam as propriedades musicais da Lambada de Mestre Vieira.

Para Perry Anderson (1999), tanto o modernismo quanto o pós-modernismo nasceram numa periferia distante do centro do sistema cultural da época Europa – Estados Unidos, mas na América Hispânica. Para o autor a ideia de um “pós-modernismo” surgiu pela primeira vez no mundo hispânico, na década de 1930, uma geração antes do seu aparecimento na Inglaterra ou nos Estados Unidos.

Concordando com Béhague (1992: 7), que a obra musical só adquire sentido total no contexto de suas execuções, relacionar a atmosfera cultural das décadas de 1950 e 1960 no

contexto global, nos permite compreender as interferências nos contextos locais e seus desdobramentos diante da origem da Lambada nos anos de 1970. Considerando os apontamentos de Hall (2006), Canclini (2015) e Anderson (1999), podemos afirmar que a Guitarrada se configura em uma prática e um gênero musical pós-moderno.

2. O mercado fonográfico e radiofônico: o repertório musical selecionado

No período de Ditadura Militar (1964-1985) a música produzida no Brasil ganhou órgãos de fiscalização que implementavam a censura para aquelas que demonstravam qualquer teor de crítica ou de imposição ao governo e este, em contrapartida, utilizava os meios de comunicação para impor suas políticas nacionalistas. Considerando este período, Mestre Vieira diz que:

A música na atualidade, no começo, o forte era o Choro, aí, e o Samba, né? O Samba também era o forte mesmo. Aí quando veio o, o Baião, aí ficou forte. Aí eu tocava muito porque eu cantava também, né? Tocava Rock, assim, nós tinha um grupo que tocava Rock, tocava tudo. O pessoal acompanhava (CARAVEO, 2019: 56).

O Samba, o Choro e o Baião são gêneros musicais brasileiros com grande veiculação nas rádios nacionais. Sabe-se que era interesse do governo militar eleger um tipo de música essencialmente brasileira. Nesta entrevista, além de encontrarmos algumas pistas que nos fizeram refletir sobre os contextos da época, pudemos verificar detalhes a respeito de sua trajetória de vida e percurso musical:

Aí fui um dia, eu vi a guitarra, tinha vontade de tocar a guitarra, não conhecia a guitarra (...) eu fui num cinema aí chamado... Era no Largo do São João. Um cinema que tinha aí, eu fui ver negócio de luta, meu sobrinho me levou daqui pra lá pra mim ver que eu gosto de ver negócio de, de “filme” [filme], bacana, e eu vi aqueles três pedaços de pau o pessoal tocando, americano né? Acho que era! Era duas guitarras e um baixo, aí eu fiquei doido por aquilo. Até que consegui, mandaram pra mim uma toda desmontada, aprendi a guitarra (CARAVEO, 2019: 45).

Vieira revela seu primeiro contato com a guitarra elétrica e considerando que o mestre, desde seus cinco anos de idade, aprende a tocar instrumentos musicais com cordas dedilhadas como o banjo, o bandolim, o cavaquinho e o violão, podemos considerar esse fato uma das primeiras mudanças que tornaram possível o advento da Guitarrada.

Corroborando as informações obtidas com Vieira, Dejacir Magno, o primeiro cantor do grupo que se tornaria “Os Dinâmicos”, faz as seguintes declarações referentes ao lançamento do primeiro disco gravado por eles:

Gravamos, somos artistas agora! Tipo Luiz Gonzaga, né? Somo artistas! Mas, eu acho que sim, acho que deu pra corresponder. É! A gente tocava bastante em baile, festas

no interior, em diversas localidades a gente ia tocar, era muito cansativo. E naquelas festas eu cantava diversas músicas e as nossas também, cantava, e o Vieira também tocava muito também, que era do disco. Não que a gente ficasse só naquelas músicas, não! Cantava outras, diversas músicas (CARAVEO, 2019: 52).

Podemos perceber a intensa produção e veiculação musical no Brasil entre as décadas de 1950 e 1970 e afirmar que Vieira estabeleceu relações com diversos gêneros musicais que serviram de laboratório e proporcionou a construção dos moldes presentes no seu primeiro LP: *Lambadas das Quebradas Vol.1*.

Entendemos que a Lambada surge por meio de complexos contextos de apropriações, fusões e de mudanças que atendem aos mercados fonográfico, radiofônico, de festas e entretenimento, bem como aos interesses particulares dos artistas. E ainda, que houve mudanças nas estruturas musicais da Lambada com a entrada de outros artistas no mercado entre os anos de 1980 e 1990. Beto Barbosa e Banda Kaoma são os mais emblemáticos.

Para Dejacir, neste período:

[...] começou a entrar a compatibilidade de outros artistas no mesmo ramo, né? Que a gente tava, né? Porque pra te falar a verdade, Saulo, isso aí foi puxado por ele [Vieira] mesmo, todo mundo sabe e é conhecedor disso aí, né? Foi puxado por ele! Justamente, o Beto Barbosa pegou uma carona e teve a oportunidade daquela, de uma novela que passou na Globo, não foi? E aí, foi justamente deu a oportunidade pra outros. Aí nós ficamos um pouco mais relegados, né? Mas foi desse jeito aí e outros pegaram a carona e seguiram, né? Chegou até o ponto que está hoje, né? E depois veio as Guitarradas, né? (CARAVEO, 2019).

Nos anos de 2000 a Lambada ressurgiu sob mudanças que remoldariam os rumos das práticas musicais no Estado do Pará. Um antigo nome – já usado em LPs nos anos de 1980 – estabelece um gênero musical instrumental híbrido na qual a guitarra elétrica assume protagonismo solístico e estético: a Guitarrada. Sobre sua utilização Vieira diz:

“Agora tá como gui... gui, agora como Guitarrada agora, porque caiu. A Continental abriu falência, aí a influência foi caindo muito, aí eu fiz Guitarrada. É o que tá hoje em dia, graças a Deus tá rolando aí”. O que tudo indica é que o termo *guitarrada* surge como uma estratégia mercadológica para driblar o desgaste da lambada diante do cenário nacional e local e/ou para demarcar um novo mercado onde a música instrumental ganharia mais evidência (CARAVEO, 2019: 60).

Consideramos os aspectos históricos, sociais e políticos importantes para as mudanças musicais percebidas no Estado do Pará, e em especial sobre as estruturas que delineiam a Guitarrada na atualidade.

Considerações Finais

A Lambada nos moldes estabelecidos por Mestre Vieira a partir de seu primeiro LP, o emblemático Lambadas das Quebradas Vol.1 lançado no ano de 1978, vem se reconfigurando ao longo do tempo considerando a atuação do mercado e indústria fonográfica no Brasil. Outros artistas surgem para atender as tendências do mercado nos anos de 1980: Beto Barbosa e Banda Kaoma. Nesta perspectiva, a Lambada cantada, presente no disco de Mestre Vieira se reestrutura esteticamente. A voz assume definitivamente papel protagonista e instrumentos eletrônicos como o teclado e o sintetizador também ganham destaque sobre o gênero musical. Neste período a Lambada ganha espaço no cenário musical nacional e internacional.

As mudanças musicais referentes à Lambada sugerem interesses do mercado musical midiático não atingindo diretamente a produção de Mestre Vieira. O compositor continua a produzir lambadas nos dois formatos pertencentes ao primeiro disco: Lambada cantada e Lambada Instrumental. A partir dos anos de 2000, esta última passa a ser chamada de Guitarrada, estabelecendo novas perspectivas para o mercado fonográfico, cultura e prática musical na Amazônia. Nesta direção, considerando a Guitarrada como um gênero musical que assume destaque na cultura musical no Estado do Pará, podemos afirmar que, as mudanças musicais ocorridas ao longo das décadas posteriores aos anos de 1970 vêm demarcando e atendendo ao mercado e indústria fonográfica de maneira geral, porém, a estética composicional de Mestre Vieira, na qual a guitarra elétrica assume protagonismo definitivo, se mantém ao longo de sua produção fonográfica.

Referências:

- ANDERSON, P. *As Origens da Pós-Modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1999.
- BÉHAGUE, Gerard. *Fundamento Sócio-Cultural da Criação Musical. Art 18: Revista da Escola de Música – UFBA*, Salvador, 1992.
- CARAVEO, Saulo. *A Nascente de um Rio e outros Cursos: a guitarrada de Mestre Vieira*. Belém, 2019. 135 f. Dissertação (Mestrado em Artes). Instituto de Ciências das Artes, Universidade Federal do Pará, Belém, 2019.
- CANCLINI, Néstor Garcia. *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. 4. ed. 7. reimpr. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015.
- DURAND, Gilbert. *O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem*. 3. ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2004.
- HALL, Stuart. *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade*. 11 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- LOBATO JÚNIOR, B. *Guitarrada: um gênero do Pará*. Belém, 2001. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Educação Artística – Habilitação em Música). Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Pará, Belém, 2001.

MESQUITA, Bernardo Thiago Paiva. *A Guitarra de Mestre Vieira*: a presença da música afro-latino-caribenha em Belém do Pará. Salvador, 2009. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Bahia, Salvador, 2009.

NETTL, Bruno. O estudo comparativo da mudança musical: Estudos de caso de quatro culturas. *Anthropológicas*, Recife, a. 10, v. 17, n. 1, p. 11-34, 2006.

A Guitarrada no Pará: etnografia de uma prática musical

Saulo Christ Caraveo
Universidade Federal do Pará

Sonia Chada
Universidade Federal do Pará

Resumo: Este artigo faz referência à pesquisa realizada no Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará, na perspectiva da Etnomusicologia, considerando a abordagem etnográfica da pesquisa de campo e reflete sobre a diversidade, complexidade e dificuldade no campo metodológico para levantamento e análise de dados – entrevistas, transcrições e performance – referentes a prática musical das Guitarradas na cidade de Barcarena e Belém, no Estado do Pará. A pesquisa foi realizada em nível de Mestrado, entre os anos de 2017 e 2019. Quais fronteiras interdisciplinares podemos destacar na pesquisa de campo considerando a abordagem etnomusicológica? Percebemos ser de grande importância que a abordagem etnomusicológica amplie o campo de visão e a percepção dos pesquisadores não apenas para os contextos nos quais a música é produzida, mas também para a música, para as mudanças e nuances particulares do fazer musical dos indivíduos e/ou de uma sociedade, bem como sobre o papel da Etnomusicologia nos domínios da formação acadêmica em Artes.

Palavras-chave: Guitarrada. Etnografia. Perspectivas no campo das Artes.

The Guitar in Pará: Ethnography of a Musical Practice

Abstract: This article refers to the research conducted in the Graduate Program in Arts of the Federal University of Pará, from the perspective of ethnomusicology, considering the ethnographic approach of field research and reflects on the diversity, complexity and difficulty in the methodological field for survey and analysis data - interviews, transcriptions and performance - referring to the guitar practice in the city of Barcarena and Belém, State of Pará. The research was conducted at the Masters level, between 2017 and 2019. Which interdisciplinary frontiers can be highlighted in Field research considering the ethnomusicological approach? We realize that it is of great importance that the ethnomusicological approach broadens the researchers' field of vision and perception not only for the contexts in which music is produced, but also for music, for the particular changes and nuances of the musical making of individuals and / or of a society, as well as on the role of ethnomusicology in the fields of academic arts education.

Keywords: Guitarrada. Ethnography. Perspectives in the field of Arts.

Introdução

Destacamos três fases para a realização de uma pesquisa de campo: coleta, análise e interpretação de dados. Este tripé permite ao pesquisador o privilégio do lugar de fala, olhar e escuta particular, percepção, sensação, questionamentos e considerações que acompanham as dinâmicas do fenômeno observado. Vale mencionar ainda que:

O trabalho de campo realizado para uma pesquisa em etnomusicologia precisa contemplar ampla estruturação metodológica, preocupando-se em aplicar procedimento adequados às necessidades estabelecidas pelo foco do trabalho, o que

permitirá uma contextualização significativa dos instrumentos de coleta, análise e sistematização dos dados, à realidade do mundo musical investigado (QUEIROZ, 2005: 98).

A coleta de informações referentes aos fenômenos musicais permite a imersão em uma rede de relações e interações multissensoriais que proporcionará ao pesquisador as primeiras impressões (instrumentos musicais, afinação, performance?), formulação de questões (Que tipo de instrumento? Como se toca? Qual afinação é usada?), e algumas considerações. Considerando que as performances musicais se constituem no meio sensível e social diante de dinâmicas individuais e coletivas, podemos dizer que cada uma delas acontece de forma única. Diante disto, nesta fase alguns procedimentos tornam-se fundamentais: gravações de áudio e vídeo, bem como entrevistas e questionários, assim, as análises em torno do fenômeno ganham relevante nível de fidelidade.

A fase de análise de dados implica na contextualização e descrição do evento musical, ganhando notoriedade para a compreensão do fenômeno como um todo. Análises musicais requerem conhecimento prévio: audição, transcrição e descrição, caso necessário para as finalidades da pesquisa. Nesta direção, considerando o referencial teórico adotado pelo pesquisante, o processo interpretativo do fenômeno cultural é constituído de forma densa (GEERTZ, 2017), segura e contundente.

Neste artigo⁶⁸, considerando os processos metodológicos descritos como algumas das premissas da pesquisa em Etnomusicologia, apresentamos reflexões a respeito da prática musical das Guitarradas como fenômeno de identidade cultural/musical contemporânea no Pará. Consideramos que prática musical deve ser entendida aqui, segundo Chada (2007, p.127), 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 [...], isto é, a sociedade como um todo é quem definirá o que é música”.

Diante disto, formulamos a seguinte questão: Quais fronteiras interdisciplinares podemos destacar na pesquisa de campo considerando a abordagem etnomusicológica?

1. O início da pesquisa

Partindo de uma visão contemporânea dos estudos da área da etnomusicologia é possível perceber que o a utilização de um campo epistemológico amplo, contando com instrumentos diversificados de investigação científica, pode compor uma

⁶⁸ Recorte da dissertação de Mestrado desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará, entre os anos de 2017 e 2019 para qual contamos com o apoio financeiro da CAPES.

metodologia de estudo capaz de compreender o fenômeno musical em extensão e em profundidade, favorecendo um conhecimento holístico de uma manifestação musical em seu contexto (QUEIROZ, 2005: 102).

Ao desenvolvermos o pré-projeto de pesquisa o qual foi submetido ao processo seletivo de Mestrado do PPGARTES no ano de 2017, não tínhamos ideia da dimensão do fenômeno que seria estudado. A literatura existente sobre o assunto revelava muito sobre os contextos históricos e sociais, ações políticas locais, nacionais e internacionais pelas quais as culturas se misturaram e pouco sobre a prática, performance e análises musicais envolvendo a Guitarrada e todo o movimento e transformações do gênero e seus fomentadores. Percebemos que além de entender os contextos seria necessário realizar uma etnografia musical para compreender mais profundamente as relações entre mundos culturais, indivíduo e sociedade, teoria e prática, por meio de uma visão particularmente humana e musical.

1.1. As entrevistas: história oral e lugares de memória

Para Mukuna (2008: 13), os etnomusicólogos mudaram de um método predominantemente comparativo para uma pesquisa predominantemente etnográfica e argumenta que:

Como disciplina sócio-humana, a etnomusicologia é um campo de pesquisa interdisciplinar repleto de ferramentas de pesquisa tomadas de empréstimo, e composta a partir de teorias e métodos de suas disciplinas irmãs, tais como a sociologia, a antropologia, a linguística e a etnografia, dentre outras (MUKUNA, 2005: 14).

A aproximação dos principais agentes fomentadores da prática das Guitarradas nos direcionou para análises contextuais mais sensíveis. Não nos detemos a comparações já mencionadas anteriormente – da guitarrada ter a música caribenha em suas raízes – mas de saber também o que os seres humanos sentiam ao falar de suas práticas musicais. Nesta direção, a história oral e as entrevistas como ferramenta metodológica nos permitiram refletir mais profundamente sobre as questões da pesquisa a partir da memória dos agentes selecionados. Para Candau (2012: 16), a memória nos modela e também é modelada por nós, estabelecendo a dialética da memória e da identidade em um processo mútuo de produção de uma trajetória de vida, uma história, um mito, uma narrativa. Considerando a bibliografia existente e os dados obtidos encontramos pontos convergentes entre memória e literatura.

1.2. O campo: pessoas e seus lugares – lugar e sua gente

No primeiro mês⁶⁹ referente ao período de Mestrado, visitamos a cidade de Barcarena para entrevistar Mestre Vieira – o criador das guitarradas –, com oitenta e dois (82) anos de idade nos concederia sua última entrevista em nível de pesquisa acadêmica.

Há dois tipos de acesso a cidade de Barcarena - via terrestre pela Alça Viária e pelo transporte fluvial - via Baía do Guajará. Nesta ocasião optamos pelo acesso via barco. Aproximadamente uma hora de viagem entre um os portos da capital paraense e a cidade natal de Vieira – terra da Guitarrada. Durante a travessia imaginávamos as histórias já contadas sobre Vieira atravessar a baía em um barco a remo.

Ao chegarmos em Barcarena foi perceptível a representatividade do Mestre em relação a sua comunidade. Todos o conheciam e sabiam onde morava. Foi fácil chegar até sua casa. A entrevista foi registrada em áudio e vídeo em uma manhã e durou aproximadamente duas horas, nas quais constatamos relatos que referenciaram pesquisas anteriores e outros que nos permitiram fazer cruzamentos de informações e indicar novos apontamentos para a historicidade do Mestre e da Guitarrada.

Mestre Vieira rememorou seu trajeto de vida e percurso musical, revelou sua formação musical autodidata e os gêneros musicais que mais ouviu e aqueles com os quais mais se identificou. Vieira apontou certo grau de exploração por parte das gravadoras e produtores musicais, falou sobre a Guitarrada na atualidade e dos prêmios que ganhou ao longo da sua carreira.

Durante a entrevista, o Mestre recebeu algumas visitas de pessoas de sua comunidade e de cidades vizinhas. Em uma delas, um senhor de meia idade lhe entregou um instrumento de cordas que segundo ele era particular de sua cidade. Vieira verificou a afinação no ouvido e saiu tocando. Vieira também tocou sua guitarra – a Milagrosa – como foi batizada.

2. A performance como material etnográfico

Retornamos a Barcarena no dia 29 de outubro, na ocasião do aniversário de oitenta e três (83) anos do Mestre, e a convite de seu filho Waldecir Vieira tivemos a oportunidade de cobrir aquilo que já vinha se configurando em uma grande festividade da cidade. Com o apoio da prefeitura, um palco foi montado na Praça da Matriz, inúmeras atrações artísticas além do próprio Vieira que encerrou a noite.

⁶⁹Entrevista realizada com Joaquim de Lima Vieira em 26 de agosto de 2017.

eleito o melhor cantor de Barcarena por meio de um concurso. Revelou o nome do padre⁷¹ que ajudou Vieira a construir seu primeiro amplificador de guitarra.

A convite de Luciana Medeiros, produtora de Vieira, participamos da Feira Livre de Arte e Cultura da Fundação Cultural do Pará, no dia 10 de março de 2018. Na ocasião, tocamos a música “Guitarreiro do Mundo”, em homenagem póstuma ao Mestre, na qual seus filhos lançaram o projeto “Os Filhos do Mestre”, evento ocorrido na Praça do Artista do Centur.

Em 29 de outubro do mesmo ano – data do aniversário de Vieira –, foi montada uma estrutura em frente a sua casa para a realização de uma homenagem ao Mestre guitarreiro. Fomos convidados e participamos da homenagem tocando uma de suas obras. Para Hikiji (2005, p. 169) a performance é também uma experiência sensível única, que mobiliza sensações independentemente de estarem sobre o palco amadores, profissionais, estudantes ou um projeto de intervenção social.

Tentamos outros interlocutores que julgamos importantes diante da representação da Guitarrada e da emblemática figura de Joaquim de Lima Vieira, porém, muitos se evadiram diante dos convites ou negaram conceder entrevistas. Houve tempo para entrevistar pessoalmente Bernardo Mesquita⁷², em Manaus, e por meio de e-mails, Darien Lamen⁷³ e Kelci Albuquerque⁷⁴.

Este envolvimento nos permitiu outras sensações além daquelas propriamente musicais, visto que consideramos que:

A etnografia da música é a escrita sobre as maneiras que as pessoas fazem música. Ela deve estar relacionada à transcrição analítica dos eventos, mais do que simplesmente à transcrição dos sons. Ela deve estar ligada à transcrição analítica dos eventos, mais do que simplesmente à transcrição dos eventos. Geralmente inclui tanto descrições detalhadas quanto declarações gerais sobre a música, baseada em uma experiência pessoal ou em um trabalho de campo (SEEGER, 2008: 239).

Percebemos que o motivo pelo qual estes interlocutores fazem, escrevem, produzem ou apenas ouvem a música transcende o próprio fazer musical. É algo que reverbera nas próprias experiências e nas experiências coletivas, estabelecendo uma rede de conexões sensoriais, corporais, memoriais, culturais e musicais diante de um contexto social.

3. Musicologia: O arquivo familiar de Mestre Vieira

⁷¹Pe. Augusto Cardin, xaveriano, que chegou a Barcarena no ano de 1961.

⁷² Autor da primeira dissertação de Mestrado que tratou deste assunto, defendida no ano de 2009.

⁷³ Pesquisador norte americano que também tratou sobre o assunto em sua tese de doutoramento no ano de 2011.

⁷⁴ Ex-produtora de Mestre Vieira, responsável pelo projeto Mestres das Guitarradas junto a Pio Lobato.

A relevância da musicologia como disciplina se justifica em grande medida pelo seu potencial de se integrar no concerto das outras áreas de conhecimento. Para tanto, é necessário um constante re-equacionamento de seus paradigmas, propósitos e campo de atuação (VOLPE, 2007: 107).

Alguns meses após o falecimento de Mestre Vieira visitamos o arquivo salvaguardado pelos seus familiares. Recortes de jornais, fotografias, prêmios, medalhas, títulos, certificados, seus instrumentos musicais, roupas de shows, entre outros, objetos mantidos pelos filhos. Estes documentos, além de confirmarem fatos relatados em entrevistas e histórias veiculadas no senso comum, constroem um imensurável acervo que demarca a historicidade e corrobora à preservação de memórias. Nosso interesse inicial foi de encontrar algum registro musical – manuscritos, partituras, rascunhos – porém, julgamos que os documentos encontrados possuem valor inestimável, primeiramente para a família de Mestre Vieira e, posteriormente, para a história da Música Popular Paraense. Para Castagna (2016: 195), os acervos musicais revelam uma grande diversidade de gêneros, repertórios, estilos e autores, além de mesclas de toda espécie, que raramente figuram nos textos históricos referentes à música brasileira. Vale destacar que para Bacellar (2008: 50) o interesse pela pesquisa empírica deve, assim, instrumentalizar as atenções para a importância dos documentos, em um esforço contínuo que sempre deveria nortear a ação e o discurso do historiador.

Fotografias são ferramentas importantes para o registro etnográfico de documentos, espaços, materiais entre outros. A figura 2 mostra uma foto de Mestre Vieira e seu Conjunto, datada no ano de 1978.

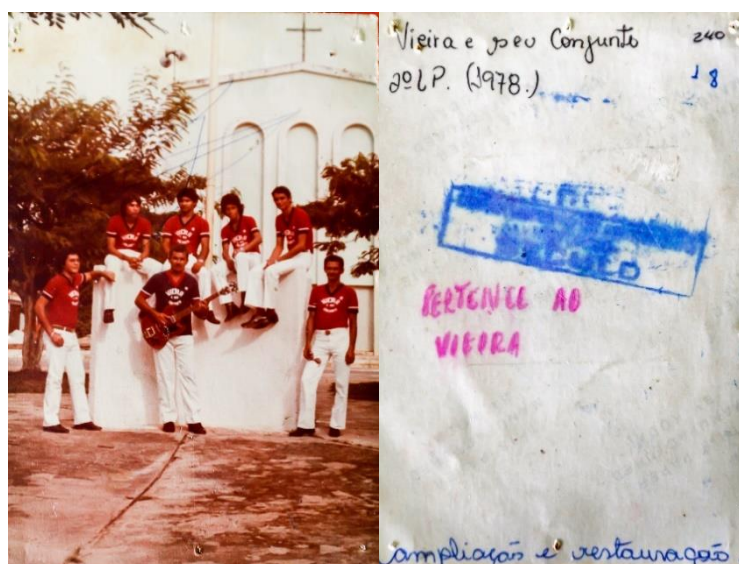


Figura 2: Fotografia de Mestre Vieira e seu Conjunto em Barcarena, no ano de 1978. **Fonte:** Acervo de Dejacir Magno. **Fotografia:** Autores.

Refletimos sobre a importância deste tipo de registro considerando a musicologia e seus métodos no sentido e que para Bacellar (2008: 53) a paciência é a arma básica do pesquisador em arquivos: paciência para descobrir os documentos que deseja, e paciência para passar semanas, quando não meses ou anos, trabalhando na tarefa de cuidadosa leitura e transcrição das informações encontradas.

Considerações finais

As reflexões propostas aqui como resultados desta pesquisa, considerando o tripé, fases ou etapas da pesquisa etnográfica, visam ampliar o campo de visão para a pesquisa em Etnomusicologia e as fronteiras que se estabelecem ao longo de todo o processo de coleta, análise e interpretação dos fenômenos musicais e seus contextos.

Um fenômeno musical como o da Guitarrada que se institui quanto cultura musical popular no Estado do Pará, nos permitiu estabelecer pontes de acesso entre centros culturais diversos, entre seres humanos – nós e interlocutores – performers e ouvintes, e processos metodológicos nos quais lugares e pessoas, história oral, lugares de memória, entrevistas, acervos, arquivos e etc., nos permitem ir e vir, levar e trazer informações e reflexões a respeito dos fatos, relatos, objetos materiais, sonoros, sensíveis, abstratos e imaginários presentes em cada um desses territórios que dão suporte às práticas musicais e seus fomentadores.

Diante disto, primeiramente, compreendendo estes processos e etapas como um conjunto de ferramentas metodológicas que dão suporte à diálogos entre áreas de pesquisa e entendendo este conjunto de relações como alguns dos meios pelos quais a pesquisa em Etnomusicologia acontece, consideramos sua relevância e crescimento no Brasil e no mundo, em especial no Estado do Pará, representada aqui pelos discentes e docentes do Programa de Pós-graduação em Artes da UFPA, vislumbramos que já há necessidades de programas que contemplem esta área de pesquisa.

Referências

- BACELLAR, Carlos. Fontes Documentais: uso e mal uso dos arquivos. In: PINSKY, Carla Bassanezi (org.). *Fontes históricas*. 2. ed. São Paulo : Contexto, 2008, p. 23-80.
- CANDAU, Joel. *Memória e Identidade*. São Paulo: Contexto, 2011.
- CASTAGNA, Paulo. Desenvolver a arquivologia musical para aumentar a eficiência da Musicologia. In: ROCHA, Edite; ZILLE, José Antônio Baêta (org.). *Musicologia[s]*. Barbacena: EdUEMG, 2016. p. 191-243.
- GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 2017.

- HIKIJ, Rose Satiko Gitirana. Etnografica da performance musical – Identidade, auteridade e transformação. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, a. 11, n. 24, p. 155-184, 2005.
- MUKUNA, Kazidi Wa. Sobre a busca da verdade na Etnomusicologia: um ponto de vista. *Revista USP*, São Paulo, n. 77, p. 12-23, 2008.
- QUEIROZ, Luiz Ricardo Silva. Relato de Pesquisa – Pesquisa em Etnomusicologia: implicações metodológicas de um trabalho de campo realizado no universo musical dos Ternos de Capotês de Montes Claros. *Em pauta*, Porto Alegre, v. 16, n. 26, p. 95-120, 2005.
- SEEGER, Anthony. Etnografia da música. *Cadernos de Campo: Revista dos alunos de Pós-Graduação em Antropologia Social da USP*, São Paulo, a. 17, n.17, p.237-260, 2008.
- VOLPE, Maria Alice. Por uma nova Musicologia. *Música em Contexto*, Brasília, a. 1, n. 1, p. 107-122, 2007.

Pará Caribe: tempo, identidade e memórias de um projeto de música na Amazônia brasileira

Iva Rothe-Neves
UFPA – ivaroth@gmail.com

Sonia Chada
UFPA – sonchada@gmail.com

Resumo: O presente artigo aproxima-se de um relato de experiência e apresenta reflexões sobre *tempo, identidade e memória* (Assmann; Candau) no contexto do Projeto Pará Caribe da Fundação Cultural do Pará. Numa abordagem etnomusicológica (Seeger; Nettl; Merriam; Béhague; Blacking; Chada) que busca também fundamentação teórico-metodológica na Educação Musical (Swanwick; Souza; Arroyo), parte-se da memória individual de alunas sobre sua participação no projeto, em entrevistas episódicas (Bauer e Gaskell), gravadas e transcritas em 2019. A análise de dados levou em consideração aspectos históricos, contextuais, cognitivos e musicais. Busca-se nesse texto entender como, vinculadas pela prática e pela transmissão musical - expressões aqui usadas em termos conceituais -, essas mulheres se relacionam com ideias como as de *temporalidade nas expressões musicais, relação com o espaço, corporalidade e identidades musicais na diáspora* de povos africanos, *impulso e transmissão de mudanças sociais e identidades através da educação musical* (ICTM). Conclui-se, assim, preliminarmente, que o estudo de práticas musicais em Belém, no Pará, contribui para a compreensão de como tais práticas formam, constroem ou influenciam as noções de identidades sonoras na Amazônia brasileira, ao compartilharem subjetividades coletivas transformadas e (re)construídas para além do contexto dos estados nacionais (Cf. ICTM), uma realidade presente na América Latina e no Caribe como um todo.

Palavras-chave: Projeto Pará Caribe. Memória musical. Tempo e identidade sonora.

Pará Caribe: Time, Identity and Memories of a Music Project in the Brazilian Amazon

This article approaches to an experience report and presents reflections on time, identity and memory (Assmann; Candau) in the context of the Pará Caribe Project of the Cultural Foundation of Pará. In an ethnomusicological approach (Seeger; Nettl; Merriam; Béhague; Blacking; Chada) that also seeks theoretical and methodological grounding in Music Education (Swanwick; Souza; Arroyo), the text departs from the individual memory of students about their participation in the project, in episodic interviews (Bauer and Gaskell) granted, recorded and transcribed in 2019. Data analysis took into account historical, contextual, cognitive and musical aspects. This text seeks to understand how, linked by musical practice and transmission – expressions used here in conceptual terms - these women relate themselves to ideas such as *temporality in musical expressions, relation to space, corporeality and musical identities in the diaspora* of African peoples, *the drive and transmission of social changes and identities through music education* (ICTM). Thus, it can be preliminarily concluded that the study of musical practices in Belém, Pará, contributes to understand how such practices form, build or influence the notions of sound identities in the Brazilian Amazon, by sharing transformed collective subjectivities and (re) built beyond the context of national states (Cf. ICTM), a reality present in Latin America and the Caribbean as a whole.

Keywords: Pará Caribe Project. Musical memory. Time and sound identity.

Introdução

Este artigo discorre sobre a prática musical no contexto do Projeto Pará Caribe, mais precisamente, sobre as relações entre *tempo*, *identidade* e *memória* presentes em entrevistas de alunas sobre sua participação no mesmo. Tais falas suscitaram questões como: de que maneira essas mulheres relacionam *tempo*, *identidade* e *memória*? Em especial, na seara de ideias como as de *temporalidade nas expressões musicais*, *relação com o espaço*, *corporalidade* e *identidades musicais na diáspora* de povos africanos, *impulso* e *transmissão de mudanças sociais e identidades através da educação musical* (ICTM, 2019).

Buscando apontar tais vinculações, o texto foi dividido em cinco partes, sendo esta introdução a primeira delas, na qual estabelecem-se os referenciais teóricos para as conexões entre os três referidos conceitos-chave. No tópico seguinte, tecem-se breves considerações sobre prática e transmissão musicais no contexto paraense; na terceira, fornecem-se informações sobre o Projeto Pará Caribe para, então, apresentar os excertos das entrevistas, bem como suscintas reflexões sobre os mesmos.

Realizadas em junho de 2019, as entrevistas foram “episódicas”, conforme proposto por Bauer e Gaskell (2002). *As falas foram gravadas e transcritas total e detalhadamente. A análise dos dados coletados foi realizada levando-se em consideração diferentes dimensões, para que seu conteúdo fosse passível de interpretação considerando-se aspectos históricos, contextuais, cognitivos e musicais.*

O objetivo deste trabalho é, inicialmente, descrever a prática musical no contexto do Projeto Pará Caribe. Em especial, dar a conhecer, de forma preliminar, os participantes e seus repertórios: quem eram os alunos e alunas; que música elas trouxeram para a sala de aula como referências para a cultura com as quais se identificavam, configurando os espaços e meios socioculturais do mundo em que vivem; que relevância aquela música tinha para elas; que relações elas vieram construindo com essa música ao longo de suas vidas; como se deu a relação entre as dimensões herdadas e construídas na música vivida e a música ensinada no projeto.

No tocante às conexões entre os termos *tempo*, *identidade* e *memória*, Assmann (2008) mostra que

Memória é a faculdade que nos capacita a formar uma consciência da identidade, tanto no nível pessoal como no coletivo. A identidade, por sua vez, é relacionada ao tempo. O self humano é uma “identidade diacrônica” construída “da matéria do tempo” (LUCKMANN, 1983). Essa síntese de tempo e identidade é efetuada pela memória

(ASSMANN, 2008: 117).

Candau (2016), por sua vez, aponta que

Observa-se um relativo consenso entre os pesquisadores em admitir que a concepção de identidade seja uma construção social, de certa maneira sempre acontecendo no quadro de uma relação dialógica com o *Outro*. O consenso existe igualmente em reconhecer que a memória é, acima de tudo, uma reconstrução continuamente atualizada do passado, mais do que uma reconstituição fiel do mesmo: “a memória é de fato mais um enquadramento do que um conteúdo, um objetivo sempre alcançável, um conjunto de estratégias, um ‘estar aqui’ que vale menos pelo que é do que pelo que fazemos dele” (NORA, 1984: VIII apud CANDAU, 2016: 9).

Ao relacionar estes conceitos no contexto das diversas regiões e povos da América Latina e do Caribe, percebem-se mudanças sociais, políticas e culturais que modificaram e (re)ordenaram diversas subjetividades coletivas para além dos estados nacionais. Isto se refletiu na articulação que diversas práticas musicais e de dança sofreram ao longo do tempo, durante os processos de formação das identidades atuais e históricas na América Latina e no Caribe como um todo. Há décadas, a Etnomusicologia vem atentando para como música e dança contribuem para construir não apenas identidades nacionais, culturais, sociais e de gênero, mas também como estas práticas têm sido parte da (re)criação das memórias individuais e coletivas, propondo outras leituras para a construção de realidades indidentitárias atuais (Cf. ICTM, 2019).

Como contribuição à compreensão deste processo, apresentam-se aqui algumas experiências vividas no Pará.

1. O contexto paraense – breves considerações

No Pará é possível perceber práticas musicais nas quais gêneros populares locais estabelecem vínculos históricos com gêneros de países e localidades próximas, banhadas pelo Mar do Caribe. Inúmeros exemplos poderiam ser dados, como a condução de duos ou trios de congas no *carimbó* de Pinduca⁷⁵, ou peculiaridades no uso da guitarra na *guitarrada* de Mestre Vieira⁷⁶.

Essas práticas, vêm instigando processos de ensino e aprendizagem de música popular. Dentre as iniciativas de transmissão musical, a Fundação Cultural do Pará, instituição pública

⁷⁵Aurino Quirino Gonçalves, dito Pinduca, “tornou-se conhecido como responsável pela transformação do carimbó, de música folclórica em música de consumo” (SALLES, 2016: 456-457).

⁷⁶Joaquim de Lima Vieira, o Mestre Vieira, apontado como o criador da *guitarrada* e da *lambada*, segundo Vicente Salles (2016: 576-577).

estadual, fomenta diversas atividades, como oficinas para iniciantes e projetos para músicos iniciados. Em sua Casa das Artes, num contexto não-formal de ensino, a fundação realizou de 2015 a 2017, o Projeto Pará Caribe.

2. O Projeto Pará Caribe

Desenvolvido em Belém, na forma de um curso livre, continuado e gratuito, voltado à execução e à criação musical, o Projeto Pará Caribe contou com professores e alunos com formações diversificadas. Estudaram-se gêneros musicais populares “de dentro” (*carimbó, lambada, brega, guitarrada e lundu*) e “de fora” (*merengue, cumbia, zouk, salsa, calipso, rumba* e algumas de suas variantes), praticados no Pará (Cf. GUERREIRO DO AMARAL; BARRA; MENEZES, 2016).

Na primeira etapa, objetivou-se instigar os alunos a criarem músicas, inspirados nos gêneros estudados. Partiu-se, para isso, à contextualização de obras e gêneros. Eram, então, propostos exercícios de criação musical, que resultaram nas onze músicas do projeto, posteriormente gravadas no fonograma Pará Caribe.

As oficinas de execução foram pensadas a partir do repertório criado, visto que a obra musical só passa a adquirir sentido total no contexto de suas execuções (Cf. BÉHAGUE, 1992).

Compreendendo educação musical como uma prática social, o estudo volta-se à prática musical no contexto do projeto *Pará Caribe*, à luz da Etnomusicologia, buscando também fundamentação teórico-metodológica na Educação Musical. Se referencia, assim, em autores como Béhague (1992), Merriam (1964), Nettl (1983; 1992), Seeger (1991), Blacking (1992) e Chada (2007), embasando-se ainda em Swanwick (1992), Arroyo (2002) e Souza (2004).

Entende-se como prática musical:

Um processo de significado social, capaz de gerar estruturas que vão além de seus aspectos meramente sonoros, embora estes também tenham um papel importante na sua constituição [...]. A execução, com seus diferentes elementos (participantes, interpretação, comunicação corporal, elementos acústicos, texto e significados diversos) seria uma maneira de viver experiências no grupo. Assim, suas origens principais têm uma raiz social dada dentro das forças em ação dentro do grupo, mais do que criadas no próprio âmago da atividade musical (CHADA, 2007: 4-5).

Os músicos que integraram o Projeto Pará Caribe trouxeram sua musicalidade para a sala de aula, o que permitiu a todos compartilharem a música que ali acontecia em tempo real, num processo que se afina com a afirmação de Chada:

Os processos de aquisição e aprendizagem de música, de construção de conhecimento e de desenvolvimento da percepção musical acontecem socialmente, [...] através da interação e da ação conjunta entre os sujeitos envolvidos na construção coletiva [...]. O contexto, de fundamental importância, modela a prática musical, ao mesmo tempo em que é modelado por ela (CHADA, 2007: 1).

3. Tempo, identidade e memória

Partiu-se da memória individual de alunas do Projeto Pará Caribe, para apontar - de forma bastante preliminar -, exemplos de como estas pessoas, vinculadas pelas práticas e transmissão musical em questão, se relacionam com ideias como as de *corporalidade* e *identidades musicais na diáspora* (Cf. ICTM, 2019), ao se referirem à sua participação no projeto.

Entendendo-se aqui *diáspora* como dispersão de um povo em consequência de preconceito ou perseguição política, religiosa ou étnica (HOUAISS, 2009: 681), e sabendo referir-se o trecho a seguir a povos de matriz africana, apresenta-se um excerto da entrevista concedida pela cantora-compositora Lorena Barros:

O merengue [...] me atrai porque [...] ele me traz um laço [...] das matrizes afro, que eu vejo, dos países que fazem fronteira com o Brasil e essa latinidade, essa questão da corporeidade [...] essa coisa de você mexer muito o quadril. No merengue, nas danças que têm relação com as matrizes africanas, dessa matriz musical que a gente tem muito no Brasil. Isso me atrai muito: essa matriz africana que eu vejo que não só o merengue, o carimbó, [...] a cumbia, a lambada, tudo tem [...] Eu me sinto parte disso, eu me reconheço em todos esses gêneros, mas, principalmente no merengue. Tanto é que [...] eu compus três músicas no projeto e uma delas se chama “O pedaço que faltou”. Essa composição tem [...] uma mistura dum ritmo chamado guaguancó, com o merengue. [...] Essa mistura deu muito certo, foram criados arranjos, e a melodia combinou e foi se casando (BARROS, 2019).

A fala da compositora expressa o quanto suas memórias afetivas são uma espécie de “herança cultural vivenciada, individualmente ou em meio social. A memória, assim entendida, não é somente de quem a retém ou expressa, ela é perpassada, atravessada pelas vivências

coletivas” (MARTINS, 2018: 10), a ponto de Barros se reconhecer em gêneros como o merengue.

Em excertos de outra entrevista, é possível perceber como a prática e a transmissão musical no projeto, *impulsionaram e transmitiram mudanças sociais e de identidades através da educação musical* (Cf. ICTM, 2019), como mostra Luana Alves (2019), a seguir:

No período em que eu me inscrevi no Pará Caribe, eu tava numa situação muito difícil [...], estava de licença saúde. O Pará Caribe me resgatou de muita coisa. [...] Trouxe vida, trouxe alegria, trouxe possibilidades de convivência com diferentes pessoas, com pensamentos diferenciados [...]. Conviver com isso foi maravilhoso [...]. Conhecer ambientes que falam sobre música, que constroem músicas, que pensam música o tempo inteiro foi uma delícia e de lá frutificou muitas amizades, que trago até hoje [...]. E o Pará Caribe me inspirou tanto que a gente entrou em outros projetos [...] e um dos projetos que mais me alegrou participar, além das Tamboiaras, foi ter sido aprovada na Escola de Música da Federal [EMUFPA]. Isso foi muito bom (ALVES, 2019).

As buscas, no projeto, de dar valor de excelência a um verdadeiro partilhamento de experiências musicais (Cf. SOUZA, 2004: 9), segundo o relato de Luana Alves (2019), puderam contribuir para seu ingresso no curso técnico em canto popular da Escola de Música da Universidade Federal do Pará – EMUFPA.

Vislumbra-se, ainda, através de outro excerto de seu relato, a *influência e as percepções do tempo e a temporalidade nas expressões musicais, sua relação com o espaço*, assim como *noções de músicas do passado, contemporâneas e para o futuro*, e como estas se manifestam e transformam dentro das diversas tradições e práticas musicais (Cf. ICTM, 2019).

Dos gêneros musicais que a gente trabalhou no Pará Caribe [...] eu trabalho com todos. Nos shows [...] da Luana e Banda, todos eles entram [...]. O brega com muito mais força por conta da cultura nossa: é quase uma exigência. Mas a lambada e o carimbó e o merengue e a cumbia fazem parte disso. [...] Esses gêneros musicais estão presentes na minha vida desde que eu me entendo por gente: [...] nasci em periferia, sou de periferia, lá do Jurunas [Belém, Pará], então, não conhecê-los é impossível. E não gostá-los é quase que uma tortura porque você não tem pra onde ir. Você não tem o que ouvir. Que bom que eu gosto muito de ouvi-los sempre (ALVES, 2019).

No trecho aqui apresentado, é possível perceber o quanto o espaço e o meio sociocultural do bairro do Jurunas, na periferia de Belém, foi fundante para a formação musical

da cantora, com seus sonoros, aparelhagens, bocas de ferro⁷⁷, carros-som e atuais bikes-som. Vê-se, assim, como as dimensões herdadas e construídas na música por ela vivida no lugar/mundo (Cf. SOUZA, 2004: 9) tiveram profunda relação em sua história e com seu percurso de artista.

Considerações Finais

Conclui-se, assim, preliminarmente, neste artigo, que o estudo de práticas musicais em Belém, contribui para a compreensão de como estas formam, constroem ou influenciam as noções de identidades sonoras na Amazônia brasileira, no contexto latino americano.

O professor de música que compreende em sala o profundo significado social da criação musical de seus alunos, vê-se diante da necessidade de entender de que maneira os saberes musicais nela contidos foram valorizados, escolhidos e ali organizados. Quando esta criação se processa a partir de gêneros representativos da cultura popular do grupo envolvido, sua significação social toma proporções ainda mais abrangentes.

Arroyo (2002: 117) mostra que “estudos das práticas musicais como cultura e ação social, indicam seu poderoso impacto na sociedade e na vida privada de seus atores”. Assim sendo, o sentido de ‘prática musical’ aqui utilizado, abrange mais do que compor ou tocar (Cf. ARROYO, 2002 e CHADA, 2007).

Referências

- ALVES, Luana. Entrevista de Iva Rothe-Neves em 12/06/2019. Belém. Registro de áudio enviado via Whatsapp.
- ARROYO, Margarete. Mundos musicais locais e educação musical. *Em Pauta*, Porto Alegre, v. 13, n. 20, p. 95-121, 2002.
- ASSMANN, Jan. Communicative and cultural memory. In: ERLI, Astrid; NÜNNING, Ansgar (ed.). *Cultural memory studies: an international and interdisciplinary handbook*. Berlin and New York: De Gruyter, 2008. p. 109-118.
- BARROS, Lorena. Entrevista de Iva Rothe-Neves em 13/06/2019. Belém. Registro de áudio enviado via Whatsapp.

⁷⁷Caixas de som afixadas no alto de postes em áreas comerciais de bairros da periferia de Belém, que costumam veicular a programação e propagandas do entorno, juntamente com músicas chamadas populares ou *do povão*.

- BAUER, Martin; GASKELL, George. *Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático*. 2ª ed. Petrópolis: Vozes, 2002.
- BÉHAGUE, Gerard. Fundamento sócio-cultural da criação musical. *Ictus*, Salvador, p. 5-17, 1992.
- BLACKING, John. The biology of music-making. In: MYERS, Helen (ed.). *Ethnomusicology: an introduction*. Nova York: Macmillan Press, 1992. p. 301-314.
- CHADA, Sonia. A Prática Musical no Culto ao Caboclo nos Candomblés Baianos. In: SIMPÓSIO DE COGNIÇÃO E ARTES MUSICAIS, 3., 2007, Salvador. *Anais...Salvador*: EDUFBA, 2007. 137-144.
- HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.
- ICTM. *Mission Statement*: ICTM study group on music and dance in Latin America and the Caribbean. ICTM, 2018. Disponível em: <<http://ictmusic.org/group/music-dance-in-latin-america-caribbean>>. Acesso em: 06 out. 2018.
- _____. Música, sonido, danza y movimiento en América Latina y el Caribe. *Simpósio música, sonido, danza y movimiento en América Latina y el Caribe*. Salto, 2018. (Caderno de resumos)
- _____. *Tempo, identidade e memória*. Tuxtla Gutiérrez: International Council for Traditional Music, 2019. Disponível em https://drive.google.com/file/d/1U7azc9Bdi8RWwhK9_rflbz6gah-SeYQF/view. Acesso em 25 jun. 2019.
- MARTINS, Bene. Memórias pulsantes: interdição, conflitos, ousadia.... In: MARTINS, Bene; LIMA, Wlad (Org.). *Atos de escritura*. Belém: UFPA, 2018. v.1, p. 9-12.
- MERRIAM, Alan P. *The Anthropology of Music*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1964.
- NETTL, Bruno. *The Study of Ethnomusicology: thirty-one issues and concepts*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1983.
- _____. Ethnomusicology and the teaching of world music. In: LEES, Heath (Org.). *Music education: sharing musics of the world*. Seul: ISME, 1992.
- SALLES, Vicente. *Música e músicos do Pará*. Belém: Fundação Cultural do Pará, 2016.
- SEEGER, Anthony. Etnografia da música. *Cadernos de campo*, São Paulo, v.1, n.1, p. 237-259, 1991-[2008].
- SOUZA, Jusamara. Educação musical e práticas sociais. *Revista da ABEM*, Porto Alegre, v. 10, p. 7-11, 2004.
- SWANWICK, Keith. Music Education and Ethnomusicology. *British Journal of Ethnomusicology*, v. 1, p. 137-144, 1992.

“Cordão de Pássaro da EMUFPA”: uma experiência criativa, técnica e cultural com alunos do curso livre em violino da EMUFPA

Joziely Brito

Escola de Música da UFPA – jozielybrito@hotmail.com

Ediel Sousa

Escola de Música da UFPA – edielsousa@gmail.com

Resumo: Trata-se de um relato de experiência como fomento a técnica violinística voltada para aulas coletivas de violino com ênfase na cultura da região norte. Entendesse que a importância deste relato seja de fundamental apoio ao processo de ensino aprendizagem do ensino coletivo de violino para crianças assim como na divulgação da cultura local. Trabalho este que fomenta o exercício da interdisciplinaridade assim como parcerias com outras instituições e o contato direto com o grande público. A Escola de Música tem em sua missão promover a comunidade em geral o acesso a vivências musicais que vão da prática direta de um instrumento a apreciação musical por parte do público. Por isso, entende-se que disponibilizar ferramentas didáticas lúdicas para serem utilizadas como apoio metodológico em sala de aula, pode agregar no desenvolvimento do indivíduo diferentes formas de aprendizado, assim como, propiciar ao público que aprecia o contato diversificado com um repertório específico. Assim, o registro deste trabalho leva para além dos muros da Escola de Música a possibilidade de práticas musicais com valorização na cultura local através do “Cordão de Pássaro da EMUFPA”.

Palavras-chave: Violino. Pássaro. Junino.

“Cordão de Pássaro da EMUFPA”: a Creative, Technical and Cultural Experience with EMUFPA Violin Students

Abstract: This is an experience report as fomenting the violinistic technique focused on collective violin classes with emphasis on northern folklore. It was understood that the importance of this report is of fundamental support to the teaching-learning process of collective violin teaching for children as well as the dissemination of local culture. This work promotes the exercise of interdisciplinarity as well as partnerships with other institutions and direct contact with the general public. The School of Music's mission is to promote the general community access to musical experiences ranging from the direct practice of an instrument to music appreciation by the public. Therefore, it is understood that providing playful didactic tools to be used as methodological support in the classroom, can add to the development of the individual different forms of learning, as well as provide the public that appreciates the diversified contact with a specific repertoire. Thus, the record of this work takes beyond the walls of the School of Music the possibility of valuing musical practices in local culture through the "Cordão de Pássaro da EMUFPA (EMUFPA Bird Cord)".

Palavras-chave: Violin. Bird. June.

Introdução

O violino é um dos instrumentos musicais mais difundidos e procurados na educação musical infantil. Talvez pela magnitude aplicada por *performances* em apresentações solo, que faz deste instrumento algo mágico e hipnotizante. Para o indivíduo chegar em um alto nível de domínio técnico e interpretativo, é muito comum iniciar seus estudos ainda criança.

Segundo alguns autores (CAUDURO, 1989; HALLAM, 2006; MÁRSICO, 1982; SUZUKI, 1994), iniciar no estudo da música em idade pré-escolar mantendo a frequência da prática até o ensino fundamental, permite um desenvolvimento cognitivo musical mais refinado, desde que para isso, a utilização de material didático adequado e estímulos as vivências sociais fossem a base para o desenvolvimento dos processos de ensino aprendizagem das crianças.

Diante disto, entendeu-se que buscar atividades lúdicas e conteúdos atrativos se tornou indispensável nas proposições didáticas em sala de aula. Estimular a expressão criativa das crianças aliada ao desenvolvimento prático fez da aula de violino do Curso Livre da Escola de Música da Universidade Federal do Pará (EMUFPA) palco para iniciação de experimentações pedagógicas com o objetivo de valorizar processos dinâmicos de ensino aprendizagem coletiva na educação musical infantil.

Em fevereiro de 2019, deu-se início a criação de uma proposta pedagógica que consistia na criação de um musical autoral, com temas regionais através de um repertório lúdico com possibilidades de desenvolvimento técnico e interpretativo dos alunos do Curso Livre em Violino Infantil da EMUFPA. Para isso, buscou-se parceria com professores compositores da EMUFPA, discentes de outras instituições e o grupo de teatro “Nós, os peraltas” o que contribuiu positivamente na interdisciplinaridade e na relação entre instituições especializadas no ensino das artes.

Após o processo de pré-produção e inspirados na manifestação cultural do Cordão de Pássaro, em abril de 2019 nasce a proposta de encenação do Cordão de Pássaro da EMUFPA, totalmente adaptado para os alunos de violino com perspectivas ao desenvolvimento técnico e vivências culturais.

Estratégias de Pré-produção

De acordo com Silva (2012), originalmente o Cordão de Pássaro vem de uma derivação do Pássaro Junino que consiste em uma variação do teatro popular muito difundido na região norte do país. Devido a grande a popularidade da manifestação é comum encontrar grupos específicos que representam sua cidade em festivais juninos como, por exemplo o *Cordão de Pássaro do Corrupião* atuante na região bragantina.

Para o desenvolvimento deste trabalho, foi utilizado como fonte a Obra de Idolasy Neves intitulada *Cordão do Tangará*, por entendermos que esta possuía elementos descritivos

que poderiam ser adaptados a uma nova proposta sem a descaracterização cultural. Assim, após estudo realizado sob a estrutura de encenação do *Cordão do Tangará*, foi possível criar uma releitura da obra com menos personagens e cinco canções autorais.

Como referência e suporte científico ao trabalho, a Professora Doutora em Etnomusicologia Rosa Maria Mota da Silva, foi consultada como fonte de fomento a elaboração do roteiro e adaptação dos personagens. Para as composições, o Professor Compositor Ediel Sousa utilizou critérios técnicos buscando as características musicais existentes nas canções que incorporam a encenação do Cordão de Pássaro.

Ao final do processo foi possível construir um roteiro original de cinco páginas onde um narrador principal conta toda a história facilitando a movimentação dos atores em cena. No que se refere as cenas, foi possível manter uma narrativa construtiva com seis personagens que interagiam entre si de acordo com a fala do narrador.

São eles:

- O Caçador
- A Princesa
- O Pássaro
- A Camponesa
- O Guarda Florestal
- O Pajé

Todos os personagens foram interpretados pelo Grupo de Teatro “Nós, os peraltas!” sob a coordenação de Lú Maués, que já vem atuando em parceria com a Escola de Música e o Grupo de Violino Infantil a dez anos o que caracteriza credibilidade ao trabalho.

Quanto as canções totalmente autorais, funcionaram como um fio condutor para tudo que acontecia em cena enaltecendo um ato importante da história. Ao todo foram compostas cinco canções:

- Canção de Abertura - Marcha
- Canção do Pássaro - Brega
- Canção do Pajé - Carimbó
- Canção da Remissão - Lundu Marajoara
- Canção Final - Quadrilha

A estrutura musical ficou totalmente instrumental tendo os violinos como linha melódica principal (em uníssono) acompanhados pelo piano e percussão. A valorização do

coletivo e o respeito a estrutura das turmas do Curso Livre da EMUFPA, mostrou a responsabilidade em manter o processo de aprendizagem coletivo e todos seus benefícios como aspecto importante no trabalho. O compositor também se propôs a analisar o nível técnico das crianças no violino para poder assim, escrever linhas melódicas adequadas, porém desafiadoras no que se refere ao estilo que musical marcante do Cordão de Pássaro.

Sobre os processos composicionais, podemos dizer que a necessidade de uma sondagem no que se refere a tessitura e extensão das notas foi de extrema importância para o processo de criação das peças, assim como a definição de compassos e células rítmicas. Essa sondagem se fez necessária devido a adequação das peças com o nível técnico das crianças no violino. Alguns gêneros musicais fortemente presentes na cultura paraense foram sugeridos para compor o quadro das composições o que valoriza cultura musical local.

Como música de abertura, a marcha foi escolhida pela forte presença de bandas e fanfarras no Pará. Em compasso binário, foram usadas apenas semínimas e mínimas na tonalidade de Lá Maior. Nesta música foi trabalhado o pentacorde das escalas de Lá é Ré maior. A Canção do Pássaro iniciou com arpejos de F e G/F buscando uma sonoridade do modo lídio, muito utilizado em trilhas musicais com temas de fantasia. Após a introdução, o piano inicia um trecho mais ritmado em Brega, na relativa menor (Dm).

Para a Canção do Pajé foi escolhido o carimbó como gênero musical, uma vez que sua origem provém da palavra curimbó. Em Mi menor harmônico, a música inicia com uma introdução ao piano e logo após os violinos entram com a melodia. Na segunda seção que está em Sol Maior, foi trabalhado a mudança de corda solta (Lá para o Ré).

Na canção da Remissão por se tratar de um momento de reflexão sobre o que aconteceu com o Pássaro, o Lundu Marajoara foi escolhido por possuir uma pulsação mais lenta (bpm=50), onde foram utilizados apenas dois acordes (Em e Bm7) e notas longas para compor a melodia melancólica.

Para finalizar o cordão em clima de festa, a Canção Final – Celebração foi composta em ritmo de quadrilha. Dividida em três seções, a primeira e terceira em ré maior e a segunda em fá, nas duas primeiras foi utilizado o arco, porém na segunda, apenas as cordas soltas, para melhor assimilação da altura da das notas no pentagrama.

Metodologia de trabalho em Sala de Aula

O trabalho em sala de aula partiu da premissa da manutenção do aprendizado coletivo, lúdico e dinâmico (BRITO, 2012). Assim, com o auxílio de *playback* (fornecido pelo compositor), vídeos e jogos musicais, as canções foram praticadas sem muitas dificuldades. É fato que o estilo e a textura sonora causaram certo desconforto no início, mas o que parecia ser estranhamento na verdade se tornou curiosidade e disponibilidade ao aprendizado.

As peças foram praticadas uma a uma, sempre contextualizadas com o roteiro para melhor compreensão interpretativa. Discutiu-se sobre tonalidade, estilos de arco, cor do som e dedilhado adequado para cada canção. As crianças foram o tempo todo instigadas a falar durante o processo o que motivou a sensação de realmente fazer parte da construção do aprendizado.

Sobre os ensaios com o grupo de teatro, podemos descrever a importância sobre a organização e distribuição dos papéis. Com intercalações entre narração, encenação e música, o texto foi trabalhado ordenadamente para que todos pudessem entender suas entradas sincronizando música e cena. O papel do narrador foi de extrema importância pois, ele ditava o comando de cena para os atores enquanto as crianças aguardavam a entrada do violino. Foi possível ver nos olhos das crianças o encantamento com a dinâmica realizada pelos atores e a curiosidade sobre a construção dos personagens.

Ao todo 25 crianças de cinco turmas diferentes participaram do processo o que gerou um impacto significativo no contexto educacional e social.

Resultados

No dia 13 de junho, às 17h no espaço Coliseu do São José Liberto, foi apresentado o espetáculo “Cordão de Pássaro da EMUFPA” onde foi possível confraternizar com os seguimentos artísticos música, teatro e dança sob aspectos didáticos e valorização da cultura local. O resultado alcançado foi além das expectativas iniciais o que gerou, de certa forma a perspectiva de difundir o trabalho para além da comunidade belenense.

No tange o aprendizado das crianças, pode-se afirmar que o desenvolvimento técnico produzido via intervenções específicas e direcionadas, permitiu o acesso a vivências culturais locais despercebidas por muitos. O olhar para nossa cultura sob a luz do aprendizado musical faz desta ação algo único com possibilidade de desdobramentos além de aspectos técnicos.

Para a EMUFPA, cumprir seu papel na formação profissional na área da música sob a luz da cultura local fortalece sua missão de orientar cidadãos comprometidos de maneira respeitosa com a diversidade artística e suas inúmeras manifestações.

O Cordão de Pássaro vem sendo cada vez mais engolido pela cultura pop, que apesar de ter sua importância social, promove atrativos modernos que encantam os olhos populares. Por isso, a necessidade de se discutir e resgatar as raízes históricas da região faz desta manifestação a identidade de um povo que respeita seu DNA cultural.

Acredita-se que as razões descritas anteriormente justificam o pleito ao registro do material produzido tendo como foco o perfil didático da ação que poderá ser trabalhada e adequada a qualquer turma de ensino coletivo de violino para crianças. Ratificamos também, a importância do registro da cultura local através da releitura do Cordão de Pássaro sob forma de material didático.

Considerações Finais

A disseminação da cultura popular em ambientes ditos formais, mostra o quanto a sociedade vem tentando mudar seus paradigmas em relação aos “guetos” artísticos. Hoje podemos falar de cultura popular dentro de escolas formais do ensino da música com a possibilidade única de ensinarmos para nossos alunos que tocar um instrumento não se restringe apenas em executar Bach, Mozart e Beethoven.

Proporcionar aos nossos alunos o direito de vivenciar experiências artísticas diversificadas permite a formação de um cidadão aberto a diferentes manifestações culturais sob o olhar da preservação da identidade cultural de um certo local que fala tanto sobre sua sociedade.

Processos educativos na área da música precisam estabelecer mais relações entre o formal e o dito popular para assim, disponibilizarmos aos nossos alunos o direito de ampliação de conhecimento como fator agregador a sua formação como cidadão inserido em uma sociedade múltipla e complexa.

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

BRITO, Joziely. *Ensino Coletivo de Violino para Crianças de Cinco Anos: um estudo na Escola de Música da Universidade Federal do Pará*. Tese (Doutorado em Educação Musical) - Programa de Pós-Graduação em Música Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2012.

- CAUDURO, Vera Regina Pilha. *Iniciação Musical na Idade Pré-Escolar*. Porto Alegre – RS: Editora Sacra, 1989.
- HALLAN, Susan. Musicality. In: MCPHERSON, Gary. *The Child as Musician: a handbook of musical development*. Oxford University Press, 2006. p. 93-110.
- MÁRSICO, Leda Osório. *A Criança e a Música*. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1982.
- NEVES, Idolasy Moraes das. *Cordão do Tangará*. Belém: Editora Ação, 2008.
- SILVA, Rosa Maria Mota da. *O Cordão de Pássaro Corrupião: uma prática musical bragantina*. Tese (Doutorado em Educação Musical) - Programa de Pós-Graduação em Música Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2012.
- SUZUKI, Shinichi. *Educação e Amor*. Santa Maria – RS: Editora Pallotti, 1994.

Ensino técnico-profissionalizante: relatos sobre vivências no estágio de observação

Ediel Rocha de Sousa

Universidade Federal do Pará – edielsousa@gmail.com

Mário Sérgio Pereira da Conceição

Universidade do Estado do Pará – mariosergiopereira2@gmail.com

Resumo: O estágio de observação é parte fundamental no processo de formação docente nos cursos de licenciatura, levando o discente a analisar e refletir, instigando um caráter investigativo, como apresenta Bona (2013). Na Universidade do Estado do Pará - UEPA, o curso de Licenciatura em Música subdivide o estágio em Práticas Educativas I e II, sendo de observação e Estágio Supervisionado I e II, onde o discente realiza pequenas intervenções. Este relato ocorreu no estágio de observação em Práticas Educativas I, na Escola de Música da Universidade Federal do Pará (EMUFPA) nas componentes curriculares de Literatura e Apreciação Musical I, Linguagem Musical I e Canto Coral I. Serão descritos os conteúdos de cada componente assim como os materiais e principais atividades realizadas em sala de aula, mostrando os perfis docentes diversificados, que contribuem na formação dos futuros professores de música.

Palavras-chave: Estágio. Vivências. Ensino técnico-profissionalizante.

Professional Technique Level Education: Reports on Experiences in the Observation Internship

Abstract: The observation stage is a fundamental part of the process of teacher education in undergraduate courses, leading the student to analyze and reflect, instigating an investigative character, as presented by Bona (2013). At the State University of Pará - UEPA, the Full Degree in Music course subdivides the internship in Educational Practices I and II, being of observation and Supervised Internship I and II, where the student performs small interventions. This report took place during the observation stage in Educational Practices I, at the School of Music of the Federal University of Pará (EMUFPA) in the curriculum components of Musical Literature and Appreciation I, Musical Language I and Choral I. The contents of each component will be described, as the materials and main activities performed in the classroom, showing the diversified teacher profiles that contribute to the formation of future music teachers.

Keywords: Internship. Experiences. Professional technique level education.

1. Introdução

Como etapa que permite a vivência do licenciando em música em diversos contextos de ensino contribuindo para sua formação, o estágio, componente curricular obrigatória nos cursos de licenciatura permite que simultaneamente o discente observe, colete dados, analise e reflita sobre práticas docentes, instigando um caráter investigativo de extrema importância em seu processo formativo como futuro professor (BONA, 2013).

Permitindo que o discente relacione os conteúdos teóricos desenvolvidos nas diversas componentes curriculares obrigatórias, o curso de Licenciatura Plena em Música da

Universidade do Estado do Pará - UEPA oferta dois anos de estágio do quinto ao oitavo semestre. No primeiro ano, os estágios são exigidos por meio das componentes Práticas Educativas I e II, sendo apenas de observação, ocorrendo cada uma em campos diferentes. Os discentes precisam anotar as informações referentes às aulas observadas em um diário de bordo elaborando um relatório no final de cada semestre. No segundo semestre (práticas educativas II) é necessária participação em classe em duas intervenções com tempo determinado pelo professor do campo, não necessitando mais de um diário de bordo e elaborando um artigo em dupla com outro discente que tenha algum tema em comum.

No sétimo e oitavo semestre, os estágios são ofertados através das componentes: Estágio Supervisionado I e II. O campo é escolhido pelos professores da instituição e os discentes precisam dar uma aula por mês com plano de ensino e plano de aula.

Este relato refere-se à vivência do estágio em Práticas Educativas I do Curso de Licenciatura Plena em Música da UEPA, que ocorreu nos meses de Abril a Maio de 2019. O estágio foi realizado na Escola de Música da UFPA - EMUFPA em Belém (PA), nas aulas de Literatura e Apreciação Musical I, Linguagem Musical I e Canto-Coral I do ensino técnico de nível médio, com turmas de 20 a 40 alunos.

2. Escola de Música da Universidade Federal do Pará

A Escola de Música da Universidade Federal do Pará (EMUFPA) atende cerca de 350 alunos, matriculados em cursos livres, técnicos e especialização técnica com quadro docente com cerca de 50 professores especialistas, mestres e doutores.

Com duração de dois anos e 800 horas de carga horária, seguindo o catálogo nacional de cursos técnicos, com organização curricular semestral e com quatro turnos distintos: matutino (8h – 11h40), vespertino (14h-17h40), integral (14h-19h40) e noturno (18h21h40), a EMUFPA oferta cursos técnicos em canto (canto lírico, popular e canto-coral), composição e arranjo e instrumento musical (banda sinfônica, música popular, orquestra, piano e violão).

Dentro da instituição, a grade curricular do Núcleo de Teoria se divide em: Canto Coral I e II (28h), que objetiva desenvolver habilidades musicais que contribuam na formação instrumental como solfejo, além de auxiliar a percepção musical (rítmica, melódica e harmônica), improvisação e criatividade. Literatura e Apreciação I, II, III e IV (28h) que aborda conteúdos de História da Música Ocidental, Música Brasileira e Música popular, e de maneira abrangente, busca abordar além das características estruturais e técnicas dos períodos, a

apreciação e análise das obras apresentadas em sala. No ano de 2019, a componente Linguagem Musical I (56h) foi desmembrada em Linguagem Musical I (28h), que trata conteúdos de escalas diatônicas, modos e intervalos, e Escrita Musical (28h) com os princípios básicos da notação musical. Linguagem Musical II (28h) aborda tríades e tétrades com suas estruturas de escrita e execução, e Linguagem Musical III (28h) que aborda cadências e encadeamento a quatro vozes.

3. Vivências no estágio

3.1 Literatura e apreciação Musical I

Abordando de forma cronológica obras da literatura musical, o conteúdo que abrange da monodia cristã à música vocal barroca, fundamentando-se na observação de aspectos históricos, estilísticos, técnicos, biográficos e outros.

Unidade	Conteúdo
Unidade1: Elementos do estilo musical	Melodia, harmonia, timbre, forma e textura
Unidade 2: Origens da Polifonia	Canto cristão monódico, organum paralelo, melismático e livre, música profana e escola de Notredame.
Unidade 3: Desenvolvimento da polifonia vocal I - experimentação	Ars Nova
Unidade 4: Desenvolvimento da polifonia vocal II - a questão litúrgica	A Reforma Protestante na música e Contrarreforma na música
Unidade 5: Música polifônica profana da Renascença	Madrigal, <i>frottola</i> ⁷⁸ , <i>ricercare</i>
Unidade 6: Nascimento e desenvolvimento inicial da ópera	Camerata florentina, Claudio Monteverdi (L'Orfeo), Haendel e decadência da ópera barroca

⁷⁸ Gênero musical profano composto de três a quatro vozes

Unidade 7: Música sacra barroca

Oratório, cantatas e paixões

Tabela 1: Conteúdo programático de Literatura e Apreciação Musical I

Como maneira de sempre relacionar os períodos musicais com o contexto histórico na qual os períodos estão inseridos, ao iniciar as aulas o professor apresentava no quadro uma linha cronológica mostrando de maneira ampla os anos, trabalhando cada época segundo seus padrões e estilos. Para abordar os conteúdos, foram utilizados como materiais didáticos recursos áudio-visuais para mostrar de maneira apreciativa vídeos e áudios de músicas e documentários. Outra forma de aplicação que foi utilizada, tendo em vista que a disciplina trabalha com os mais variados tipos de estilos, foi dar aos alunos a oportunidade de executar os repertórios vistos em sala com formação instrumental variada.

Na visão do professor, o principal objetivo da disciplina é utilizar o conhecimento adquirido (no que diz respeito às formas e estruturas composicionais de acordo com cada estilo de época) para melhorar a performance instrumental dos alunos, estando atento ao caráter e interpretação estilística, além de apresentar de forma acessível, repertórios que não fazem parte da realidade do seu instrumento ou da sua preferência como apreciador.

3.2 Linguagem Musical I

Os conteúdos presentes no plano de ensino dessa disciplina seguem duas vertentes: a teórica que visa à leitura musical, e práticas que visam trabalhar a percepção auditiva. Partindo disso, o professor utilizou alguns materiais didáticos como um teclado de piano feito com feltro que ao colocar na parede, todos puderam observar com mais facilidade conceitos como tons, semitons e intervalos. De posse do piano elétrico em sala, os trabalhos de percepção puderam ser mais eficientes. Em algumas aulas o professor aplicava um exercício vocal utilizando intervalos de segunda menor à oitava justa.

O professor utilizou alguns jogos como recurso de aprendizagem para trabalhar os conteúdos, tornando o ensino mais dinâmico proporcionando situações de interação entre os alunos (KIYA, 2014: 7-11). Intitulado de “Que intervalo sou eu?” o jogo funciona da seguinte maneira: um aluno senta-se de costas para o quadro (de frente para turma) e um intervalo é escrito no quadro pelo professor. Em silêncio, a turma deve analisar e classificar o intervalo

utilizando o máximo de informações possíveis. O objetivo do aluno é descobrir qual intervalo está escrito fazendo perguntas à turma, mas para isso, ele deve apenas utilizar perguntas cuja resposta seja “sim” ou “não”. Não é colocado um limite de perguntas, porém o aluno só pode dizer qual é o intervalo uma única vez. O aluno tem a opção de consultar seu material didático. Perguntas como: Sou um intervalo simples? Tenho menos de 10 semitons? Sou harmônico? Em relação ao meu tipo, eu posso ser justo? Seriam como exemplos básicos para identificar e resolver o jogo. Uma variação que o professor utilizou foi colocar dois ou três alunos de costas para o quadro vencendo quem descobrisse primeiro, estando atento às perguntas dos outros alunos.

Algo relevante considerar é a dificuldade de compreensão de alguns alunos, pois as realidades das vivências musicais dentro da mesma turma são discrepantes. Alguns alunos que possuem a leitura e escrita musical de maneira fluente por já possuírem uma vivência em bandas e orquestras tinham mais facilidade, enquanto outros alunos entendiam, mas não possuíam fluência e outros nunca tiveram contato com tais conteúdos, limitando o professor em alguns momentos por ser um conteúdo gradativo, sendo necessário que os alunos aprendessem os conteúdos iniciais como base para que os próximos fossem mais bem compreendidos.

3.3 Canto Coral I

Com alongamentos corporais para melhor preparo físico são iniciadas as aulas, uma vez que cantar exige energia física e emocional, requerendo ajustes no trato vocal (MELLO; SILVA, 2008). Em seguida, ocorre o aquecimento vocal que consiste em exercícios respiratórios e vocais com a finalidade de aquecer a musculatura das pregas vocais evitando a sobrecarga e fadiga vocal (MOTA, 1998). São diversos os exercícios que podem ser realizados como vibração de língua e lábios, seguidos de *bocca chiusa*⁷⁹, importantíssimo para a consciência e desenvolvimento dos ressonadores (HAUCK-SILVA, 2012).

Durante os vocalizes, o professor trabalhou com seus alunos diversos conteúdos da linguagem musical como intervalos, escalas, arpejos, tríades, articulações, dinâmicas através de melodias e harmonias diversas, contribuindo na familiarização e conscientização dessas estruturas.

⁷⁹ Expressão de origem italiana que significa boca fechada.

Nas aulas, os vocalizes eram sempre trabalhados após os alongamentos, como forma de memorização e aplicação de rotina. Serão descritos abaixo alguns que foram trabalhados quase todas as aulas. Trabalhando precisão no ataque inicial, principalmente por iniciar com uma nota aguda descendo em graus conjuntos. As notas são ligadas para serem executadas em apenas uma única respiração utilizando as vogais.



Figura 1: Vocalize I

Utilizando os intervalos de forma crescente, o próximo vocalize trabalha extensão, justamente por utilizar uma nota como referência e a partir dela, executar os intervalos da segunda menor até oitava justa, de maneira que cada intervalo é executado de modo ascendente e descendente cantando o nome de cada intervalo.



Figura 2: Vocalize II

Utilizadas para treinar a percepção, são feitas escalas maiores e menores (natural e harmônica) guiadas ao comando do professor, variando entre vogais, vibrando a língua, lábios também e fazendo *boccachiusa*.

Com o objetivo de trabalhar percepção harmônica, o professor executava ao piano uma progressão de até quatro acordes (maiores e menores), onde cada aluno deveria ouvir a harmonia, e cantar uma das notas da tríade com uma vogal pré-determinada.

Compondo o repertório, o coro trabalhou inicialmente três músicas: um arranjo da música *Luz do Mundo* de Manoel Cordeiro da banda paraense Warilou, arranjo feito por alunos da escola no ano de 2018, *Hakuna Matata!* de Elton John, um cânon *Amor, amor,* e *Ave Verum Corpus* de Mozart. Esse repertório foi ensaiado para a apresentação de avaliação bimestral. Com a proposta de preparar um repertório de músicas tradicionais africanas, foram escolhidas: *Shosholozza* originária do Zimbábue e África do Sul, *Ipharadisi* em Zulu também da África do Sul, *Bonse Aba* da Zâmbia e *Baba Yetu* de Christopher Tin. Essas músicas começaram a ser trabalhadas desde o início do semestre, mas para serem apresentadas ao final do segundo bimestre. Os alunos também elaboraram um trabalho escrito sobre o repertório. Foi feito um convite do professor responsável pela Orquestra Sinfônica Altino Pimenta (OSAP) para executar uma versão da obra *Finlândia*, op.26, de Jean Sibelius, para coro misto e orquestra, o que alterou um pouco o planejamento do professor.

4. Considerações Finais

A observação enquanto forma de estágio permite conhecer a atuação de diversos perfis de professores como exemplos a serem seguidos ou não, além de questões que ultrapassam o ensino musical especificamente como maneiras de agir em determinadas situações em sala de aula, a convivência e a motivação que é passada aos alunos para que sintam interesse e confiança em suas capacidades de aprendizado, tornando-se muito importante.

Relevante comentar que as disciplinas de Linguagem Musical I e Canto Coral I foram ministradas pelo mesmo professor e por esse motivo, alguns conteúdos teóricos de Linguagem Musical puderam fazer-se presente de forma mais prática em Canto Coral. É importante

ressaltar que sempre que possível, o professor deve aplicar de maneira prática os conteúdos teóricos, principalmente se tratando de conceitos da leitura, escrita e teoria musical.

Apenas com a observação, foi possível aplicar em outros locais alguns materiais didáticos utilizados durante as aulas, assim como os jogos com as devidas alterações. Desta forma, a prática de observação se mostra eficaz ao permitir que o estagiário tenha acesso a diversos materiais como repertório para suas futuras aulas, contribuindo no futuro da educação musical.

Referências:

- BONA, Melita. A formação do professor de música e o estágio. *Revista Nupeart*, Florianópolis v. 11, p. 14-33, 2013.
- HAUCK-SILVA, Caiti. *Preparação vocal em coros comunitários: estratégias pedagógicas para construção vocal no Comunicantus*: Laboratório Coral do Departamento de Música da ECA-USP.158f. Dissertação (Mestrado em Artes). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. m
- KIYA, Marcia Cristina da Silveira. *O uso de Jogos e atividades lúdicas como recurso pedagógico facilitador da aprendizagem*. Universidade Estadual De Ponta Grossa. Programa de Desenvolvimento Educacional. Ortigueira. 2014.
- MELLO; Enio Lopes; SILVA, Marta Assumpção de Andrada e Silva. O corpo do cantor: alongar, relaxar ou aquecer? Os Desafios da Escola Pública Paranaense na Perspectiva do Professor PDE Produções Didático-Pedagógicas, São Paulo v.10, n.4, 2008. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/S1516-18462008000400015>>. Acesso em: 14 de maio de 2019.
- MOTA, Andréa Coelho Gagliardi. *Aquecimento e desaquecimento vocal*.18f. Monografia (Especialização em Fonoaudiologia Clínica). CEFAC, Centro de Especialização em Fonoaudiologia Clínica, Salvador, 1998.

O habitus conservatorial em documentos: a análise do projeto político pedagógico de um conservatório

Nayane Nazaré Silva de Macedo

Instituto Estadual Carlos Gomes – nayanemacedo@gmail.com

Resumo: Este trabalho é um recorte de uma pesquisa já concluída pelo Mestrado em Artes da UFPA (PPGARTES) que tem como título “Ensino de Teoria Musical – estudo e avaliação”. Neste recorte será tratado especificamente a análise do Projeto Político Pedagógico da Instituição onde a pesquisa foi realizada (um conservatório na cidade de Belém – PA) a partir de pressupostos pedagógicos e sociológicos, cujo o intuito é o de compreender o pensamento pedagógico que vem norteando a seleção de conteúdos ali desenvolvidos. Para isso a pesquisa foi realizada por meio de análise documental aliada a revisão bibliográfica de autores que tratam do ensino de música e modelo conservatorial como VIEIRA (2001), PEREIRA (2012) assim como de aportes na sociologia como BOURDIEU (1989). Os resultados da pesquisa deverão contribuir com a compreensão de um modelo de ensino que se mantém secularmente não apenas na cidade de Belém, como em outros lugares e também de como este modelo de ensino é retratado em documentos oficiais da escola.

Palavras-chave: Projeto político pedagógico. Habitus conservatorial. Conservatório.

The Conservatory Habitus in Documents: The Analysis of the Pedagogical Political Project of a Conservatory

Abstract: This paper is a clipping of a research already completed by the Master of Arts of UFPA (PPGARTES) entitled “Teaching Musical Theory: study and evaluation”. This section will specifically address the analysis of the Pedagogical Political Project of the Institution where the research was conducted (a conservatory in the city of Belém-PA) from pedagogical and sociological assumptions, whose purpose is to understand the pedagogical thinking that has guided the selection of contents developed there. For this, the research was conducted through documentary analysis allied to the bibliographic review of authors dealing with the teaching of music and conservatory model as VIEIRA (2001), PEREIRA (2012) as well as contributions in sociology as BOURDIEU (1989). The research results should contribute to the understanding of a teaching model that is secularly maintained not only in the city of Belém, but elsewhere and also how this teaching model is portrayed in official school documents.

Keywords: Pedagogical Political Project. Conservatory Habitus. Conservatory.

1. Projeto Político Pedagógico

O Projeto Político Pedagógico (PPP) que será analisado pertence ao Instituto Estadual Carlos Gomes (IECG), centenário conservatório localizado na cidade de Belém (PA), cuja fundação data de 24 de fevereiro de 1895. Vieira (2001) explica que o currículo do Conservatório seguia o padrão europeu: divisão em teoria musical e prática instrumental. Tal divisão é apontada como uma das características do modelo conservatorial.

O modelo conservatorial é uma herança que corresponde às “práticas desenvolvidas no Conservatório Nacional Superior de Música de Paris” e vem sendo difundido

[...] nas instituições que, ainda hoje, seguem as mesmas diretrizes, resguardam os fundamentos traçados para o ensino musical no século XIX, na Europa. Esses fundamentos são: divisão do currículo em duas seções – teoria musical e prática instrumental; ensino do conhecimento musical erudito acumulado; ênfase ao ensino do instrumento, cuja meta consiste no alcance do virtuosismo, considerado como resultante do talento e da genialidade (VIEIRA, 2001: 21).

Da implantação do Conservatório de Música, em 1895, aos dias de hoje do Instituto Estadual Carlos Gomes, modificações ocorreram, como o aumento da oferta de instrumentos e o modelo de programas para a conciliação da Teoria Musical com a Prática Instrumental.

Neste trabalho será apresentada a análise parcial do último PPP da escola, que representaria as atualizações mais recentes do IECG. Este documento é datado no ano de 2011, e foi elaborado de forma coletiva, com a colaboração do corpo docente e do corpo técnico-administrativo da escola. Seu referencial teórico é baseado no texto da Monografia de Conclusão de Curso em Pedagogia da professora Thais Cybelle Araujo da Silva, que na época era assessora pedagógica do Instituto, e cedeu sua pesquisa para integrar o PPP. A revisão de todo o texto foi feita pelo professor Felipe Andrade e Silva, então coordenador de ensino fundamental e profissionalizante. Segundo o documento, a comissão de aprovação do PPP é composta pela professora Dóris Azevedo (consultora de ensino da Fundação Carlos Gomes), professor Eduardo Nascimento (docente da instituição), professora Maria Lúcia Azevedo (diretora de ensino do IECG), professora Itacy Silva (docente do Instituto), professor Felipe Andrade e Silva e um representante discente, do qual o nome não é citado.

2. Análise do PPP

O PPP do IECG descreve a escola, desde a sua estrutura física e recursos humanos (corpo docente, entre outros), até a sua estrutura pedagógica, bases legais, objetivos, programas de ensino, métodos utilizados etc. Dessa maneira, entendo o PPP como o documento oficial que “desenha” a escola, daí a importância de ser analisado nesta pesquisa, pois é uma das fontes em que se pode observar como a instituição quer ser vista, se vê em sua própria prática e como ela se justifica.

A seguir, analiso alguns aspectos importantes do PPP, visto que se faz necessário entender fundamentos que orientam práticas pedagógicas descritas no PPP. Também utilizo a sociologia como ferramenta para compreender e analisar o pensamento presente no documento.

Na apresentação e caracterização da escola no PPP temos a seguinte citação:

O projeto pedagógico vem traçar os objetivos da formação musical dos alunos, onde é priorizada a formação de instrumentistas capazes de desenvolver atividades artístico-musicais em diversos setores. Para tanto, estruturam-se as disciplinas e as atividades extracurriculares, onde o aluno desenvolve sua aptidão artística [estar apto] e o seu senso crítico como músico (IECG, 2011, grifos meus).

De acordo com a citação acima, a organização das disciplinas e atividades do Instituto está de acordo com os objetivos de desenvolver a “aptidão artística” e o “senso crítico musical” dos alunos, os quais apontam para a prioridade descrita pelo PPP que é a “formação de instrumentistas”. Dessa maneira, pode-se dizer que esses objetivos, conceitualmente tão abrangentes (já que se pode ter pensamentos diversos sobre o que são aptidão artística e senso crítico musical) estão estreitamente ligados ao fator de desenvolvimento prático, à execução instrumental; ou seja, há uma descrição da busca pelo desenvolvimento de características amplas não delimitadas conceitualmente no PPP, mas que estão voltadas a apenas um fator que estes contemplam: a prática instrumental.

Na citação do PPP, a formação de instrumentistas é colocada como prioridade dentro do ensino do Instituto, ou seja, nesse ensino é priorizada a prática instrumental, a *performance*. Vieira (2001: 21) coloca acerca dessa formação de instrumentistas dentro dos estabelecimentos ditos conservatoriais que “a ênfase ao ensino do instrumento, cuja meta consiste no alcance do virtuosismo, considerado como resultante do talento e da genialidade”.

Como já exposto anteriormente, o IECG, desde sua fundação segue o modelo conservatorial de ensino, e não foge à regra do que é descrito acima, mantendo a divisão entre teoria musical e prática instrumental. Essa prática instrumental visa ao “alcance do virtuosismo”. Nesse sentido, considero que para alcançar esse virtuosismo, o enfoque desse ensino está no desenvolvimento da técnica instrumental.

Penna (1995) diz que esse enfoque técnico, centrado em si mesmo, seria um dos problemas dentro da prática pedagógica adotada pelos conservatórios, pois esse enfoque técnico visa apenas ao virtuosismo, em que a expressão, exploração sonora e improvisação não são valorizadas, além de poder vir a resultar na perda do prazer de tocar em detrimento de tantos exercícios técnicos para se realizar.

O documento segue pelo que chama de diagnóstico da realidade escolar, começando pelo histórico no qual é descrito como se deu a instalação do IECG como estabelecimento de música. Importante observar que neste ponto há a afirmação do ensino do Instituto em moldes europeus, visto que desde a sua criação há influência europeia, presente na sociedade belenense do século XIX.

O currículo da escola seguia os padrões dos conservatórios europeus, e continha disciplinas teóricas como Contraponto e Composição, Solfejo, Harmonia, História e Estética da Música, Línguas francesa e italiana, Literatura, entre outras. Na parte prática oferecia cursos de Piano, Violino, Canto Lírico, Violoncelo, Fagote, Flauta, Harpa, Clarineta, Oboé, Corne Inglês e Instrumentos de Metal. (IECG, 2011).

A divisão do ensino em teoria e prática vem desde a fundação do IECG, afirmando o seu modelo conservatorial. Nota-se que a quantidade das disciplinas teóricas é superior à prática, que oferece apenas uma, no caso a prática do instrumento estudado pelo aluno. Este fato remete à sobreposição do domínio do código à experimentação, vivência musical, onde a decodificação dos símbolos torna-se imprescindível para posteriormente haver a concreticidade da música.

Por conta de um contexto histórico, esse modelo foi adotado pelo Instituto, oriundo de outra realidade. Mesmo com o passar dos anos, com as mudanças nesse contexto, o mesmo modelo ainda é adotado. O próprio PPP registra as mudanças pelas quais o conservatório passou, como o seu fechamento e reabertura. Mesmo enquanto estava com as portas fechadas, aquele modelo continuou sendo propagado pelos seus ex-professores, os quais continuaram dando aulas particulares seguindo o mesmo padrão que adotavam dentro do Instituto.

Até a reativação das atividades do Instituto Carlos Gomes, os professores de música por lá formados continuavam dando aulas particulares, desenvolvendo o mesmo programa curricular que haviam aprendido (...). Tudo isso propiciou para que o ensino da música erudita europeia permanecesse sob os mesmos moldes, já que a atuação dos professores de então era, em sua maioria, a reprodução da metodologia e do conteúdo que havia no Instituto Carlos Gomes (IECG, 2011).

Nessas instituições, a propagação de um “tipo” de educação que é empreendida o é também de uma cultura, a música europeia, pois é com este material cultural que o ensino é desenvolvido. Ou seja, tem-se a manutenção do modo como ensinar e do quê ensinar.

Essa reprodução do modelo recebido pode ser identificada também como uma prática do *habitus* (Bourdieu, 1989), um conhecimento adquirido, um haver, um capital. Acerca dessa relação, Pereira (2012, p. 28) denomina-a de *habitus conservatorial*. O autor entende que o

habitus conservatorial, seria próprio do campo artístico musical e estaria transposto (convertido) ao campo educativo na interrelação estabelecida entre estes dois campos.

E seria incorporado nos agentes ao logo do tempo no contato com a instituição, com suas práticas, com seu currículo enquanto objetivação de uma ideologia. Assim as instituições de ensino musical – como resultado da história iniciada pelos conservatórios – poderiam ser entendidas como *opus operatum*: campo de disputas que tem no *habitus* conservatorial o seu *modus operandi*. (PEREIRA, 2012: 28)

Nesse entrelaçamento entre o “campo artístico musical” e o “campo educativo”, observo melhor o discurso pedagógico existente no IECG e identifico elementos que melhor descrevem sua prática fundamentadora.

Partindo dos princípios de que: 1. o IECG é uma instituição de ensino de música, ou seja, deve formar músicos; e 2. músicos são artistas e a arte está relacionada a processos de criação, expressão de sentimentos, abstração e ressignificação da realidade por meios criativos, o IECG também deveria ter seu ensino pautado nesses princípios para a formação de artistas dentro da música, mesclando as questões educativas com as artísticas. Porém, pela análise do documento em questão, tal junção não acontece, pois ao centrar o seu ensino na eficácia da prática instrumental (pedagogia tecnicista) perde o elo com a sensibilidade artística, além de também não colaborar para uma educação significativa e abrangente, por vezes não proporcionando embasamento para a formação crítica dos que são formados por este modelo.

E esse pensamento, ao estar incorporado ao *habitus*, é mantido e reproduzido de maneira condescendente, pois já se tem como algo natural, sem ser de fato questionado, analisado ou avaliado pelos que o reproduzem. Esse *habitus* agregado nos seus agentes direciona e organiza o ensino conservatorial, de modo a continuar esse ciclo de reprodução, ao se manter as práticas de quem ensina, retransmitido-as para os alunos em forma de conteúdos, valorações, comportamentos etc.

Desta forma, compreendemos o conceito de *habitus conservatorial* como uma descrição típico-ideal das modalidades de valoração musical que organizam as práticas de seleção e distribuição de conhecimento musical. O conceito abrange ainda a concepção de formação de professor de música, baseada nestes esquemas de valoração e organização das práticas, que legitimam a música erudita ocidental e seu valor inerente como conhecimento oficial específico a ser incorporado pelos agentes (PEREIRA, 2012: 135).

Esse *habitus* conservatorial vem sendo mantido e reproduzido desde a fundação do IECG, por vezes constituído em tensão, por vezes em acordo com mudanças no contexto social e histórico em que o Instituto esteve inserido.

3. Conclusão

Tudo o que foi exposto traz uma pequena amostra de como escolhas são feitas e mantidas dentro da estrutura de ensino no modelo conservatorial. O objetivo do trabalho não é o de julgar como escolhas certas ou erradas, mas de compreender esse processo e entendê-lo a fim de contribuir com futuras pesquisas, posturas e até de se reconhecer dentro deste modelo como agente reproduzidor das práticas em questão.

Referências:

- BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Lisboa, Difel, 1989.
- INSTITUTO ESTADUAL CARLOS GOMES. *Projeto Político Pedagógico*. Belém: IECG, 2011. Digitalizado.
- PENNA, Maura. Ensino da música: para além das fronteiras do conservatório. In: PEREGRINO, Yara Rosas (coord.). *Da camiseta ao museu: o ensino das artes na democratização da cultura*. João Pessoa: Ed. Universitária/Universidade Federal da Paraíba, 1995. P. 129 – 140.
- PEREIRA, Marcus Vinícius Medeiros. *O ensino superior e as licenciaturas em música (Pós diretrizes curriculares nacionais 2004): um retrato do habitus conservatorial nos documentos curriculares*. 2012. 280f. Tese (Doutorado em Educação). Campo Grande, UFMS, 2012.
- VIEIRA, Lia Braga. *A construção do professor de música: o modelo conservatorial na formação e atuação do professor de música em Belém do Pará*. Belém: Cejup, 2001.

Acerca das práticas musicais indígenas na região Norte

Paula Thais Pelaz da Silva

Universidade do estado do Pará – thaispelaz_@hotmail.co

Resumo: Este trabalho é resultado de uma pesquisa bibliográfica que busca o que está escrito sobre práticas musicais indígenas na região norte que consta dentro dos anais do ENABET de 2011 a 2017. Esse resumo tem como foco principal a descrição das práticas musicais dos grupos étnicos investigados que é sobre cantar, fazer e tocar instrumentos ou combiná-los em uma ação específica que tem a música como principal objeto de estudo, buscando contribuir para a junção e exposição desses autores e a bibliografia inicial dessa pesquisa sobre música indígena em a região norte.

Palavras-chave: Práticas musicais indígenas. Região norte. Pesquisa bibliográfica.

About Indigenous Music Practices in the Northern Region

Abstract: This work is the result of a bibliographic research that seeks what is written about indigenous music practices in the northern region that is contained in the annals of ENABET from 2011 to 2017. This summary has as its main focus the description of the musical practices of the investigated ethnic groups that is about singing, making and playing instruments or combining them in a specific action that has music as its main object of study, seeking to contribute to the joining and exposition of these authors and the initial bibliography of this research on indigenous music in the northern region.

Keywords: Indigenous music practices. North region. Bibliographic research.

Introdução

A necessidade de descrição das práticas musicais indígenas especificamente na região norte parte de uma busca inicial em prol de uma futura análise desses fazeres musical com ritmos massivos difundidos nessa área. Aspectos musicais como ritmo, marcações e dinâmicas são elementos norteadores para a próxima parte desse projeto tendo em vista uma análise da estrutura musical, assim como a descrição da organologia e fabricação de instrumentos utilizados contribuem para a análise da instrumentalização utilizada, por último pretendendo discorrer sobre uma análise funcional sobre o ensino da moral dentro dos ritos em seus diversos aspectos sendo eles de caráter, nas etnias pesquisadas, ético-educativo, baseada em visão platônica sobre música que demonstra como a música, em sua estrutura, pode levar o homem tanto para a perdição ou fazeres considerado não bom para aquela sociedade como para o bem e o cumprimento das regras de determinada comunidade.

Metodologia

Pesquisa bibliográfica realizada nos anais da ENABET dos anos de 2012 a 2017 com ênfase em aspectos descritivos das etnias investigadas sobre sua prática musical.

Resultados e discussões

Fora verificada uma literatura bastante proveitosa acerca da literatura das quando o filtro é de alcance de todas as regiões desse país, se tratando do ENABET. Quando a análise é destinada para região norte, esses números caem substancialmente, deixando os anais dos anos 2012 e 2017 de fora da pesquisa. Ao todo foram encontrados sete artigos desenvolvidos nessa região que correspondem à descrição de práticas musicais entre as etnias, os anais que correspondem a essa pesquisa são os de 2011, 2013 e 2015, sendo os dois primeiros com um artigo, e o último com cinco artigos. Filho (2013), Da Costa (2015) e Lins (2015) escrevem sobre a etnia Ticuna, em diferentes comunidades presente no estado do Amazonas, com análises acerca do canto, organologia e o processo de fabricação de instrumentos, Camarinha (2015) por sua vez escreve a partir de uma comparação etnográfica entre os povos da etnia Tembé e ka'apor analisando seus fazeres musicais e sua relação com a medicina, Soares (2015) escreve sobre a estrutura dos cantos povos Timbira, e por fim Salles (2011) investiga sobre a trompa dos Karajá numa perspectiva de resgate da história desse instrumento dentro dessa comunidade.

Salles (2011) realiza uma pesquisa etnográfica de um instrumento de sonoro aparentemente extinto na sociedade Karajá da Ilha do Bananal. O autor descreve sobre a importância do instrumento ao longo da história desse povo dentro de determinadas lutas ritual ressaltando que a trompa tinha o intuito de aflorar a bravura dos combatentes. Utiliza Krause (1942) para descrever aspectos acerca do som da trompa, essa possui sons abafados que são perceptíveis a longas distâncias e que se alternam entre longos e curtos. Destaca a ilicitude de tocar instrumentos de sopro como, trompa, trompete e trombones indígenas na frente de mulheres presente nessa e em outras etnias, o que pode caracterizar uma das funções ético-educativas da música dentro de tais comunidades, na perspectiva do que é certo e errado ou, mais especificamente, o que tocar, onde tocar e quais pessoas devem ver e ouvir.

Filho (2013) permeia pela mesma linha de pesquisa organológica sobre os Trompetes Ticuna da festa da moça nova, onde nos mostra como o instrumento é construído e utilizado no

ritual intitulado festa da Moça Nova, que se trata da realização de um ritual de iniciação feminina, na comunidade São Paulo de Olivença. Este trabalho trata especificamente sobre os trompetes: Iburi e o To'cü. O autor faz um breve histórico sobre o aprendizado e a fabricação de instrumentos como o violino e o violão por um indígena dessa etnia na década de 30 citando Nimunedaju (1952). Descreve a organologia Ticuna utilizada na festadamoçanova - bastão de ritmo (*aru*), membranofone (*tutu*), idiofones (*ngo-bu e tori*), flauta pan (*tchecü*), flauta de embolo (*nge'cütu*) e um trompete menor, de bambu (*coïri*) – concordando com Strauss (1967) sobre a riqueza dessa organologia quando comparada a outras etnias.

Ainda sobre os Ticuna, Da Costa (2015) se propõe analisar alguns dos cantos das mulheres indígenas no mesmo ritual, agora situado na comunidade de Umariacú I, o autor utiliza a pesquisa de campo e revisão de literatura sobre o povo Ticuna. Os cantos desse ritual são descritos da seguinte forma: canto de conselho: cantado para moça nova no momento sua reclusão; canto para ralar jenipapo: cantado pelas mulheres que preparam a tintura do fruto para o ornamento da moça; canto tradicional: cantado pelas mulheres mais velhas, que geralmente são da família da mãe da moça nova e o canto da dança do tracajá: cantado por todas as crianças que estão participando da dança do tracajá e os demais presentes. O autor destaca sobre os cantos parecerem com sons de bichos e cita dois cantos que fazem parte do início da festa, onde os cantos que não possuem letra são calmos e outros que são soprados por homens em instrumento chamado *aricana*.

Adiante, Lins (2015) faz considerações a partir do CD “WOTCHIMAUCU” aplicando a revisão de literatura sobre a música dos Tikuna e, segundo o autor, pratica uma análise etnomusicológica do CD. Neste artigo destaca-se o fazer musical dos Tikuna no Cd “WOTCHIMAUCU” com um coro de homens e mulheres adultos, seguido de uma instrumentação composta por: tambores, maracás, violão, havai (chocalho) e pau de chuva, ambos os presentes em todas as faixas. As faixas dividem-se em mitos de origem e sobre seu território, sobre a fauna e flora da etnia, sobre o ritual da moça nova, esse com somente uma faixa, e uma canção de despedida. O autor explica alguns aspectos acerca da divisão rítmica que se apresenta majoritariamente binária, movimento melódico com intervalos conjuntos e disjuntos, caracterizando as vozes com registros médios, tendo como figuras característica de final das frases as de notas longas, dinâmicas como ostinatos e staccatos e a caracterização da heterofonia, baseando-se em Med (1996). Destaca uma composição feminina, justificando que

as músicas tradicionais são de composição masculina. O contexto dessa prática é o da resistência de uma etnia com relação aos ataques a sua cultura em diversas instancias.

Mesmo sobre aspectos comparativos de etnias diferentes dos Ticuna, Camarinha (2015) encontra o mesmo ritual da Moça Nova com uma significação ampla para os dois sexos. O autor analisa de forma comparativa a cultura musical dos povos Ka'apor e Tembé e como essa é aplicada a medicina tradicional indígena. Sobre o ritual de passagem Tembé da Moça Nova para a passagem da puberdade de meninas e meninos, caracteriza-se pelo canto por homens com maracás e a entoação desses mesmos cânticos por mulheres em uníssono que dá a sustentação ao Pajé em sua função de cura. Na etnia Ka'apor sua caracterização é semelhante à dos povos Tembé investigados com relações aos cânticos entoados por mulheres após os homens e seus maracás. Sendo especificado que o Pajé dos Ka'apor entoou um canto.

O canto é recorrente em todos os ritos aqui descritos e sobre um olhar mais específico sobre o povo Timbira, Soares (2015) busca compreender as teorias e estruturas cancionais desses povos a partir da pesquisa bibliográfica, trabalho de campo e análise das estruturas internas dos cantos. A autora compreende o universo musical-ritual composto por sistemas cancionais, conjuntos cancionais e cantos entre os Timbira. Onde os conjuntos de canto são divididos em parte de acordo com o ritmo lento; moderado; acelerado, com um sistema de marcação denominado hicõn xà e marcadores de mudança de tonalidades descritos como hilõn xá.

Considerações

Em síntese, é possível constatar diferentes perspectivas em uma mesma etnia com análise em comunidades diferenciadas que possuem o mesmo ritual, como no caso dos Ticuna, a fabricação de instrumentos como parte dos ritos ou de encorajamento para uma luta como no caso dos Timbira, sobre a ilicitude de tocar na frente de moças seus instrumentos de sopro e os cantos entoados tanto para fruto de socialização de um ritual de passagem quanto de benefícios médicos. É notória a escassez de escritos, apenas sete artigos em um período de seis anos, entretanto é compreensível que isso possa ocorrer devido à escassez de recursos disponíveis para esse tipo de pesquisa. Esse trabalho que está em modalidade inicial, se debruça sobre autores que trabalham sobre tal temática tanto como referencial teórico quanto de valorização do pesquisador em música na região norte.

A pesquisa em música nas sociedades indígenas na região norte torna-se cada vez mais necessária dado contexto de negação desses povos na construção da nossa sociedade e o tabu criado em cima de suas crenças, sendo parte delas demonizadas e, nos dias de hoje essas práticas estarem com mudanças bastantes significativas devido ao pensamento colonizador ter adentrado as comunidades por meio de evangelizações tanto no marco inicial da catequização dos indígenas pela igreja católica quanto pela igreja protestante dos dias atuais.

A música possui um caráter bem próximo das atividades dos povos aqui reunidos em aspectos como trabalho de realização de um ritual, esse em si e sobre aspectos medicinais, partindo de uma premissa comparativa de cunho religioso pode-se assemelhar esses feitos com as práticas de igrejas protestantes e católicas predominante em nossa região. É nesse contexto da aproximação de culturas distintas que é possível compreender o que fora dito anteriormente, o caráter ético-educativo da música está presente tanto nessa pesquisa sobre determinadas comunidades quanto para aquelas que são aparentemente distintas dessas.

Referências

- CAMARINHA, Hugo Maximino. MÚSICA E PAJELANÇADOS POVOS TEMBÉ E KA'APOR: UMA APROXIMAÇÃO COMPARATIVA A PARTIR DE UMA PERSPECTIVA ETNOGRÁFICA. Redes, trânsito e resistência. N°7, 2015, Florianópolis. Anais do Encontro da Associação Brasileira de Etnomusicologia.
- DA COSTA, May Anyely Moura. CANTOS DO RITUAL DA MOÇA NOVA TICUNA. Redes, trânsito e resistência. N°7, 2015, Florianópolis. Anais do Encontro da Associação Brasileira de Etnomusicologia.
- FILHO, Edson Tosta Martazio. Trompetes Ticuna da Festa da Moça Nova. Música e sustentabilidade. N°6, 2013, João Pessoa. Anais do Encontro da Associação Brasileira de Etnomusicologia.
- LINS, Danielle Colares. "WOTCHIMAUCU": UMA ANÁLISE ETNOMUSICOLÓGICA DO CD PRODUZIDO PELOS TIKUNA, NA CIDADE DE DEUS, MANAUS-AM. Redes, Trânsito e resistência. N°7, 2015, Florianópolis. Anais do Encontro da Associação Brasileira de Etnomusicologia.
- SOARES, Ligia Raquel Rodrigues. O UNIVERSO MUSICAL-RITUAL1 DOS POVOS TIMBIRA. Redes, trânsito e resistência. N°7, 2015, Florianópolis. Anais do Encontro da Associação Brasileira de Etnomusicologia.
- SALLES, Pedro Paulo. ÄDJÜRÖNÁ: PERCURSOS SIMBÓLICOS DA TROMPA KARAJÁ. Modos de pensar, modos de fazer etnomusicologia. N°5, 2011, Belém. Anais dos Encontro da Associação Brasileira de Etnomusicologia.
- TOMÁS, Lia. MÚSICA E FILOSOFIA: estética musical. n°2. ed. Irmãos Vitale, 2005. Pág. 20.

O carimbó “pau e corda” do Mestre Lucas Bragança e sua representativa e valorização para a cultura paraense

Luisa Marina Sousa Leal
UFPA – luisamsleal@gmail.com

Resumo: Investigar a prática musical de um Mestre da cultura paraense a partir de uma perspectiva etnomusicológica, conforme o pensamento de Chada (2011), foi o objetivo principal desta pesquisa. A pesquisa aborda as atividades exercidas no contexto do Carimbó pelo Mestre Lucas Bragança, fornecendo informações sobre a trajetória do Mestre, suas atividades musicais e culturais, e a descrição da construção de instrumentos utilizados no Carimbó, com o intuito de possibilitar a compreensão da prática musical do Mestre. Mestre Lucas desenvolve vários projetos sociais junto com a sua esposa Neire Prestes para crianças, profere palestras em diversos contextos divulgando a prática musical do Carimbó. A música neste contexto possui um significado simbólico que fornece explicações sobre como o Mestre pensa e o mundo que o rodeia que só podem ser interpretados de acordo com o sistema cultural no qual está inserida a prática musical.

Palavras-chave: Mestre Lucas Bragança. Carimbó. Prática Musical no Pará

The “Pau e Corda” Carimbó of Master Lucas Bragança and its Representative and Valorization for the Paraense Culture

Abstract: To investigate the musical practice of a Master of Paraense culture from an ethnomusicological perspective, according to Chada's (2011), was the main objective of this research. The research addresses the activities performed in the Carimbó context by Mestre Lucas Bragança, providing information about Mestre's trajectory, his musical and cultural activities, and a description of the construction of instruments used in Carimbó, in order to enable the understanding of Mestre's musical practice. Mestre Lucas develops several social projects with his wife Neire Prestes for children, lectures in various contexts spreading the practice of Carimbó music. Music in this context has a symbolic meaning that provides explanations about how the Master thinks and the world around him that can only be interpreted according to the cultural system in which the musical practice is inserted.

Keywords: Mestre Lucas Bragança. Carimbó. Musical Practice in Pará.

1. Introdução

Através do projeto “Práticas Musicais do Pará”, projeto principal do Grupo de Estudos sobre a Música no Pará – GEMPA, vinculado ao Laboratório de Etnomusicologia da UFPA – LabEtno, iniciou-se a pesquisa direcionada ao saber/fazer de um mestre da cultura paraense, tendo sido escolhido o Mestre Lucas Bragança por sua representativa na cultura paraense.

Através de investigação *in loco* sobre uma prática musical específica buscamos identificar as percepções e perspectivas do Mestre em suas maneiras próprias de pensar e fazer música e as formas com que o Mestre transmite seus conhecimentos. Para esta pesquisa

optamos por realizar uma etnografia da prática musical do Carimbó, à luz da etnomusicologia, definida como:

A ciência que objetiva o estudo da música em seu contexto cultural. Assim, os dados são coletados considerando-se os possíveis aspectos relacionados ao comportamento humano, essa evidência é usada então para tentar explicar por que uma música é como é, e de que forma é usada. A ênfase é no papel da música como comportamento social humano. A Música ocorre num contexto cultural e pode, por isso, ser influenciada não só por considerações artísticas, mas também por considerações sociais, religiosas, econômicas, políticas ou pelo próprio confronto com outras formas de expressão artística (CHADA, 2011: 5-6).

Etnografia musical foi considerada nesta pesquisa 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: 239).

O desenvolvimento das atividades executada na presente pesquisa se fixa em três eixos articulados: o primeiro consta das atividades pesquisa ao qual o principal objetivo foi reunir bibliografias necessárias, no segundo, foram feitas coletas de dados através de captação de imagem, áudios e vídeos, assim como entrevistas semiestruturadas direcionada ao Mestre Lucas e as pessoas próximas que se encaixavam no contexto da pesquisa, o terceiro eixo se fixa no desenvolvimento de artigos.

2. O contexto da prática do Carimbó

A origem da palavra Carimbó deriva do instrumento de percussão indígena, o “curimbó”, feito de tronco de madeira e pele de animal, principal instrumento ainda utilizado no Carimbó “pau e corda”, o curimbó é um instrumento que se caracteriza por seu porte grande, feito de tronco de árvore e pela maneira em que é tocado, geralmente nos grupos de Carimbó são usados de dois a três curimbós:

Atabaque, tambor, provavelmente de origem africana. É feito de um tronco internamente escavado, de cerca de um metro de comprimento e de 30 centímetros de diâmetro; sobre uma das aberturas se aplica couro descabelado de veado, bem entesado. Senta - se o tocador sobre o tronco, e bate em cadência com um ritmo especial, tendo por vaquetas as próprias mãos. Usa - se o Carimbó na dança denominada batuque, importada da África pelos negros cativos (MIRANDA, 1968: 20).

No Carimbó também são utilizados outros instrumentos percussivos como as maracas e milheiros, De acordo com Salles e Salles (1969), Cantão (2002) e Gabbay (2012: 2), o Carimbó é uma consequência da mesclagem de diferentes culturas, principalmente, a cultura

africana, características musicais, e os materiais visuais da cultura indígena. Monteiro (2010: 88) enfatiza as características que confirmam a presença da cultura negra/africana, através do tambor curimbó.

A música e a dança do Carimbó representavam uma relação com o trabalho e a desigualdade social no período colonial, segundo Salles e Salles (1969: 267):

Toda criatura humana necessita de uma periódica evasão de espírito. Sente necessidade de compensar as horas de trabalho com horas de lazer. A lúdica, para o povo, é talvez o momento supremo do lazer. Pagodes, arrasta-pés, furdunços, ali, como em toda a parte, significam o melhor meio de fuga, o melhor derivativo das canseiras e monotonias da vida precária e difícil. Gente do trabalho, ora no campo, ora nas atividades pastoris; ora nos roçados, nas lides da agricultura; ora nos barcos de pesca – o caboclo paraense anonimamente se liga ao complexo da economia regional e contribui, mão-de-obra ativa, para a criação de riquezas.

As letras das músicas descrevem, geralmente, contextos de trabalho e lazer dos seus praticantes (BARBOSA, 2017), tendo como principal fonte de inspiração a vida dos ribeirinhos e as faunas e floras amazônicas. Nos dias de hoje se mantem essa prática, principalmente no Carimbó tradicional, também conhecido como Carimbó de Raiz ou Carimbó Pau e Corda:

As principais referências dos compositores estão no cotidiano do trabalho, principalmente da pesca e da agricultura. Assim, é frequente a classificação de suas músicas como cantos ecológicos, no entanto, também é comum deparar-se com letras que tratam de outros temas, como política, religião, relações amorosas, crítica social, nostalgias, ufanismos, (...) lendas, sátiras, ciência etc. (IPHAN, 2013: 16)

O termo “pau e corda”, para Guerreiro do Amaral (2003: 16), “reflete um instrumental considerado ‘original’, uma vez que seria formado apenas por percussão e cordas e não por instrumentos eletrônicos” e as principais características são os instrumentos totalmente feitos de material disponível na natureza como, por exemplo, troncos de árvores, sementes e cabaças. É o caso dos Curimbó, Maracas e Milheiros. Outros instrumentos também podem ser inseridos, como flautas artesanais e Banjos.

O Carimbó, hoje em dia, é patrimônio cultural imaterial do Estado, decretado pela lei nº 7.457/2010, graças a movimentação da Campanha do Carimbó, com total apoio do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - IPHAN, onde seus praticantes continuam lutando por seu reconhecimento.

3. Mestre Lucas Bragança

Lucas Bragança, nasceu em 4 de agosto de 1958, em Cachoeira do Arari, Município da ilha do Marajó/PA, em 1964 mudou-se para a Belém vivendo com seu pai até se casar com Neire Prestes em 1981, Mestre Lucas mudou-se para a Passagem Álvaro Adolfo, foi onde teve

seu primeiro contato tocando Carimbó, as primeiras tocatas tinham como objetivo apenas alegrar a vizinhança e amigos. Posteriormente, Mestre Lucas junto com seu grupo, formalizaram um grupo de Carimbó de raiz hoje conhecido como “Sancari – Pau e corda do Carimbó”.

Observa-se que na cultura popular ser mestre é ser detentor de um conhecimento adquirido ao longo da vida, logo, possui a técnica, o conhecimento, o saber como fazer. O Mestre adquiriu o seu saber através de sua vivência e repassa todo o seu conhecimento, credita na força da transmissão oral que acontece do mais velho para o mais novo, dos pais para os filhos e filhas, da memória para a vivência. Tudo isso para que a cultura praticada e vivenciada não morra junto com Mestre. A formação do Mestre Lucas foi, em grande parte, através da prática do Carimbó, na vivência e na busca pelo conhecimento. Mestre Lucas afirma que grande parte do seu aprendizado e da sua formação foi através de buscas nos interiores e por Mestres, tendo como principais referências e instrutores os Mestres Durval, do grupo de Carimbó “Alegria do Cafezal”, Mestre Cantídio, de Marapanim, e Mestre Lucindo, todos Mestres de Carimbó da região do “Salgado Paraense”.

Ao longo de sua carreira como mestre de Carimbó, Mestre Lucas junto com o grupo de Carimbó Sancari e sua esposa Neire Prestes participaram e desenvolveram vários projetos que visam defender e preservar a cultura do Carimbó tradicional. Em entrevista, fez questão de lembrar a luta - junto com muitos outros Mestres, grupos de Carimbó e o IPHAN - para o reconhecimento do Carimbó como Patrimônio Cultural Imaterial Brasileiro, com o desenvolvimento da “Campanha do Carimbó” e o “Movimento do Carimbó”, participando do mapeamento da prática pelos interiores paraense. Hoje em dia o Mestre continua atuando na “Campanha do Carimbó” como representante de Belém e em Municípios como Ananindeua, Marituba, Santa Barbara, Mosqueiro, Benevides e segue atuando como um dos coordenadores do “Movimento do Carimbó”.

Existe hoje o Projeto “Pau e Corda do Carimbó” que celebra o Carimbó de Raiz, com oficinas, brincadeiras e apresentações musicais. Esse projeto é desenvolvido há oito anos, principalmente, por Neire Preste, Mestre Lucas, sua neta Luciana e o grupo de Sancari. É um evento que acontece de 22 a 26 de agosto todos os anos. A data foi escolhida justamente por celebrar no dia 22 o dia do Folclore e no dia 26, o dia municipal do Carimbó. O projeto começou realizando oficinas de reciclagens e construções de instrumentos. O Sancari participava como um dos realizadores do evento. Com o desenvolvimento do projeto, hoje em dia, além da

reciclagem e da confecção, existem oficinas de dança e de percussão, entre outras, sempre com o objetivo de preservar a cultura paraense.

4. O Mestre Artesão

Os primeiros instrumentos que aprendeu a fabricar foram as Maracas e os Curimbós, em seguida os Milheiros. Mestre Lucas procura manter as sonoridades características dos instrumentos, mas também desenvolve meio de os tornar mais práticos e confortáveis, sem perder a essência cabocla da região interiorana do Pará.

Para confeccionar o instrumento “curimbó”, Mestre Lucas necessita se deslocar para o Município de Salinópolis/PA, no litoral do Pará, para adquirir o tronco da árvore Siriúba, árvore típica do manguezal. Mestre Lucas afirma que não derruba árvores vivas, mas usa de um meio mais sustentável para adquirir o material necessário. Com a ajuda de Mestre Aroldo, passa para a segunda parte da confecção que é a limpeza e a escavação da madeira que também é feita em Salinas. Para a finalização é necessário couro de animal, de preferência, encomendado do Nordeste. Geralmente são usados couros de boi, todavia alguns Mestres acreditam que o couro de Veado produz uma sonoridade melhor. Para o processo de junção do couro com a madeira existem dois modos diferentes, o de aplicação do couro com tornos de madeira e o de aplicação do couro com aro de ferro. Mestre Lucas opta por utilizar o de aro de ferro, pois a praticidade do manuseio do ferro facilita seu trabalho de montagem, mas nem sempre descarta a outra possibilidade, pois, depende sempre da escolha da pessoa que vai adquirir o instrumento.

Além dos curimbós, Mestre Lucas confecciona Maracas, seu instrumento na prática musical. As maracas usadas no Carimbó são confeccionadas a partir de um par de cabaça, inicialmente passar pelo processo de construção pela escolha do par de cuias que são selecionadas por tamanhos iguais. Anteriormente, as cuias eram encomendadas, até o Mestre plantar uma árvore Cuieira em seu quintal. Após a limpeza da cuia com uma faca, Mestre Lucas faz dois pequenos furos, um na direção do outro, e começa a limpeza do “miolo” de dentro da cuia. O objeto usado para a limpeza se caracteriza em uma barra de ferro de aproximadamente 30cm de comprimento por 3cm de largura e 0,4cm espessura, contendo uma pequena curvatura na parte superior, o objeto foi uma criação do Mestre Lucas para facilitar seu trabalho. Em seguida, a cuia é lavada e lixada para receber o acabamento. As esferas usadas hoje em dia por Mestre Lucas são de aço de pequeno porte, mas, antigamente, eram usados milhos. Mestre Lucas coloca dentro do par de Maracas quantidade idêntica de esferas em cada uma para que o som produzido seja semelhante. Para fazer o suporte, Mestre Lucas compra cabos de vassouras

e os corta, aproximadamente 25cm, dependendo do tamanho da cuia, e finaliza o encaixe com ajuda de massa epóxi.

Mestre Lucas, com pensamento inovador, passou a confeccionar banjos de modo diferente utilizando panela de pressão velha e braço de Ukulele. Inicialmente o Mestre não sabia de que forma iria fazer o corpo do banjo, até que surgiu a ideia de usar uma panela de pressão velha que havia guardado em sua casa. Assim, cortou e utilizou o fundo e a borda da panela, juntou-las e deu o acabamento:

Eu não sabia o que usar para fazer o braço do banjo. De primeiro pensei em usar um braço de cavaquinho, mas eu testei e ficou muito curto. Daí me veio na memória que existia Ukulele, aquele violãozinho, primeiro eu fui em uma loja de instrumento e me disseram que eles não vendiam, logo pensei em uma loja de concerto de instrumento, então eu achei o que eu precisava (Lucas Bragança).

O último passo do processo de confecção a pintura do “corpo” dos instrumentos. A pintura geralmente representa algo ou alguém de determinado grupo de Carimbó, ou figuras da fauna amazônica, assim também como lendas e músicas. Para Mestre Lucas a pintura dos instrumentos é uma parte muito importante, pois através dela *“podemos contar e mostrar um pouco da nossa história na região Amazônica”*, as pinturas geralmente são baseadas em figuras da região amazônica, pinturas de outros instrumentos, de araras, onças e árvores da região e, também, pinturas indígenas.

Mestre Lucas procura sempre utilizar desses instrumentos para palestras e ministrar suas oficinas, pois, “um instrumento musical, qualquer que seja só tem sentido quando observado através do contexto em que está inserido, de seus agentes, das ocasiões em que é usado, dos possíveis e diferentes significados que envoca, da memória social e do imaginário que elabora esse significado” (MAIA, 2008: 22).

5. Considerações Finais

O Mestre se destaca não só repassando seu conhecimento de confeccionar e tocar instrumentos, mas também de palestrar seus conhecimentos sobre a história e características do Carimbó “Pau e Corda”. Mestre Lucas já ministrou oficinas dentro e fora do Pará. Uma delas foi em Brasília, na “Exposição Artes e Ofícios dos Saberes Tradicionais”, no projeto “Encontro de Saberes Tradicionais”, e no Programa de Pós-Graduação em Arte e no curso de Licenciatura em Música da UFPA, onde foi convidado a ministrar aulas durante, aproximadamente, dez dias, onde abordou a história do Carimbó e ensinou a prática e a confecção de instrumentos.

A cultura do Carimbó de raiz, mesmo com conquistas importantes, continua ainda lutando pelo seu reconhecimento através de seus Mestres, músicos, brincantes e simpatizantes. Neste contexto a prática musical é um processo de significado social importante, os processos de aquisição, aprendizagem e construção de conhecimento acontecendo socialmente, por meio da participação na manifestação, sendo perceptível a importância do Mestre na transmissão do saber e na interação entre os sujeitos envolvidos.

Referências:

- BARBOSA, Sílvio do Nascimento. A flauta artesanal do Mestre Marinho no Carimbó de Marudá/Marapanim – Belém. 2017. 64 f. Trabalho de Conclusão de Curso – Licenciatura Plena em Música, UFPA, Belém.
- CANTÃO, Jacob. A presença da clarineta na dança do carimbó – Marapanim – Pa. Salvador/Bahia, 2002. 141f. Dissertação. Mestrado em Música – Execução Musical. Programa de Pós-Graduação em Música - UFBA, Salvador, 2002.
- CHADA, Sonia. Caminhos e fronteiras da etnomusicologia. In: Cadernos do Grupo de Pesquisa Música e Identidade na Amazônia – GPMIA. Pp. 9-22, Belém: Paka-Tatu, 2011.
- GABBAY, Marcello Monteiro. Comunicação Poética e Música Popular: Uma História do Carimbó no Marajó - 3 de novembro de 2017, Appris Editora e Livraria Eireli – ME.
- GUERREIRO DO AMARAL, Paulo Murilo. *O Carimbó de Belém: entre a tradição e a modernidade*. Dissertação de Mestrado. Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2003.
- MAIA, Mario de Souza. *O Sopapo e o Cabobu: Etnografia de uma tradição percussiva no extremo sul do Brasil*. Tese de Doutorado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008.
- MIRANDA, Vicente Chermont de. Glossário Paraense (coleção de vocábulos peculiares à Amazônia e especialmente à Ilha do Marajó). Belém: Universidade Federal do Pará, 1968. (Coleção Amazônia -Série Ferreira Pena).
- MONTEIRO, Vanildo. Tambores da Floresta: Tradição e Identidade no Carimbó Praieiro de Salinópolis, no estado do Pará. Dissertação de Mestrado. UFBA, Salvador, 2010.
- SALLES, Vicente; SALLES, Marina. Carimbó: trabalho e lazer do caboclo. In: Revista Brasileira de Folclore. Rio de Janeiro. V.9, no 25, set/dez 1969, p. 257-281.
- SEEGER, 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, 2008.

O grupo de carimbó Tamboiara: um estudo etnográfico sobre uma prática musical de mulheres

Evelyn Tainá de Souza Silva

Universidade Federal do Pará – evelyn.clarineta@gmail.com

Isabelly Martins Muniz

Universidade Federal do Pará – isabellyflute037649@gmail.com

Rafaela Alcantara Barata

Universidade Federal do Pará – rafaelaalcantb@gmail.com

Resumo: Esta pesquisa é um estudo etnográfico do grupo de carimbó Tamboiara, onde buscou-se observar e registrar as características e peculiaridades oriundas de possuir em sua formação apenas cantoras e instrumentistas mulheres, além de visar proporcionar entendimento sobre as relações entre o fazer musical e o ser feminino através das vivências pessoais identificadas. Utilizou-se de entrevistas, observações em campo e leituras norteadas pelos escritos de Ribeiro (2006), Seeger (2008) e Silva e Marin (2017), tendo sido encontradas informações que denotaram diferenças consideráveis entre o conjunto e os demais, em especial através da subversão da função da mulher no ritmo tradicional, sendo antes apenas a de dançar, ao que o coletivo começa a adicionar a participação na performance de instrumentos e composição, manifestando a perspectiva feminina sobre aspectos como a vida cotidiana, questões de gênero, a metalinguagem com o tocar dos tambores, lendas do folclore da região e as belezas naturais da Amazônia, revelando-se o legado essencial dessa prática para a música paraense.

Palavras-chave: Carimbó. Mulher. Música paraense

The Carimbó Group Tamboiara: An Ethnographic Study Of A Musical Practice By Women

Abstract: This research is an ethnographic study of the carimbó group Tamboiara, where it was sought to observe and register the characteristics and peculiarities of having only female singers and instrumentalists in the formation of the group, besides of aim to provide understanding on the relationship between the music making and the feminine being. It were used interviews, field observations and readings guided by the writings of Ribeiro, Seeger (2008) and Silva and Marin (2017), having been found informations that showed considerable differences between the group and the others, especially through the subversion of women's role in the traditional rhythm, rather than just dancing, to which the collective begins to add participation in the performance of instruments and composition, that manifests the feminine perspective of aspects such as everyday life, gender issues, metalanguage with playing the drums, legends of the region's folklore and the natural beauty of the Amazon, revealing the essential legacy of this practice for Pará music.

Keywords: Carimbó. Woman. Pará Music.

1. Metodologia da Pesquisa

Ao longo da história do carimbó, quantos exemplos de mulheres compositoras ou instrumentistas são conhecidos? Motivada por uma resposta não tão surpresa e satisfatória para tal pergunta essa pesquisa surgiu, com a finalidade de ratificar que existem mulheres que tocam, compõem e produzem dentro deste ritmo tradicional do Estado do Pará. Projetado enquanto

pesquisa em sociologia da música durante o curso de graduação em licenciatura plena em música da Universidade Federal do Pará, o presente trabalho foi reformulado ao longo de um ano e seis meses para ir ao encontro da finalidade de criar literatura sobre o assunto através de registro científico acerca do grupo Tamboiara.

Para melhor entendimento do fenômeno analisado, foram utilizados estudos da filósofa Djamila Ribeiro referentes às problemáticas de gênero e a relação entre a figura da mulher e as posições de destaque em projetos e na sociedade em geral. Ao longo do processo de escrita, foram analisados aspectos como a criação, formação e ideais artísticos do grupo Tamboiara para registrar sua idiossincrasia e notabilidade em relação aos grupos de carimbó de constituição masculina.

A forma escolhida para a realização da investigação foi a etnográfica, desenvolvida de acordo com os conceitos do etnomusicólogo Anthony Seeger (2008) no que tange aos recursos que qualificam a pesquisa enquanto etnografia, ou seja, as entrevistas semiestruturadas e conversas presenciais e virtuais com as integrantes do grupo e membros de sua produção, visitas aos locais de ensaio e apresentação e registros visuais que possibilitaram a posterior análise dos subterfúgios artísticos utilizados durante os eventos, além de embasar seu propósito de analisar e descrever a forma pela qual o fato do grupo ser formado apenas por mulheres influencia no fazer musical das mesmas enquanto integrantes, fazendo-se necessário recorrer à literatura disponível nos estudos dos pesquisadores Silva e Marin (2017) para a compreensão de determinados pontos relacionados ao gênero musical tratado, como o seu contexto histórico, motivações e inspirações.

2. O Carimbó

No Brasil, são produzidas manifestações culturais diversas, a exemplo do Estado do Pará, onde o Carimbó é um dos principais movimentos artístico-culturais adotado. O instrumento primordial do gênero é um tambor denominado curimbó, do tupi ou nheengatu *Cury-bo*, ou *curi-mbo*: *curi* (= pau) e *mbó* (= furado), pau que produz som.

Relatos que o descrevem apontam para uma dança que originou-se a partir de influências culturais de povos distintos, sendo que Silva e Marin (2017: 168) afirmam que o batuque e o “molejo” presentes no gênero aqui descrito seriam heranças africanas e, no bailar em pares, no estalar de dedos e em alguns padrões melódicos estão características que evidenciam sua origem ibérica, assim como é possível encontrá-lo sendo executada em formato de rodas, o que provavelmente representa um elemento da cultura indígena, também presente em alguns instrumentos utilizados. Na imagem abaixo, estão presentes um banjo, maracas e curimbó, essenciais para a construção da sonoridade do grupo Tamboiara, sendo seus respectivos empregos em conjunto fatores que manifestam as origens diversas dos artefatos do Carimbó.

Figura 1: Fotografia dos instrumentos musicais do Tamboiara.



Fonte: Acervo do grupo.

Essa tradição perdura por séculos devido a uma troca de conhecimentos amparada na oralidade e na transmissão de geração para geração. Na cidade paraense de Vigia, a partir do século XX, há registros de mulheres praticantes do carimbó. “As mulheres tiveram e têm uma participação ativa no carimbó de Vigia, seja na organização ou seja dançando, compondo ou batendo o carimbó (tambor)”. (AMARAL; CORDEIRO, 2012: 142).

O surgimento do carimbó reporta-se aos séculos XVII e XVIII, sendo esta prática mencionada em crônicas de viajantes, porém sua origem remota não a torna estática. É possível ratificar essa afirmação na fala:

Uma prática musical com aproximadamente quatro séculos de existência não se consideraria intacta, sendo a cultura um “corpo vivo” sujeito às modificações do tempo e das circunstâncias. É natural que o Carimbó tenha sofrido diversas alterações em seus objetos e, conseqüentemente, nas suas motivações. (SILVA;

MARIN, 2017: 168)

Contemporaneamente, é praticado como carimbó de ‘raiz’ (conhecido como pau e corda) ou com instrumentos eletrônicos, sendo essa uma vertente bastante difundida no início dos anos dois mil. Em sua forma predominante, os homens tocam e as mulheres dançam conforme os movimentos coreográficos do ritmo, porém momento de sua existência, começam a haver algumas mudanças estruturais que envolvem o florescer do movimento de participação feminina no Carimbó. Como um fortalecimento de tal projeto, surge um questionamento à maneira como a figura feminina aparece nas letras das canções paralela à ausência das mesmas nos grupos de carimbó. De encontro a isso, surgem grupos formados apenas por mulheres, como o Tamboiara, da região metropolitana de Belém, a tratar de temas que refletem a intenção de possibilitar que mulheres possam tocar, cantar, compor ou exercer todas essas funções em um grupo regional do gênero.

3. O grupo Tamboiara

Figura 2: Fotografia das integrantes.



Fonte: Acervo do grupo.

Criado em 2017, une em seu nome a identidade artística da Iara, sereia folclórica, e a estética e sonoridade dos tambores. O grupo, presente na fotografia acima, é composto por sete mulheres da região metropolitana de Belém, cujos nomes e funções no grupo são: Simone Viana no vocal, Roberta Evi no banjo, Ana Terra e Ludmila Maia na matraca e maraca e Dulcilene Cardoso, Néia Silva e Vilma Monteiro nos curimbós, djembê e marabaixo, atuando conjuntamente à direção musical do percussionista Márcio Jardim. As integrantes são oriundas de projetos e

oficinas de percussão e música de forma geral, o que proporciona às integrantes a oportunidade de colocar praticar a performance musical, aperfeiçoando suas técnicas. Afirmar-se ainda que “cada uma tem a liberdade de compartilhar seus conhecimentos. O grupo é de experimentação musical.” (EVI, 2019).

Além do carimbó, apresenta influências referentes aos bois de máscaras, marabaixo, lundu, retumbão e outros ritmos característicos de manifestações musicais paraenses, reproduzindo composições dos mestres da música regional e canções, estando constantemente presente em shows, festivais e espaços culturais, a exemplo daquele demonstrado através do registro visual subsequente; como participante, convidado e ativista cultural em prol de causas sociais, como projetos de apoio à cultura popular, educação e empoderamento feminino. Para o grupo, o espaço cedido pela música não é um mero veículo de sons ou resultado de um processo recreativo, mas sim um local de fala que possibilita expressar ideais obtidos através da vivência comum a todas as integrantes: a de ser uma mulher amazônida.

Figura 3: Fotografia de espaço cultural antes de apresentação.



Fonte: Acervo do grupo.

Verifica-se, assim, a necessidade de uma análise que considere o registro dessa prática artística em suas diversas facetas de construção identitária, não sendo a notação de um fenômeno, mas a conexão dele mesmo ao seu contexto de formação, prática e impacto no meio no qual subsiste. Assim, para que haja uma compreensão mais satisfatória acerca do fazer musical do Tamboiara, é necessário verificar a importância de aspectos como as questões de gênero, resultado sonoro, perspectiva do grupo sobre si próprio e de que forma se mantém em atividade.

Proporcionalmente, não é viável para o entendimento completo que seja considerada a relevância das características supracitadas e ignorado o seu produto audível, estando esse processo mutuamente correlatado. Essa relação está explicitada nos conceitos manifestos por Seeger:

A etnografia é a escrita sobre o povo (do grego *ethnos*: gente, povo, e *graphien*: escrita) (Hultkrantz, 1960). [...] Deve ser distinguida da antropologia, uma disciplina acadêmica com perspectivas teóricas sobre sociedades humanas. A etnografia da música não deve corresponder a uma antropologia da música, já que a etnografia não é definida por linhas disciplinares ou perspectivas teóricas, mas por meio de uma abordagem descritiva da música, que vai além do registro escrito de sons, apontando para o registro escrito de como os sons são concebidos, criados, apreciados e como influenciam outros processos musicais e sociais, indivíduos e grupos. A etnografia da música é a escrita sobre as maneiras que as pessoas fazem música. 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, 2008: 238-239).

Desde o início da pesquisa, em 2018, o grupo revelou-se amistoso e solícito durante o trabalho de campo realizado em apresentações musicais e conversas pessoais, o que permitiu que fosse colhida uma ampla gama de afirmações e informações descritivas que permitiram uma análise aprofundada sobre o tema, tendo-se como princípio que “a etnografia da música requer o conhecimento em primeira mão e em profundidade da tradição musical e da sociedade da qual tal tradição é uma parte (SEEGER, 2008: 238).

A princípio, percebe-se pelos dados obtidos que o Tamboiara sempre teve o intuito de ser constituído inteiramente por mulheres e considera esplêndido o fato de ter essa formação, mesmo que ela esteja fora dos padrões estabelecidos pelos antigos mestres de carimbó. Além disso, orgulha-se de utilizar letras pouco usuais para o gênero musical mesmo sendo essas características constituintes de uma realidade sobre a qual revelou-se ainda existir preconceito por parte do meio musical e social, fato que é elucidado ao compreender-se que “ao integrar ao conceito de mulher, ou de feminino, valores como fragilidade, frivolidade, submissão, cria-se uma visão de mundo segundo a qual as mulheres não são hábeis para desempenhar tarefas que exijam força física, poder de decisão e liderança respectivamente” (RIBEIRO, 2014: 458).

Registrou-se que algumas composições autorais retratam vivências próprias das mulheres contemporâneas, a exemplo da dupla jornada de trabalho que representa uma colossal desigualdade entre homens e mulheres, sobre o que afirma-se: “sou mãe, trabalho como professora, tenho a mesma a dupla jornada de trabalho de muitas, atuo em movimentos em prol de mulheres. Isso tudo está presente na Tamboiara.”. Outrossim, estão expressas nas letras experiências vividas em diferentes fases da vida, estando presente na fala de uma das instrumentistas: “vou-me

envolvendo nas melodias que retratam algo que vivi durante as minhas fases de jovem para adulta, deixando-me levar pelas emoções que permitiram-me crescer como um ser pensante” (TERRA, 2019), e transparece na letra autoral: “no casulo da opressão, cada etapa, uma lição. Cada história deixa marcas, construiu quem hoje eu sou” (VIANA, 2019), sobre o que a compositora explica:

A mulher, mãe, trabalhadora e militante está presente nessas composições. As músicas que compõem nosso repertório são discutidas, pensadas e selecionadas por nós, então passam pelo filtro do nosso olhar, nossa percepção sobre o mundo, sobre a vida. [...] Fazemos a seleção dando prioridade aos mestres e mestras do carimbó e intérpretes que são referência para nós. Com relação às autorais [...] há o olhar da mulher sobre o amor, sobre a nossa cultura, sobre a mulher no batuque e a transformação dela mesma. [...] Dificilmente um grupo composto dominado por homens teria uma composição desse tipo (VIANA, 2019).

4. Transformação, mutação, perspectiva

O estudo da história social do carimbó revela dados sobre a aversão experienciada pelo ritmo quando, em 1880, o governo do Pará lança mão do “Código de Posturas de Belém”, como forma de reprimir a produção de carimbó na cidade, bem como durante o processo de Romanização, quando fundam-se apostolados para adolescentes e moças, e reativa-se outros para senhoras. Segundo Maués (1995: 143), “o livro de atas dessas congregações está cheio de recriminações e proibições. Por exemplo, condenava-se [...] o carimbó”. Outrossim, a formação musical do país é construída sob bases patriarcais e coloniais que acabam por refletir sobre variadas nuances tanto de sua própria existência quanto das condutas e vivências pessoais de músicos de conjunturas históricas distintas em contato com períodos favoráveis ou adversos do ofício.

O contexto social se define não somente como identidade sociocultural que corresponde a valores específicos do grupo social do compositor, mas também da posição política-ideológica do mesmo. Por política deve entender-se a visão teórica básica da ordem social em que se incluem as relações de poder entre atores sociais de um grupo determinado e as funções desses atores na rede de interação (BEHÁGUE, 1992: 7).

O conceito de Béhague (1992: 7) permite a compreensão da origem política da inconformidade do grupo Tamboiara com os alicerces históricos estabelecidos na sociedade e na arte paraense, fato perceptível através de aspectos como o comparecimento a eventos que denotam o seu posicionamento político comum, a seleção de elementos de sua estética visual e convicções ideológicas refletidas através de composições autorais e de redes sociais empregues com a finalidade de divulgação artística e contato com o público.

A group of five women are performing music outdoors. They are wearing colorful clothing and playing various instruments including a guitar, a tambourine, a large drum, and a small drum. A banner in the background reads "MULHERES NA AMAZÔNIA" and "CONTRA O FASCISMO. POR DIREITO À VIDA E À BELA VIDA".

Romper com estigmas sociais também é um anseio retratado em letras autorais, como a que afirma “vou transgredir, batucar e protestar [...] Liberdade aos tambores e à cultura popular.” (VIANA, 2019). “Busca-se legitimar uma luta que nos dias atuais tenta-se esvaziar de significado, o que explica-se pelo fato de que a tomada de consciência sobre o que significa desestabilizar a norma hegemônica é vista como inapropriada ou agressiva porque aí se está confrontando poder” (RIBEIRO, 2017: 44).

O carimbó praticado anteriormente ao início da naturalização do acesso feminino à sua prática musical costuma trazer canções onde o feminino é colocado em questão de forma tendenciosa, apresentando a mulher em uma situação de fragilidade, piedade ou de forma erotizada. Em relação à atribuição erotizada das letras das canções, Silva e Marin afirmam que: “a mulher sexualizada parece ter predominância também nas derivações do carimbó constituídas para adequação à mídia e à indústria fonográfica, reforçando a ideia de dupla destinação da mulher: contenção moral ou uso sexual.” (SILVA e MARIN, 2017: 172). Na canção a seguir, é possível observar a relação de poder onde a mulher é retratada como submissa ao homem, que a ordena a realizar fazeres domésticos: “Oi mexe, mexe menina, pode mexer sem parar, você agora é a minha garota do tacacá. Rala, rala a mandioca, espreme no tipiti. Separa na tapioca, apara o tucupi. Prepara meu tacacá, gostoso com açaí” (PINDUCA, 1977).

De encontro a isso, a frase “Transformação, mutação, perspectiva” é parte de uma letra autoral do Tamboiara, que discorre sobre ruptura histórica em prol de uma sociedade menos desigual. A canção metaforiza a mulher com a borboleta que se liberta do casulo da

Figura 5: Fotografia de apresentação musical do grupo.



5. Considerações finais

A pesquisa tem sua origem na singularidade da existência de um grupo de Carimbó feminino e surge para legitimar que o carimbó revela-se mais do que um ritmo, dança ou modo de fazer música. Nesse transcender, grupos como o analisado exibem com maestria o porquê deste ser uma espécie de condensação do sentir do indivíduo amazônida. A passionalidade que caracteriza o som produzido pelo pau e corda cresceu e tornou-se incômodo aos que eram incapazes de compreender a sua importância futura para a identidade, memória e representação da universalidade artística do paraense.

Se o carimbó e os fatores culturais que traz consigo passaram por uma longa jornada até a aceitação e popularização na música popular, não é possível afirmar que a figura da mulher já conseguiu ultrapassar inteiramente tais barreiras.

Nas palavras de Silva e Marin (2017), é “importante estimular a ampliação desse espaço como oportunidade de superação das representações excludentes da mulher”. É, portanto, a presença feminina no carimbó, uma forma de continuar legitimar uma luta e representatividade que poderá conquistar oportunidades para mulheres de diversas áreas.

Referências:

AMARAL, Assunção, CORDEIRO, Raimundo. Entre homens e mulheres, escravos e libertos, campo e cidade - eis as tias “negras” do carimbó na fronteira do saber na cidade de Vigia - PA. *Cadernos do CEOM*. v. 25, n. 37, p. 139-160, 2012.

EVI, Roberta. Entrevista concedida às autoras. Belém, 2019.

GAROTA DO TACACÁ. Aurino Pinduca (compositor e intérprete, voz). Belém: Beverly, 1977. Disco de Vinil.

MAUÉS, Raymundo. Padre, pajés, santos e festas: catolicismo popular e controle eclesiástico – um estudo antropológico numa área do interior da Amazônia. Belém: Cejup, 1995.

RIBEIRO, Djamila. Linguagem, gênero e filosofia: qual o mundo criado para as mulheres? uma abordagem wittgensteiniana. *Sapere Aude*. Belo Horizonte, v. 5, n. 9, p. 453-463, 2014.

RIBEIRO, Djamila. O que é lugar de fala?. Belo Horizonte: Letramento: justificando, 2017.

SALLES, Vicente; SALLES, Marena. Carimbó: trabalho e lazer do caboclo. *Revista Brasileira de Folclore*. Rio de Janeiro: CDFB/MEC, v. 9, n. 25, set./dez. 1969.

SEEGER A. Etnografia da Música. *Cadernos de Campo*, Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letra e Ciências Humanas, 2011.

SILVA, Maycol; MARIN, Andreia. O Feminismo em Manifestações Populares: Relações de Poder na Cultura e na Expressão do Carimbó Paraense. 2017. Universidade Federal do Triângulo Mineiro, UFTM, Minas Gerais, 2017.

TERRA, Ana. Entrevista concedida às autoras. Belém, 2019.

VIANA, Simone. Entrevista concedida às autoras. Belém, 2019. Letras de músicas ainda não gravadas foram cedidas durante a entrevista em questão.

Para onde vão e como performam os grupos de bumba meu boi em São Luís (MA)?

Luiza Fernandes Coelho

Instituto de Artes - Unicamp – luizafc00@gmail.com

Suzel Reily

Instituto de Artes - Unicamp – suzelreily@gmail.com

Resumo: Esta comunicação mostra resultados parciais de uma investigação sobre grupos de bumba meu boi do “sotaque” da baixada e como suas comunidades compreendem, vivenciam e constroem as localidades da cidade de São Luís (MA) a partir de suas performances e musicares (SMALL, 1999). “Sotaque” é o termo utilizado para marcar diferenças sonoras e performáticas entre os grupos. Suas apresentações e deslocamentos no espaço urbano, que acontecem em função do São João, geram discussões sobre pertencimento, desigualdades sociais e o papel do musicar como formadores de espaços (CERTEAU, 1998) e de identidades. A pesquisa busca contribuir para discussões sobre como rituais urbanos podem ser momentos para afirmação, relativização ou rompimento de hierarquias sociais impostas.

Palavras-chave: Musicar. Espaço urbano. Movimentações.

Where and How Groups of Bumba Meu Boi Perform in São Luís, Maranhão?

Abstract: This communication show partial results of an investigation on how bumba meu boi grupos and its communities comprehend, live and construct localities of São Luís, capital of Maranhão, state in the north of Brazil, through their performances and musicking (SMALL, 1999). The moves and performances of these groups instigate discussions about belonging, social inequalities and the function of musicking as shaper of spaces (CERTEAU, 1998) and identities. This research aims to contribute in the discussion about how performances in urban space affect the life of human beings and the dynamics of the city, also reflecting about how urban rituals can be moments of messing with social hierarchies.

Keywords: Musicking. Urban space. Movement.

1. As localidades de São Luís e os grupos de Bumba Meu Boi

A cidade de São Luís tem 37 grandes bairros (PETRUS e PEREIRA, 2015:184), 1.094.667 habitantes (IBGE, 2018) e é a capital do Maranhão. Em meio a uma exuberância de paisagens naturais, 40,11% de sua população vive em território precarizado com “carência de recursos físicos (escolas, postos de saúde, delegacias, etc) e/ou recursos humanos (professores, médicos, enfermeiros, delegados, agentes de segurança, outros)” (PETRUS e PEREIRA, 2015: 187). Essa segregação se reflete nos bairros em que as pessoas vivem, que sons escutam, em como elas se locomovem e lugares por quais lugares circulam. Nesse cotidiano, indivíduos

caminham por espaços que se tornam rotineiros — em contextos de trabalho, lazer, práticas religiosas, associativas, por exemplo.

Nessa mesma cidade, o mês de junho é marcado por festividades que tomam suas diversas localidades. Estas celebrações e toda a sua atmosfera são tão expressivas que formam um grande complexo sócio-turístico-cultural registrado como Patrimônio Cultural do Brasil pelo Iphan. Tal complexo abrange festas, danças, ritmos, bordados, religiosidade, teatro, cores, figurinos nos quais os grupos de bumba meu boi são centrais; eles constituem um complexo conjunto de características em suas expressões artísticas, estéticas e simbólicas. “Surgem por diferentes motivos e em diversos lugares e, conseqüentemente, com atributos peculiares a cada região de ocorrência, mas com qualidades que os individualizam e dão vivacidade ao universo da festa” (IPHAN, 2011:100).

Mário de Andrade define o bumba meu boi como uma dança dramática, porque seu universo performático tem como elementos de grande relevância, além da música, auto e dança (1982). O auto gira em torno do boi encantado, que é roubado da fazenda por Pai Francisco pois sua esposa, Catirina, está grávida e tem desejo de comer a língua deste bovino. Os personagens da brincadeira do bumba meu boi estão relacionados a esse enredo, sendo eles o boi, o amo do boi, o vaqueiro, Pai Francisco, Catirina, índios, rajados e cazumbas. Há uma variedade de estilos para celebrar a brincadeira, sendo essa uma particularidade Bumba Boi maranhense. No Maranhão, “sotaque”⁸⁰ é o termo utilizado para tratar dessa diversidade de estilos de brincar o bumba meu boi; marca as diferenças sonoras e performáticas entre os grupos, que se distinguem, especialmente, quanto à instrumentação, personagens, tipo de dança e roupas envolvidos na brincadeira. Costuma-se dizer que existem cinco sotaques, ou maneiras de fazer a brincadeira do bumba meu boi no Maranhão; são eles: Matraca (ou Ilha), Pindaré (ou da Baixada), Orquestra, Zabumba (ou Guimarães) e Costa de Mão. Apesar de estabelecidas, tais definições não esgotam a totalidade das maneiras de se brincar o boi, pois existem grupos que escapam às características de cada um desses estilos.

Os Bois⁸¹ organizam suas atividades em sedes, onde promovem ensaios, produzem e fazem manutenção de figurinos, realizam reuniões; são espaços de encontro para seus

⁸⁰ Esse termo é utilizado amplamente: entre os participantes da brincadeira de bumba meu boi, pela imprensa, em parte considerável da bibliografia acadêmica, por intelectuais e analistas locais e por isto a defino como uma convenção. Da bibliografia consultada, apenas Azevedo Neto (1983) propõe outra classificação e, mesmo assim, cita a divisão acima.

⁸¹ Referente a Grupos de Bumba Meu Boi, também chamado Grupos de Bois ou simplesmente Bois; o termo pode ser utilizado também como um estilo musical ou de dança. “Quero ouvir Boi”, “Vamos dançar Boi?”

brincantes e para a organização da brincadeira. Essas locais ficam, geralmente, em bairros da cidade considerados “periféricos” ou “populares” —inclusive, muitos dos nomes⁸² de Bois⁸³ fazem alusão a suas regiões.

Os primeiros sinais da euforia junina apresentam-se no mês de abril, quando acontece o primeiro ensaio do ano para o período de São João. Tais ensaios acontecem nas sedes dos grupos e são abertos a quem queira participar. Já ápice dessa atmosfera é em junho: tudo fica em festa. Os Bois movem-se em direção aos arraiais (ou arraiás), nome dado a grandes festas abertas que ocupam praças, associações, igrejas, e outros locais espalhados pelas diversas regiões da cidade, centrais e periféricas (ALBERNAZ, 2004: 13). Em todos eles, Bois se apresentam, trazendo cantos, ritmos e danças. Desde o ano de 1998, pelo menos, os arraiais possuem intenso investimento do setor público, tanto do Governo do Estado do Maranhão, como da Prefeitura da cidade de São Luís (PADILHA, 2014: 39). Diversos públicos e grupos de bumba meu boi vão em direção a esses espaços que, por dias, recebem muitos encontros.

Em, pelo menos, três momentos do período junino, grupos deslocam-se em caminhadas, performando pelas ruas da cidade. Durante o batizado (que marca o início oficial da temporada) e a morte do boi (quando o grupo se despede das atividades do ano) cada Boi performa pelas ruas do seu bairro; durante o Festejo da Capela de São Pedro, pelas ruas do Bairro da Madre Deus, junto a diversos grupos de Boi — é difícil ouvir a sonoridade de apenas um grupo isoladamente, tamanho o volume de Bois presentes e que tocam ao mesmo tempo. Já nos arraiais, a configuração é outra: estes grupos apresentam-se em espaços fixos, delimitados por um palco ou por um espaço de apresentação no chão, para diferentes audiências, em diferentes bairros; chegam até esses locais por meio de ônibus, alugados para a ocasião.

2. São João como momento de ruptura de hierarquias

Assim, atividades cruciais dos Bois acontecem em suas comunidades. Suas sedes e ruas recebem membros e pessoas do entorno em alguns momentos; em outros, recebem também visitantes de diversas áreas da cidade. Já em outras situações, esses grupos saem de seus bairros para apresentarem-se em diferentes localidades da cidade. Essas movimentações e fluxos de pessoas, sons, instrumentos, figurinos, geram relações e configurações na cidade que

⁸² Exemplos: Boi de Maracanã (bairro), Boi da Maioba (bairro), Boi da Fé em Deus (região), Boi da Liberdade (bairro), Boi da Floresta (região), Boi de Pindaré (cidade), Boi de Axixá (cidade) entre outros.

não existiriam se não houvesse o São João. No restante do ano, os deslocamentos são outros, assim como a dinâmica da cidade tende a ser. Pode-se pensar no São João é um dos momentos que Da Matta (1990) diz proporcionar relativização, realce ou até mesmo rompimento com as hierarquias sociais impostas. Diversos mecanismos de acomodação e apaziguamento são acionados e essa eficácia imprevisível é combustível para questionamentos que fogem à ordem normal das coisas. Proponho que o São João em São Luís é um desses períodos e nisto consiste uma de suas potências, o que foi um fator crucial para a escolha do tema.

Performances do Boi são formas de compreender como suas comunidades compreendem e vivenciam a cidade de São Luís. Com apresentações em diferentes contextos e situações, pode-se observar que as performances desses grupos ocorrem em localidades extremamente variadas, envolvendo diferentes públicos, recursos, intencionalidades e adaptações. A intenção deste trabalho é entender, a partir das performances e musicares — termo criado por Christopher Small (1999) para definir diversas maneiras de engajamentos ligados à produção e vivência de música — de grupos de bumba meu boi do “sotaque” da baixada, como suas comunidades compreendem, vivenciam e constroem as diversas localidades da cidade de São Luís em relação ao período junino. Como a necessidade de existir em contextos tão diversos São João influencia na dinâmica sonora do grupo?

Na bibliografia consultada, o Boi é constantemente retratado de maneira relativamente isolada de sua localidade; o olhar sobre os integrantes que compõem o coletivo, para além da liderança, e suas realidades carece de aprofundamento. É como se a cidade e os indivíduos que nela vivem não fossem cruciais para moldar a maneira que o musicar do Boi acontece. Proponho que estas performances e deslocamentos criam uma “estrutura de sentimentos” (WILLIAMS, 1977) que só existem nesse período. A performance e sua preparação criam uma conjuntura coletiva, que afeta os contextos individuais das pessoas; o que pode alterar ou reforçar hierarquias sociais e, sem dúvida, altera a dinâmica de interação dos seres humanos entre si e com os locais que circulam. A performance musical está imbricada no contexto; por isso, essas apresentações não são estáticas, mas dinâmicas, variam conforme as situações.

3. Reflexões sobre identidade, participação e mapeamentos

Ao realizar esta pesquisa, tem sido necessário reavaliar as minhas vivências e conhecimentos relacionados ao bumba meu boi e sobre o Maranhão. Apesar ludovicense⁸⁴,

⁸⁴ Quem é de São Luís

local do campo de pesquisa, me aproximei, de fato, do universo do bumba meu boi maranhense depois de morar fora do estado e fazer parte de grupos que trabalham com essa manifestação em outras localidades — como o Grupo Cupuaçu de Danças Populares, coletivo sediado em São Paulo. A mudança de estado, que ocorreu há oito anos, me proporcionou novos encontros com maranhenses de diferentes localidades e com paulistas que sabiam profundamente sobre essa manifestação. Residir em São Luís e não perceber a atmosfera junina é praticamente impossível: ouve-se Boi nas rádios, nos arraiais em diversos bairros; as ruas ficam enfeitadas e as pessoas estão na rua. Mas, ao mudar, percebi que meu conhecimento em relação àquela esfera familiar, especialmente em relação aos grupos de bumba meu boi, era distanciado. Por isso, enquanto maranhense, pesquisadora e também brincante de bumba meu boi, vejo constantemente a necessidade tornar estranho o familiar; de reexaminar ou reafirmar os conhecimentos e vivências no universo da pesquisa, tomando cuidado para não cair em armadilhas inversas, que aparecem na busca de desconstruir ideias e questionamentos pré-concebidos sobre esse universo (VELHO, 1978).

É, certamente, impossível acompanhar as atividades de todos os grupos de bumba meu boi que participam do São João no período de duração de uma pesquisa de mestrado. Por isso, decidi acompanhar grupos do sotaque da “baixada”, valendo-me *do olhar de perto e de dentro* que a técnica etnográfica permite (MAGNANI, 2002). Ao longo de 2019, tenho acompanhado de as atividades de três grupos do “sotaque” da “baixada” — Boi da Floresta, Boi de Santa Fé e Boi de Pindaré. No próximo ano, acompanharei um grupo como sendo o principal da pesquisa. Os outros grupos serão então acompanhados em função do principal, para efeito de comparação e colhimento de dados. Os critérios para escolha desses foram os seguintes: serem representantes de um mesmo sotaque; possuir um histórico expressivo; ter apresentação em arraiais semelhantes; possuir relação com comunidade/bairro; que realize o ciclo de ensaios, batizado e morte; que possuam o aspecto religioso. A seleção de grupos de um mesmo sotaque oferece elementos para conseguir realizar, no período da pesquisa, comparações entre suas práticas. Os momentos de batizado, morte e participação na Capela de São Pedro serão cruciais para acompanhamento também.

Anthony Seeger se coloca como participante e pesquisador da cerimônia que escreve (2015: 19). Da mesma maneira, no próximo ano, além de observar, pretendo me colocar como participante dos grupos que acompanharei ao participar das atividades como brincante. Irei acompanhar reuniões, ensaios, apresentações, festividades especiais dos grupos e também participar deles tocando, dançando e registrando. Minha presença enquanto pesquisadora

universitária, oriunda de uma região privilegiada da cidade de São Luís, mas ainda “conterrânea”, provoca situações que evidenciam certas similaridades e inúmeras diferenças na maneira de viver a cidade e o São João — um cenário rico para debates sobre classe, vivência, produção de sons na cidade.

Para entender a relação entre a prática sonora de músicos com a cidade de Liverpool, a etnomusicóloga Sara Cohen fez a análise de mapas conceituais desenhados a mão pelos sujeitos da pesquisa. A ferramenta “tem sido usada para estudar as maneiras que indivíduos descrevem os lugares e lembram onde as coisas estão; o senso subjetivo das pessoas de espaço e lugar; as diferenças em termos de conhecimento espacial e entendimento” (COHEN, 2012: 137). Cohen relata que os músicos lembraram de diversas vivências pertinentes para a pesquisa enquanto desenhavam os mapas, que provavelmente não se recordariam se fossem questionados em uma entrevista. A técnica extrai dados sobre relações existenciais e sonoras dos sujeitos com o espaço urbano, por quais lugares eles circulam, em que condições práticas musicais acontecem, que imagem possuem de sua localidade. Esta ferramenta também é interessante para pensar como se dá a circulação dos integrantes dos grupos de Bois de sotaque da baixada pela cidade, antes, durante e depois do São João e o que isso revela.

Entrevistas semiestruturadas ou diálogos abertos serão utilizados para elucidar eventuais questões que surjam a partir dos métodos aplicados acima. Pretendo que assemelhem a uma conversa informal (REILY; PATSIAOURA, 2019: 22), onde o entrevistado também influencia a direção da conversa, o que pode trazer respostas imprevisíveis e, inclusive, novas camadas de informação.

Registros em áudio e vídeo vem sendo usados como ferramentas do projeto. Além de possibilitar rever atentamente momentos em campo, o uso do audiovisual é um meio de comunicação direta com os sujeitos da pesquisa, uma maneira de retornar, de modo acessível, frutos do trabalho realizado e de receber feedbacks, ferramenta que o antropólogo e realizador audiovisual Jean Rouch chamou de “reciprocidade audiovisual” (ROUCH, 2003). “Para quem e porquê você fez esse filme?” “é o que ele pergunta; sua resposta é vasta: para o grupo que ele retratou, para ele e para o público mais amplo possível. Seguindo estas inquietações, a ideia é produzir fragmentos audiovisuais que complementem a dissertação, conforme Seeger fez em *Por que cantam os Kisedjê?*”.



Exemplo 1: Apresentação do Boi da Floresta no Arraial Largo de Santo Antônio (29/06/2019). Foto: Luiza Fernandes

Referências:

- ANDRADE, Mário. Danças dramáticas brasileiras - 1o, 2o, 3o tomos, Bel Horizonte, Itatiaia, 1982.
- AMARAL, Renata Pompêo do. A música do bumba boi do Maranhão e suas possibilidades de performance no Contrabaixo. Dissertação de Mestrado em Performance apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, São Paulo, 2018.
- ALBERNAZ, Lady Selma Ferreira. O “urrou” do boi em Atenas. Tese de Doutorado apresentada ao Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade de Campinas, Campinas. 2004.
- CARVALHO, Maria Michol Pinho de. Matracas que desafiam o tempo: é o bumba meu boi do Maranhão. São Luis. [sn], 1995.
- CERTEAU, Michel de. A Invenção do Cotidiano. Rio de Janeiro: Ed. Vozes, 1998.
- COHEN, Sara. Bubbles, tracks, borders and lines: Mapping music and urban landscape. Journal of the Royal Musical Association, v. 137, n. 1, p. 135-170, 2012.
- DA MATTA, R. Carnavais, Malandros e Heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro. Rio de Janeiro: Guanabara, 1990.
- GURIATÃ. Direção: Renata Amaral. Arquivo Digital. 86min. Maracá Cultura Brasileira, 2018.
- IPHAN. Inventário Nacional de Referências Culturais: Complexo Cultural do Bumba-meu-boi do Maranhão: Dossiê do Registro. São Luís, MA, 2011
- MAGNANI, J. G. De perto e de dentro: notas para uma etnografia urbana. Revista Brasileira de Ciências Sociais, v. 17, n. 49, p. 11-29, 2002
- PADILHA, AFS. A construção ilusória da realidade, ressignificação e recontextualização do Bumba meu boi do Maranhão a partir da Música. Diss. Tese (Doutorado em Etnomusicologia). 231f. Departamento de Comunicação, Universidade de Aveiro, Aveiro, 2014.

- PETRUS, Júlia Kátia Borgneth; JUNIOR, Magno Vasconcelos Pereira. A desigualdade socioespacial de São Luís (MA) demarcada pelos seus bairros. **Ateliê Geográfico**, v. 9, n. 2, p. 170-189, 2015.
- REILY, Suzel A. "Editorial," Yale Journal of Music & Religion: Vol. 2: No. 2, Article 2. 2016. DOI: <https://doi.org/10.17132/2377-231X.1073>
- REILY, Suzel A.; PATSIAOURA, Evanthia. "Ethnomusicology". In: The Sage Encyclopedia of Research Methods, ATKINSON, Paul. A., DELAMONT, Sara, HARDY, Melissa A., and WILLIAMS, Malcom (orgs.), New York: Sage [no prelo].
- RODRIGUES, Zulimar Márita Ribeiro. Sistema de Indicadores e desigualdade socioambiental intraurbana de São Luis-MA. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo, São Paulo. 2010.
- ROUCH, Jean. "The camera and the man". In Feld, Steven (Ed.). Cinéethnography. Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 2003.
- SEEGER, Anthony. **Por que cantam os Kisêdjê: uma antropologia musical de um povo amazônico**. Cosac Naify, 2015.
- VELHO, Gilberto. Observando o familiar. **A aventura sociológica**. Rio de Janeiro: Zahar, p. 36-46, 1978.
- WILLIAMS, Raymond. Structures of feeling. Marxism and literature, v. 1, p. 128-135, 1977.

Os Bois de Máscaras de São Caetano de Odivelas: fazer e transmissão musical

Evelyn Tainá Silva

Universidade Federal do Pará –evelyn.clarineta@gmail.com

Sonia Maria Moraes Chada

Universidade Federal do Pará –sonchada@gmail.com

Resumo: Este trabalho tem como objetivo principal investigar o processo de transmissão e fazer musical nos Bois de Máscaras de São Caetano de Odivelas, no Estado do Pará. Pressupõe o entendimento em torno das relações entre música e homem e entre as sociedades e seus saberes e práticas musicais. Considera, ainda, fatores que incidem sobre concepções musicais, comportamentos e a música propriamente dita. Isto tudo no sentido de se poder compreender a música nos contextos de onde emergem e nos quais está integrada, conforme preveem os fundamentos da Etnomusicologia. O Boi de Máscaras acontece nas ruas odivelenses no período da quadra junina. O folguedo é composto pela figura principal do Boi, e outros personagens como os Pierrôs ou Mascarados, os Cabeçudos e os Buchudos. Além desses personagens há uma orquestra acompanhando o folguedo. O samba de boi e a marcha de boi são os gêneros musicais tocados pela orquestra. O fazer musical acontece principalmente no cruzar dos mundos musicais dos grupos de Bois com as Bandas de Música existentes na cidade. Neste sentido, o fazer musical está diretamente relacionado com as práticas coletivas, que perpassam a manifestação, estabelecendo assim laços que transcendem a música, que trilham caminhos próprios daquele contexto.

Palavras-chave: Boi de Máscaras. Música. São Caetano de Odivelas. Prática Musical. Pará.

The Boi de Máscaras of São Caetano de Odivelas-Pa: Make and transmission musical

Abstract: This work has as main objective to investigate the process of transmission and musical making in the Bois de Máscaras of São Caetano de Odivelas, State of Pará. It presupposes the understanding around the relations between music and man and between societies and their knowledge and musical practices. It also considers factors that affect musical conceptions, behaviors which it emerges and in which it is integrated, as predicted by the foundations of Ethnomusicology. The Bois de Máscaras happens on the city streets during the month the month of June. The manifestation consists of the main character figure the Boi, and other characters like Pierrôs or Mascarados, Cabeçudos and Buchudos. Besides these characters there is an orchestra accompanying the party. The Samba of Boi and Marcha of Boi are the musical worlds of the groups of Bois with the existing music bands in the city. In this sense, the musical making is directly related to the collective practices that pervade the manifestation, thus establishing ties that transcend the music, which follow the proper paths off that context.

Keywords: Boi de Máscaras. Music. São Caetano de Odivelas. Musical practices. Pará

1. Considerações iniciais

A produção cultural paraense ainda se constitui em um mundo pouco explorado dentro da academia. Entender as especificidades da complexa paisagem cultural paraense, onde habitam suas noções identitárias, significa aspirar caminhos mais prósperos para a região e seu povo. Assim, investigar a manifestação cultural do Bois de Máscaras de São Caetano é uma tentativa de compreender aspectos musicais e extramusicais que envolvem o folguedo, é uma

busca de compreensão das relações entre música e homem, sociedade e sua música, sobre os fatores que incidem sobre as criações musicais e a música propriamente dita.

Esta pesquisa lança mão do instrumental teórico da etnomusicologia, e como mencionado por Blacking (2000) em “*How music is man?*”, não podemos mais estudar a música como uma coisa em si mesma, uma vez que a pesquisa etnomusicológica deixa claro que as coisas musicais nem sempre são estritamente musicais.

Em diálogo com Blacking e com a definição de prática musical proposto por Chada, a investigação buscou olhar sob que circunstâncias a prática musical nos Bois de Máscaras acontecia, tentando compreender quem eram os agentes da performance e qual a relação dessa prática com a sociedade na qual está imersa. Para Chada, prática musical é:

um processo de significado social, capaz de gerar estruturas que vão além de seus aspectos meramente sonoros, embora estes também tenham um papel importante na sua constituição [...] Assim, suas origens principais têm uma raiz social dada dentro das forças em ação dentro do grupo, mais do que criadas no próprio âmago da atividade musical. Isto é, a sociedade como um todo é que definirá o que é música. A definição do que é música toma um caráter especialmente ideológico. A música será então um equilíbrio entre um "campo" de possibilidades dadas socialmente e uma ação individual, ou subjetiva (CHADA, 2007: 127).

Em sua pesquisa nos Ternos de Catopês de Motes Claros-MG, Queiroz (2005) demonstra a importância da compreensão dos aspectos formadores da transmissão musical para o entendimento dos alicerces do sistema musical de determinada manifestação. O processo de transmissão de um determinado grupo assume características próprias, onde os agentes da transmissão criam estratégias e alternativas específicas para aquele contexto. Nettl fala sobre a importância da transmissão para compreensão das amálgamas musicais de uma manifestação. O autor afirma “eu acredito que o modo como uma sociedade ensina música é um fator de grande importância para o entendimento dessa música” (NETTL, 1992: 3).

Dessa forma, investigar a manifestação cultural dos Bois de Máscaras de São Caetano de Odivelas foi, principalmente, uma tentativa de interpretar, de buscar explicações, e problematizar sobre como se dá o fazer e a transmissão musical no folgado, e também uma tentativa de compreender as relações entre música e homem, sociedade e música, e criação musical e som propriamente dita.

São Caetano é culturalmente diversificada, com seus mais de vinte grupos de Bois de Máscaras, Quadrilhas Juninas, grupos de Carimbó, cordões de pássaros e suas centenárias bandas musicais. Nesse um ambiente cultural heterogêneo e complexo essas manifestações se cruzaram, por meio dos agentes que as fazem, do ambiente social as quais dividem. Assim como

a leitura “*The hidden musicians: music-making in an English town*” de Ruth Finnegan instiga Margaret Arroyo a buscar entender as práticas musicais nos contextos sociais e a forma como a transmissão é processada no âmbito dessas práticas, os relatos de Arroyo conduziram essa investigação para perceber esses vários “mundos musicais” que se cruzam no Município, sendo eles as bandas de música e os grupos de Bois de Máscaras:

“Mundos musicais” (...) significa um espaço social marcado por singularidades estilísticas, de valores, de práticas compartilhadas, mas que interagem com outros mundos musicais, promovendo o recriar de suas próprias práticas, bem como o ordenamento de diferenças sociais (ARROYO, 2002: 101).

2. Bois de Máscaras odivelenses: fazer e transmissão musical

São Caetano de Odivelas situa-se no Nordeste do Estado do Pará, na Zona do Salgado, com aproximadamente 109 Km de distância da capital, Belém. A manifestação acontece nas ruas odivelenses no período da quadra junina, que compreende o mês de junho inteiro e parte do mês de julho. O folguedo é composto pela figura principal, o Boi, e outros personagens que acompanham o Boi, como os pierrôs ou mascarados, cabeçudos e buchudos. Além desses personagens há uma orquestra acompanhando o grupo em suas apresentações.

Desde a primeira experiência em campo foi possível perceber o cruzar de dois mundos musicais, das bandas com os Bois de Máscaras, onde em relatos como o de seu Batucada, é descrito um Município sendo um importante centro de formação musical devido as escolas de música. Seu Batucada afirma:

desde pequenos as crianças vão pra escola de música, aprendem a tocar, crescem nas bandas, e tocam nas orquestras dos Bois e muitos deles vão até pra Belém estudar nas universidades, na escola de música de lá e no Carlos Gomes. O meu filho por exemplo, aprendeu a tocar aqui e hoje estuda na Universidade do Estado [UEPA] e toca desde pequeno no meu Boi (BATUCADA, 2018).

Antes mesmo do surgimento dos Bois de Máscaras, São Caetano já possuía duas importantes bandas de música – a Sociedade Artística Beneficente Rodrigues dos Santos e a Milícia Odivelense. Atualmente, cada uma dessas bandas possui suas próprias escolas de música, que recebem crianças a partir dos oito anos de idade, ou que já estejam alfabetizadas. O processo de ensino e aprendizagem na escola da banda Rodrigues dos Santos acontece em quatro etapas. No primeiro ano a criança tem aulas de teoria musical. No ano seguinte passa a ter aulas de flauta doce. Já no terceiro ano o aluno começa a tocar um instrumento de sopro ou percussão. E, no último ano, acontece a prática de banda. Passadas essas quatro etapas o aluno está pronto para ingressar, de fato, nas bandas de música. Já na Milícia Odivelense as crianças

iniciam musicalização junto com o ensino da flauta doce e, posteriormente, fazem o teste para um instrumento, o que segundo Nildo Zeferino, professor da Milícia e maestro da banda, vem contribuindo para a formação de músicos cada vez mais jovens:

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

Hoje existem mais de vinte grupos de Bois em São Caetano de Odivelas, somando com os de vilas e distritos que fazem parte do território do Município.

Por uma questão de logística, a pesquisa deu-se em cinco grupos da região central da cidade, sendo eles: o Mascote, o Faceiro, o Tinga, a Vaca Velha e o Caprichoso Odivelense. A partir de entrevistas semiestruturadas foi possível constatar que todos os músicos que tocam nesses grupos de Bois são oriundos das bandas de música, sendo eles instrumentistas de sopro ou percussionistas. A compreensão da relação entre bandas e grupos de Bois de Máscara vem sendo um dos principais desafios encontrados no âmbito desta pesquisa, até então. Cilon Ruan, que foi aluno e professor de flauta transversal na Rodrigues dos Santos, relata a importância que as bandas têm na manutenção da orquestra dos Bois:

De certa forma as bandas formam os músicos para os Bois. Não é geralmente, é sempre! os músicos dos Bois também são das bandas ou pelo menos foram musicalizados nas escolas (...) tipo se você for ver um vídeo de dois anos atrás você vai ver pessoas totalmente diferentes tocando, agora se você ver um vídeo do ano passado, tem jovens! Antigamente eram pessoas grandes, hoje em dia tem pessoas de 12 anos tocando lá nos Bois (RUAN, 2019).

Novas composições são feitas todos os anos para as orquestras dos Bois, as partituras dessas músicas são repassadas para os instrumentistas semanas antes do início da brincadeira, para que assim os músicos possam decorá-las. Muitas músicas já fazem parte do imaginário da cidade e são escutadas pelos moradores desde a infância. Neste caso a partitura é facultada. E, como os instrumentistas costumam relatar, “elas são tocadas de ouvido”. Os ensaios acontecem dias antes dos Bois começarem a sair às ruas. Para seu Batucada, não são necessários muitos ensaios, já que todos os participantes já são músicos.

A prática e a transmissão musical dos grupos de Bois de Máscaras acontecem em diversos contextos. Esse processo de aprendizagem é realizado, inicialmente, nas escolas e bandas de músicas da cidade. Também é realizado na performance coletiva dos ensaios, quando os grupos saem às ruas, bem como nas vivências que acontecem pouco antes dos cortejos,

quando os músicos “brincam” de tocar. Essa prática funciona como um aquecimento para o cortejo. Esse fazer musical está presente não somente nos músicos da orquestra, mas também na comunidade que acompanha os Bois e expressam aceitação ou rejeição aos Sambas e Marchas tocados. A comunidade interage ao cantar algumas músicas, em especial as que possuem letras curtas. Contudo, essa prática vem se enfraquecendo ao longo dos anos. São nessas situações coletivas que são estabelecidas as principais situações de aprendizagem nos Bois de Máscaras.

A orquestra do Boi é formada, em média, por dez músicos. Inclui trompetes, saxofones alto e tenor, trombone e um instrumental de percussão chamado de “bateria do Boi”, que conta com chocalhos, curimbós, onça e banjo. Mas, pela escassez de músicos que toquem esses dois últimos instrumentos citados, eles vêm sendo excluídos das orquestras.

A aprendizagem, como toda prática musical, é estritamente dependente de seu contexto e função na manifestação. A música no contexto dos Bois de Máscaras possui significados simbólicos que fornecem explicações sobre o grupo e o mundo que o rodeia. Assim, as ideias e conceitos expressos musicalmente só podem ser interpretados de acordo com o sistema cultural no qual está inserido.

O samba de boi e a marcha de boi são os gêneros musicais que permeiam o cortejo de um grupo de Boi de Máscaras. Essas práticas possuem características peculiares e são diferenciadas basicamente pelo seu motivo rítmico. O samba é tocado quando o Boi para na frente das casas. Já a marcha marca a chegada e retirada de uma casa para outra. O samba de boi geralmente é caracterizado pela presença da síncopa. Sua célula rítmica possui variações de colcheias e semicolcheias. E, geralmente, em seu andamento, a semínima equivale a cento e vinte batimentos por minuto (= 120 bpm). Já na marcha de boi o motivo rítmico varia entre a semínima e a colcheia, e seu andamento tem a semínima equivalendo a cento e cinquenta batimentos por minuto (=150 bpm). É importante ressaltar que a execução melódica das músicas é sempre realizada por instrumentos de sopro. As composições geralmente estão em modo menor e apresentam uma única linha melódica. Tanto no samba quanto na marcha de boi os compassos são binários, especificamente dois por quatro (2/4).

Cada grupo de boi possui suas próprias músicas, o que não impede de serem executadas por outros grupos. E, a cada ano, novas composições são criadas. Além de maestro da Milícia Odivelense, Nildo Zeferino é, atualmente, o principal compositor de sambas e marchas de Boi. Ele descreve a marcha como tendo características do frevo e sendo tocada em andamento rápido e marcado. O samba, por sua vez, possui fortes influências do Carimbó. O

fazer musical traz a identidade de cada grupo de Boi, e essa identidade é retratada nas músicas. Em entrevista, Nildo descreve que tenta, por meio de suas composições, transmitir a essência de cada Boi, por meio de acentuação, variação de andamento e outras questões que segundo ele não são possíveis de serem explicadas.

O historiador e responsável pelo Boi Faceiro, Rondi Palha, descreve que possivelmente as marchas de Boi tiveram influências das marchas de entrada e saída tocadas tradicionalmente nos cordões de Pássaro. De acordo com o pesquisador, já era identificável a presença dos cordões de pássaro em São Caetano antes mesmo do surgimento do primeiro grupo de Bois, fazendo assim com que os grupos de pássaros tivessem influências nos Bois de Máscaras.

Rondi, o instrumental de percussão da orquestra do Boi tem sua origem no Carimbó, sendo os grupos de Carimbó já presentes no Município antes mesmo do surgimento dos Bois. O instrumental de percussão não é fixo. A quantidade de curimbós⁸⁵ e chocalhos podem variar, e a incorporação de novos instrumentos também pode acontecer, como no caso do Faceiro, que utiliza caixa de marabaixo⁸⁶ e afoxé⁸⁷.

Modificações na estrutura do folguedo aconteceram com o passar dos anos: o quase desaparecimento das letras e de alguns instrumentos faz parte dessas modificações. A estrutura das músicas também sofreu alterações. Em entrevistas Nildo Zeferino atribui esse fato ao já falecido compositor Wanelson, que foi aluno das escolas de música de São Caetano e posteriormente foi para a capital prosseguir seus estudos. O jovem compositor teria influenciado uma geração de músicos, inclusive o próprio Nildo. Wanelson foi responsável por incorporar pequenas “paradinhas”, que são pequenas pausas que acontecem em algumas músicas e que são refletidas também na dança. Nildo comenta também que percebeu, durante seus anos de vivência com a manifestação, uma mudança significativa no andamento das músicas. Na década passada eram tocadas em andamento mais lento. O compositor atribui esse fato ao nível técnico-instrumental que atualmente os músicos possuem. (ZEFERINO, 2019).

Diante das situações apresentadas, os músicos têm sido questionados a respeito de suas motivações para fazerem parte da manifestação. Euler, percussionista do Mascote, declara que: “eu toco porque eu gosto. Não é pelo dinheiro, que é pouco. Eu toco pra cultura não morrer,

⁸⁵. Tambor feito a partir de tronco oco, tendo uma de suas extremidades cobertas com pele de animal. É percutido com as mãos.

⁸⁶Instrumento originário no Amapá, é uma caixa grave, tocada com baquetas grossas e apoiada no talabarte

⁸⁷Cabaça coberta por uma rede formada de sementes ou contas, e tocado agitando-se a rede, que fricciona o corpo do instrumento

para os Bois continuarem na rua” (EULER, 2019). Warlesson, saxofonista do Mascote, completa: “eu toco porque isso faz parte da nossa vida. O meu avô tocava e quero continuar isso” (WARLESSON, 2019).

3. Considerações finais

Resumindo, o fazer musical nos grupos de Bois de Máscaras acontecem principalmente no cruzar dos mundos musicais dos grupos de Bois com as bandas de música. Mas esse fazer musical está diretamente ligado com as práticas coletivas, que acontecem de maneira “natural” pelo prazer de tocar, cantar, criar, observar o outro para execução dos instrumentos de percussão, estabelecendo assim laços que transcendem a música, que trilham caminhos próprios daquele contexto.

Realizar essa pesquisa foi uma descoberta não apenas dos grupos de Bois de Máscara da cidade de São Caetano de Odivelas. Por meio dessa investigação foi possível olhar para a cidade, para as centenárias bandas de música, para os diversos agentes que contribuem para a transmissão musical na manifestação.

Referências:

- ALMEIDA, Ivone; SANTOS, Jorge. O. É dia de folia: o folguedo do Boi de Máscara em São Caetano de Odivelas/PA. In **Revista de Ciências Sociais**, Fortaleza, v. 43, n. 2, 2012, p. 117-136.
- ARROYO, Margarete. Mundos musicais locais e educação musical. **Em Pauta**, Rio Grande do Sul, v.13, n.20, 2002.
- BLACKING, John. **How musical is Man?** Washington: University of Washington Press. 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, 137-144.
- SILVA, Evelyn Tainá. Entrevista cedida a Evelyn Silva em 19 de junho de 2019. Belém, Gravação em áudio. São Caetano de Odivelas.
- FERNANDES, José Guilherme. **O Boi de Máscaras: festa, trabalho e memória na cultura popular do Boi Tinga de São Caetano de Odivelas**. Belém: EDUFPA, 2007.
- JUNIOR, Rosinei; MARQUES, Everton; FERREIRA, Leonardo. Composição musical no Boi Tinga de São Caetano de Odivelas-PA: história e análise musical a partir do trompete em Bb. In: III JORNADA DE ETNOMUSICOLOGIA, 2017, Belém. **Anais...** Belém: PPGARTE/ICA/UFPA, 2017, 39-52.
- MARQUES, Francisca. **Mídia e experiência estética na cultura popular: o caso do Bumba-meu-boi**. São Luís: Imprensa Universitária, 1999.
- NETTL, Bruno. Ethnomusicology and the teaching of world music. In: LEES, Heath. Music education: sharing musics of the world. **Seul: ISME**, 1992.
- QUEIROZ, Luiz Ricardo. **Performance musical no Ternos de Catopês de Montes Claros**. Salvador, 2005. Tese de Doutorado – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2005.

Tanscrição musical e etnografias: por que transcrevem os (etno)musicólogos?

Gustavo Guimarães Elias
UDESC - gustavoelias.mus@gmail.com

Resumo: A visualidade no mundo ocidental enquadra-se no domínio da razão enquanto o som não se presta à racionalidade. Neste entendimento, a partitura, através da transcrição, transporta a música para o âmbito da racionalidade e do pensamento analítico. A transcrição musical vista como fonte de estudo e análise apresenta, no entanto, alguns problemas fundamentais: os símbolos e códigos “estereotipados” da notação musical estão a serviço das sintaxes musicais elaboradas pelo pensamento musical do Ocidente, ou da categoria Música Ocidental. Transcrever, no contexto etnográfico, é tra(ir)duzir: exercício de sintetizar, através de símbolos e códigos “internos” da escrita musical, uma música que compartilha outros códigos, “externos”. Ao percorrer o itinerário da transcrição o analista/tradutor promove o embate “êmico x ético”, a fricção entre as categorias do seu universo simbólico e um outro universo. A etnomusicologia como uma disciplina musical, ao mesmo tempo que busca romper, é herdeira de uma compreensão ocidental da história e teoria musical. Uma tradição em que a partitura ocupa lugar de destaque. O presente trabalho pretende refletir sobre a transcrição musical nas produções etnográficas. Em que contexto são utilizadas pelos antropólogos? O que representam sob o ponto de vista teórico/metodológico? Quais suas implicações na escrita etnográfica?

Palavras-chave: Etnografias. Transcrição musical. Etnomusicologia.

Musical Transcription and Ethnographies: Why do (Ethno)Musicologists Transcribe?

Abstract: Visuality in the Western world falls within the realm of reason, while sound does not lend itself to rationality. In this understanding, the score, through transcription, transports music to the realm of rationality and analytical thinking. Musical transcription as a source of study and analysis, however, presents some fundamental problems: the “stereotypical” symbols and codes of musical notation are at the service of musical syntax elaborated by Western musical thought, or the Western Music category. To transcribe, in the ethnographic context, is to translate the exercise of synthesizing, through “internal” (etic) symbols and codes of musical writing, a song that shares other “external” (emic) codes. By going through the transcription itinerary, the analyst / translator promotes the “emic x ethical” clash, the friction between the categories of his symbolic universe and another universe. However, it should be treated as a tool for raising questions and not as a final goal. Ethnomusicology as a musical discipline, while seeking to break, is heir to a certain Western understanding of music history and theory. A tradition in which the score occupies a prominent place. The present work intends to reflect on the musical transcription in the ethnographic productions. In what context do anthropologists use them? What do they represent from the theoretical / methodological point of view? What are its implications for ethnographic writing?

Palavras-chave: Ethnography. Musical transcription. Ethnomusicology

O termo transcrição musical remete, na cultura ocidental (ou no contexto das nações ocidentalizadas) a duas práticas distintas, muito embora guardem entre si alguma semelhança. No âmbito da música de concerto ocidental - refere-se a um procedimento de adaptação

notativa. A obra transcrita é deslocada do seu contexto “original” de instrumentação e reescrita para uma nova formação instrumental. Transcreve-se de uma formação instrumental para outra, de um instrumento para outro. Numa espécie de tradução idiomática da obra/partitura musical para novos contextos de sonoridade - uma escrita da escrita. Neste procedimento, deve-se manter o “efeito estético” geral da obra, seus pontos de ressonância, seu contraste dinâmico, equilíbrio, qualidade sonora, etc. Sobretudo a transcrição deve “funcionar” em seu novo contexto e nos remeter imediatamente ao “original”. A transcrição não pretende ser uma “recriação”, mas afetar minimamente a obra e as “intenções do compositor” (ao menos conforme o “paradigma tradicional” de notação) e quando bem feita, reforça sua genialidade. Um procedimento de adaptação da escrita mas que é também, em último caso, uma adaptação sonora (de uma música escrita, composta a partir de estereótipos visuais, num processo de escritura musical). Outra noção de transcrição musical é aquela adotada por (etno)musicólogos, que consiste em converter músicas “exóticas”, que compartilham modos de transmissão oral, em “partitura”. O primeiro entendimento da transcrição musical foi de alguma maneira incorporado pelos etnomusicólogos. Seus procedimentos foram adotados, assim como a ideia de que é possível transportar, transcrever, (re)grafar – em código secundário, de uma maneira neutra - uma realidade musical/sonora. Esta suposta neutralidade, adotada enquanto verdade, confere a transcrição um status de documento, o que é bastante problemático do ponto de vista etnográfico. Na abordagem etnomusicológica, ou da etnografia das práticas musicais, o conceito de transcrição musical adquire novos significados. Ao lidar com culturas que compartilham o universo da oralidade e comunicação aural, a transcrição musical conduz a novos questionamentos teóricos, éticos e metodológicos.

Transcrição: documento ou (arte)fato?

Assim como a escrita etnográfica, a escrita musical - no contexto de uma etnografia - é uma invenção do antropólogo/etnomusicólogo. Consiste em um artefato/objeto etnográfico, que nos remete mais ao domínio cultural do etnógrafo do que daquele que foi etnografado (a depender da proximidade sociocultural de um e outro). Se as etnografias são ficções (Clifford, 2016[1986]:37), peças interpretativas de realidades culturais vividas em campo, as descrições ali contidas são, portanto, frutos da afetação do etnógrafo. Geradas a partir do estranhamento, dos deslizamentos de seus conceitos e categorias em fricção com as de seus interlocutores. Ou seja, as transcrições e o que elas operam são invenções etnográficas daqueles que transcrevem,

afetados por uma imersão na realidade etnografada. Bastos (1989), em sua tese sobre a ritualística Kamaiurá, propõe a “facção” de uma “partitura crítico interpretativa”, ele define:

Uma partitura crítica interpretativa conforme aqui se pensa a partir de significados extraídos da nascente juntura musicológica, no sec. XVIII (VER CP.1) é uma etnografia: algo como uma facção (coisa modelada não necessariamente verdadeira) de um “outro”, cuja a distância com relação ao “nós” se constitui sob uma metáfora temporal cronológica (passado). O espaço aí se coloca entre parênteses (é evidente: toda essa espécie de coisas não fará o menor sentido caso o leitor não confie no escritor, desconfiadamente). A notação musical adotada aqui intenciona a constituição de uma partitura crítica interpretativa da festa da jaguatirica. Sua descritividade, pois, é uma prescritividade apenas para quem observa de fora e ainda não se socializou no sistema que tem a partitura como amago. (BASTOS, 1989:15)

A transcrição deve funcionar, comunicar, tanto no contexto da análise do material coletado em campo (momento em que o pesquisador opera uma fricção simbólica entre as categorias éticas e êmicas do fenômeno musical), quanto na escrita etnográfica, na comunicação com o leitor, principalmente a comunidade acadêmica, seus pares. Embora seja uma invenção do pesquisador, a transcrição remete ao objeto transcrito e - se bem feita - revela alguma verdade do ponto de vista daquilo que foi etnografado. A verdade referida não reside na capacidade do pesquisador de falar por seus interlocutores - sua suposta autoridade etnográfica - mas sim em sua capacidade de se deixar afetar pelo campo. A partitura crítico interpretativa de Bastos está comprometida com o trabalho de campo, a “observação participante” e a uma postura metodológica, conhecida na literatura etnomusicológica como “bi-musicalidade” (HOOD, 1960). Ainda sobre o pensamento de Rafael Menezes Bastos (1989), vale destacar que sua habilidade enquanto etnógrafo revela-se na inventividade do seu texto etnográfico (ou partitura?). A partitura crítico interpretativa é a própria etnografia, sua empresa etnográfica. O processo de transcrição (gabinete) de Bastos se fundamenta em dois pontos: seu próprio aprendizado “bi-musical” do Yawari (ritual Kamaiurá) e nas “exegeses nativas feitas ainda em campo” (BASTOS, 1989: 15). Certamente a “bi-musicalidade” neste caso, deve ser entendida como uma “metáfora” (TOOD, 1995: 287-297). Haja visto que para um homem branco, antropólogo, professor universitário em uma instituição federal de ensino, morador de uma grande capital do sul do Brasil, é impossível incorporar por completo o *habitus* Kamaiurá - dos cantores do Yawari. O aprendizado da prática musical neste caso “apenas” posiciona privilegiadamente o antropólogo, tanto em sua inserção no campo quanto em suas análises posteriores. Dinamiza as relações no campo e alimenta os questionamentos analíticos em seu “segundo campo” (STOLZE, 2013:09-23), em sua escrita etnográfica (musical?). Todavia, “a

transcrição nunca deveria ser um fim em si, mas antes uma ferramenta para levantar questões”. (SEEGER, 2015[1984]: 204).

Um dos objetivos deste breve ensaio é lançar um olhar “etnográfico”, assumir uma postura de estranhamento sobre a prática dos músicos-etnógrafos (antropólogos da música, etnógrafos das práticas musicais, pesquisadores das músicas “exóticas”, musicólogos transculturais, etc.). A transcrição musical está sempre presente nas produções desse campo, ainda que exista uma grande variedade de procedimentos metodológicos adotados. E embora não seja uma unanimidade, parece ser um ponto nevrálgico na construção da alteridade do etnomusicólogo - aquilo que os diferencia de um outro tipo de cientista social - antropólogo e/ou musicólogo⁸⁸. Fato que levanta questões: a transcrição musical serve à todas abordagens etnográficas/etnomusicológicas? São sempre pertinentes como método investigativo e como estratégia retórica nos textos etnomusicológicos? Por que transcrevem os etnomusicólogos?

Por que transcrevem os (etno)musicólogos?

O domínio da(s) técnica(s) de notação musical e a capacidade de criar representações visuais “sofisticadas” através do uso habilidoso dos códigos de escrita musical (fundamentados na observação de práticas musicais que, em geral, não possuem a escrita como suporte), diferencia o etnomusicólogo de outros pesquisadores da música. Conferindo-lhe uma suposta autoridade perante seu “objeto” de pesquisa e delimitando seu campo científico. Disputa de campo e autoridade científica são fatores que respondem parcialmente a indagação – “porque transcrevem os (etno)musicólogos?” – mas não resolvem a questão por completo. Apenas lendo os textos produzidos pelos etnomusicólogos (“ouvindo” seus discursos oficiais) não é possível deduzir as reais motivações frente a transcrição musical. Pois muito embora dediquem alguns parágrafos de suas monografias para descrever/ problematizar seus processos de transcrição, os questionamentos quase nunca são de ordem epistêmica e raramente contêm reflexões sobre as implicações éticas deste tipo de procedimento. Limitando-se a justificar a adoção do método pelos seus fins analíticos e a descrever o uso particular que fazem da técnica de transcrição.

⁸⁸Existe uma dificuldade, ao menos no contexto brasileiro, em posicionar a figura do etnomusicólogo, tanto do ponto de vista epistêmico (do campo de conhecimento), quanto institucional. As formações superiores desses profissionais, os programas de pós graduação na área, estão inseridos ora nos departamentos de música e institutos de artes, ora na antropologia nos departamentos de ciências sociais. Ou ainda nas duas áreas em uma mesma instituição, com enfoques mais ou menos distintos, embora compartilhem alguma bibliografia. Mas o presente trabalho não pretende dar conta desse tema, que merece a devida atenção.

A transcrição portanto pode ser interpretada como um *modelo de ação*, incorporado pelos sujeitos de um dado *campo social* (BOURDIEU, 1977). Ao corporificar o modelo de ação, incorpora-se também todo um sistema de valores (ocidental, helênico, médio-oriental, paternalista, cristão, etc.), de ideias sobre música, performance, criação musical, etc. Na intenção de compreender como esse procedimento foi incorporado ao *habitus* dos pesquisadores, - “faço deles os meus nativos”. Engajado na “aventura antropológica”, procuro reconstituir entre meus interlocutores/informantes as finalidades da transcrição musical, e levantar algumas questões éticas envolvidas em seu uso. O campo, aqui, é a própria universidade, os pesquisadores, estudantes, professores, profissionais da área. A interlocução se dá nas salas de aulas, corredores, refeitórios, em simpósios, colóquios, seminários - locais onde meus nativos ritualizam suas práticas. O objeto de pesquisa são seus discursos, produções, monografias, etnografias, transcrições, sua “ciência” e sobretudo sua *práxis*.

No trabalho de campo pude levantar algumas categorias sobre a prática da transcrição musical. Entre as quais, listo: a autoridade da escrita; o ímpeto da descrição analítica; o fetiche da notação; o hermetismo do código (demanda espontânea); e a negociação em campo (artefatos etnográficos como “novos espelhos”). Todas essas categorias são atravessadas por um etnocentrismo (disfarçado de metáfora pastoril⁸⁹); uma “ingenuidade” metodológica (crença na neutralidade do método); e na colonização do saber científico – em um processo que impõe as produções dos grandes centros ao mesmo tempo que se apropria, esteriliza e invisibiliza as produções na periferia do mundo. São categorias inferidas e aferidas em campo, através de imersão, observação participante, exegeses nativas e procedimentos exploratórios de tradução cultural. Passo agora a uma descrição de algumas destas categorias, acerca do uso da técnica de transcrição musical.

. Ao dominar a técnica de transcrição, a partir dos modelos de ação (cânones), os pesquisadores legitimam sua prática científica. Legitimam-se, enquanto um tipo especializado de musicólogo e ou antropólogo. A *autoridade da escrita* (transcrição) tem um duplo viés, dentro do seu *campo social* serve para marcar sua posição, - disputa de campo. E de maneira geral, reflete um sentimento (velado) de superioridade da língua escrita perante a oralidade (que é também uma postura de superioridade sobre comunidades “ágrafas”), um status epistemológico da escrita, disfarçado de objetividade científica. Além da crença em um certo

⁸⁹ Alegoria elaborada por alguns etnógrafos para descrever uma abordagem antropológica bulcolica e pastoril na análise de outras culturas. A ideia de um “outro” simples, menos complexo, com estruturas sociais harmônicas e holísticas em contraposição a complexidade e a fragmentação de sua própria sociedade e as contradições de suas organizações sociais

universalismo da notação musical, que reflete um ímpeto colonizador frente a música de outros povos. Consequência do ideal evolucionista e a foma em que sistematizou-se a historiografia no ocidente, com a supervalorização da escrita (documentos) nesse processo.

A transcrição como *fetichê do etnógrafo*, é algo como um objeto encantado, um “feitiço”. Atribui-se a transcrição poderes mágicos (científicos?) incontestáveis, tornando-se um objeto de desejo (irrefletido) do pesquisador - que geralmente é um homem branco. A “origem” do conceito de fetichê aponta para um “mal-entendido” colonial. Consiste em um termo utilizado equivocadamente pelos colonizadores para designar práticas da religiosidade africana. Ou seja uma tradução cultural etnocêntrica e desacertada. Segundo Tobia-Chadeisson,

Fetichê' não é uma expressão inocente. Inventada, e sobretudo reinventada, veremos, a partir de intolerância e incompreensão (Marcel Mauss a chama de 'mal-entendido'), ela resume – como raramente uma palavra o fez – a história de nossos preconceitos diante de civilizações situadas além de nossa indulgência (2000: 65)

Para ele, a invenção da expressão “fetichê” não é exatamente um “mal-entendido”, mas algo mais significativo, pois “resume a história de nossos preconceitos diante civilizações situadas além de nossa indulgência”. Se o conceito de fetichê - mesmo que fruto de um equívoco - pode ser “bom para pensar” (pois “resume uma história”), o que ele nos diz sobre a transcrição como objeto de fetichê? Pois caso tomemos o fetichê como “mal-entendido” ou má fé e preconceito, o resultado é uma expressão que mais confunde do que esclarece. E a transcrição musical - vista enquanto fetichê - parece operar dois equívocos, pois como processo de tradução cultural é um “mal-entendido” e de má fé toma o outro (sua música) como objeto de fetichê. É um “mal-entendido” pois opera um processo de tradução que distorce a música transcrita e a submete àquilo que a notação visual da partitura permite, que longe de ser um “código secundário de representação”⁹⁰ (Zampranha, 2000:), está repleta de conceitos e categorias que operam no universo nativo dos pesquisadores etnomusicólogos. Desta maneira, a transcrição aproxima a música transcrita aos sistemas de pensamento e valores operados pela categoria Musica Ocidental. Ao fazer isso, torna a música do outro objeto de fetichê, realiza toda sorte de operações analíticas etnocêntricas (pois tomam a transcrição como documentos musicais de outras culturas) desencadeando uma série de equívocos de “tradução”.

⁹⁰Conforme Zampranha (2000), no paradigma tradicional a notação é vista como mero código secundário, recurso capaz de “registrar e comunicar a informação musical/sonora o mais exatamente possível”. Em oposição ao novo paradigma, que considera a composição musical como uma “escritura”, e a notação parte integrante da construção musical do ocidente, de suas correntes estéticas, gêneros e estilos.

O *hermetismo do código* é outra face da autoridade da escrita. Ao traduzir a música do outro, para seu código hermético - sua “língua forte” (Asad, 2016[1986]:207), científica, autorizada – posiciona esta música (“língua fraca”) no painel de fenômenos dignos de se tornarem objetos científicos. E muito embora os sujeitos de dada comunidade pesquisada, de modo geral, não se interessem pela “contribuição científica” do pesquisador sobre sua cultura. Os interessa, eventualmente, os potenciais benefícios (materiais, políticos e institucionais) dessa relação (uma contrapartida mínima). Na esperança de que estudos como esses (etnográficos), promovam a visibilização de suas existências e contribuam para uma política de respeito à suas práticas, seus modos de vida e formas de expressão.

Um de meus informantes, Emmanoel⁹¹ afirma que, em seu trabalho de campo, foi solicitado - por demanda espontânea de seus interlocutores - a transcrição musical. Pedido atendido pelo pesquisador, que produziu um caderno de partituras. Ao ser indagado por mim, sobre os motivos que levaram seus interlocutores a solicitarem as transcrições, foi taxativo - “o hermetismo do código”. O que supostamente motivou a demanda foi a vontade de seus interlocutores em ver sua forma de expressão registrada nesses termos. A consciência de que sua “música” precisa ser transcrita em código hermético (língua forte) como estratégia para que sua comunidade seja visibilizada pela elite intelectual/econômica/política dominante do país. A transcrição aqui é uma forma de capital simbólico requerido pelo “povo pesquisado” a seu pesquisador, uma maneira de equilibrar a assimetria de poder nas relações entre o mundo escolarizado, oficial, hegemônico com as realidades sócio culturais pesquisadas. Relações de poder assimétricas quase sempre presentes no trabalho etnográfico. Entretanto, o que parece ser uma contrapartida, um contrato, uma troca de dádivas (MAUSS, 2003[1925]) entre pesquisador e seus interlocutores, não deixa de representar também uma forma de barganha. Uma maneira do pesquisador negociar/legitimar a inserção em campo. Fato que levanta dúvidas sobre como se deu a suposta demanda nativa pela transcrição, e quão realmente espontânea ela é? O que nos remete a próxima categoria.

A transcrição como *forma denegociação* se dá, quando artefatos etnográficos (transcrições, fotos, vídeos, fonogramas) são utilizados como capital simbólico em campo, objetos produzidos e/ou colecionados pelos etnógrafos que remetem a cultura, a história e/ou a memória de um povo pesquisado. Fragmentos sedutores de memórias coletivas, registradas em diferentes suportes. Podem ser negociados a priori ou a posteriori, como contrapartida ou como

⁹¹Nome fictício. Por motivos éticos, a identidade real do informante foi preservada. Relato obtido em seminário.

veículo dinamizador da própria inserção no campo. São como espelhos, objetos que encantam pois refletem as imagens de quem vê, poderosos portanto. Mas assim como os espelhos, enganam, agenciam, tem vontades próprias pois constituem objetos do colonizador, utilizados por estes para cooptar e usurpar os nativos. No contexto etnográfico são novos espelhos para “facilitar o contato” com o outro. No caso de Emanuel, meu interlocutor, as transcrições foram parte do contrato em campo, sua contrapartida. Mas são cada vez mais comuns abordagens de pesquisa que se utilizam de objetos etnográficos - principalmente, fotografias, vídeos e fonogramas - como agenciadores do campo. A transcrição, pela relação distante que mantém com a realidade que pretende registrar, não seduz muito enquanto espelho mas enquanto objeto de poder, promotor de uma liminaridade entre culturas não hegemônicas e os núcleos de poder do estado-nação.

A transcrição como transcri(a)ção

Enquanto artefatos/objetos etnográficos, as transcrições compõem as categorias de análise do pesquisador, não representam uma verdade em absoluto. Deslocados da realidade do campo e manipulados pelo etnógrafo, servem de ferramenta de análise. E como recurso na composição do texto etnográfico, ilustram sua narrativa, forjam sua retórica. No gabinete e em campo estes artefatos (transcrições, fotografias, fonogramas, audiovisuais) ajudam a compreender alguns pontos, levantar questões de pesquisa. Na composição do texto etnográfico, servem para demonstrar, contar, (re)construir uma narrativa. O presente trabalho tece críticas a este procedimento mas lança luz à novas abordagens e reflexões sobre o tema. Pois assim como a ideia de “fetiche” em algum momento foi enterrada enquanto conceito antropológico e hoje - por seu potencial conceitual e teórico - está sendo exumada e retomada de maneira crítica pelos anropólogos, a transcrição, vista como um processo de tradução cultural talvez revele mais sobre este método do que a primeira vista foi observado. Talvez o conceito de fetiche - e seu potencial de agenciamento - assim como a transcrição musical, sejam uma ferramenta fértil de comunicação transcultural. Para isso a transcrição precisa ser abordada de maneira crítica, consequente, - com empenho e acuidade em sua “facção” - conjugada com outros métodos investigativos. A transcrição nesse contexto (etnográfico), soma-se enquanto ferramenta analítica, não enquanto fim ou mesmo ponto de partida da análise etnomusicológica. Se a transcrição enquanto um registro musical (descrição) é superado pelo fonograma e pelo audiovisual, enquanto operação analítica, talvez não o seja. Transcrever um evento musical/sonoro em que os códigos manipulados não estão intrinsicamente dados, é um exercício

de interpretação. Transcrever é tra(ir)duzir, exercício de sintetizar, através de símbolos e códigos “internos” da escrita musical, uma música que compartilha outros códigos, “externos”. Ao percorrer o itinerário da transcrição musical, o analista/tradutor promove o embate “êmico x ético”, a fricção entre as categorias do seu universo simbólico e um outro universo. Analisa as categorias nativas com as suas próprias.

Gostaria de lançar, a final, uma ideia “nova” sobre a transcrição musical no contexto etnomuscológico. A ideia da transcrição como **transcriação**. Se é certo que transcrições assim como fonogramas e audiovisuais, não representam documentos, registros fieis (neutros) de performances musicais. Não tem-se compromisso, portanto, com um suposto realismo em sua confecção. Podemos alçar a transcrição à condição de objeto estético, não apenas descritivo, mas prescritivo. Se empenhar em realizações criativas sonoras (intermediadas ou não pela partitura), composições musicais criadas a partir da observação densa, aprendizado “bi-musical” em campo. Mais do que utilizar a transcrição como método de investigação, compreender a transcrição como criação, e a criação como método de pesquisa etnomusicológica. Pensar a transcrição não como mera tradução gráfica, mas de sonoridades, e a feitura da transcrição não somente para análise descritiva e/ou ilustração do texto etnográfico mas como um esforço criativo musical. Ainda assim essa trans(criação) seria um artefato etnográfico, entretanto, sua realização dinamizaria outros conceitos, sônicos, performáticos, criativos e não apenas gráficos e teóricos. Cabe aqui um empréstimo diferente do conceito de transcrição tal qual adotado na música de concerto ocidental, que foi descrito nas secções acima. A transcri(a)ção tem que funcionar em seu novo idioma sônico, tem que traduzir seu efeito estético mais do que a sintaxe correta. Tem que revelar para o ouvinte/leitor, mais do que a verdade da língua (música) transcrita, àquela sensação experimentada pelo tradutor cultural (aquele que supostamente domina a língua/cultura traduzida) em campo.

Como sabemos, “partitura” não é música, e para realizar a performance musical não basta ao músico o domínio do seu código, é preciso algo mais, é preciso saber ler nas entrelinhas, compartilhar modelos de ação, modelos técnicos e estéticos. O pesquisador precisa estar em campo, numa imersão, se familiarizar com o outro, estranhar a si, se deixar afetar. E se a busca pela “bi-musicalidade” (condição para realizar a transcrição/tradução/criação) é de alguma maneira utópica, também uma facção do etnógrafo, ao menos é uma aventura corajosa. Transcriação é um termo cunhado por Haroldo de Campos para se referir ao seu processo de tradução literária. E define uma busca pela hiper-fidelidade na tradução, que não deve ser feita ao pé da letra, palavra a palavra mas refletir a artimanha estética da peça traduzida.

Procedimento que exige, paradoxalmente, uma exploração criativa do tradutor. E talvez, esta exploração criativa, se revele um bom método de pesquisa etnomusicológica, pois promove novos agenciamentos, diferentes daqueles que a transcrição (conforme o “paradigma atual”) estabelece. Uma exploração criativa, performática, que não emule simplesmente a música de outros povos mas que seja a expressão genuína da afetação do etnógrafo, que ao se aproximar das “categorias nativas” jamais consegue abandonar por completo as suas próprias.

Referências:

- ASAD, Talal. O conceito de tradução cultural na antropologia social britânica. In: CLIFFORD, James; MARCUS, George. *A escrita da cultura: poética e política da etnografia*. Tradução de Maria Claudia Coelho. Rio de Janeiro: Papeis Selvagens, EdUFRJ, 2016, p. 207-236
- AUBERT, Eduardo Henrik. *A música do ponto de vista nativo: um ensaio bibliográfico*. Revista Antropológica, 50(1):271-312, 2007.
- BOURDIEU, Pierre. *Outline of a theory of practice*. Cambridge: Cambridge University Press, 1977.
- CLIFFORD, James; MARCUS, George. *A escrita da cultura: poética e política da etnografia*. Tradução de Maria Claudia Coelho. Rio de Janeiro: Papeis Selvagens, EdUFRJ, 2016.
- HOOD, Mantle. *The Challenge of Bi-musicality*. Ethnomusicology, 1960, 4:55-59.
- MAUSS, Marcel. *Ensaio sobre a dádiva: forma e razão da troca nas sociedades arcaicas*. In_. Sociologia e antropologia. São Paulo: Cosac Naify, 2003 [1925]. P. 183 -314
- MENEZES BASTOS, Rafael José de. *A festa da Jaguatirica: uma partitura crítica interpretativa*. Tese – Doutorado – Universidade de São Paulo – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 1989.
- MENEZES BASTOS, Rafael José de. *Esboço de uma teoria da música: para além de uma antropologia sem música e de uma musicologia sem homem*. Anuário Antropológico, 93, p. 9-73, 1995.
- OLIVEIRA PINTO, Tiago. *Som e música: questões de uma antropologia sonora*. Revista de Antropologia, 44(1):221-286. 2001.
- SEEGER, Antony. *Por que cantam os Kisêdjê – uma antropologia musical de um povo Amazônico*. São Paulo: Cosac Naify. 2015[1984].
- SEEGER, Charles. *Prescriptive and Descriptive Music Writing*. The Musical Quarterly 44: 184-95. 1958.
- STOLZE, Tânia Lima. *O campo a escrita: relações incertas*. Revista de antropologia da UFSCAR, v.05, n.02, jul., - Dez., p.9-23, 2013
- TOBIA-CHAIDESSON, Michèle. *Le Fétiche Africain – Chronique d'un “Malentendu”*. Paris, L'Harmattan. 2000
- TODD, Tilton J. *Bi-Musicality as Metaphor*. University of Illinois Press on behalf of American Folklore Society. The Journal of American Folklore, Vol. 108, No. 429 (summer, 1995), pp. 287-297. 1995.
- ZAMPRONHA, Edson, S. *Notação, representação e composição: um novo paradigma da escrita musical*. São Paulo; Annablume: Fapesp, 2000.

Música de Ayahuasca: *Receber* ou *compor*?

Luiz Augusto Moura Ferreira

Universidade do Estado de Santa Catarina –luizaugusto.mf@hotmail.com

Resumo: A música de Ayahuasca já é objeto de estudos da Antropologia e da etnomusicologia desde a década de 1980, como um elemento central na compreensão da transmissão do conhecimento em culturas orais da Amazônia. Observar a musicalidade dos grupos amazônicos que ritualizam a Ayahuasca, nos faz compreender de forma profunda as suas estruturas rituais, as suas práticas exegéticas, e principalmente, os processos interculturais que permeiam o trânsito da bebida. Através de uma breve análise etnográfica de algumas práticas rituais ayahuasqueiras, os processos de curas, conhecidos dentro de duas religiões ayahuasqueiras, o Santo Daime e Barquinha, trago alguns dados levantados em um trabalho de campo em 2018 no Acre, que nos ilustram o processo criacional/composicional dessas músicas de cura. Elas são responsáveis pelo trânsito do conhecimento mediúnico e cultural do povo ayahuasqueiro, e compreender a função dos sons e da sonoridade geográfica do ocidente amazônico, onde o estado do Acre tem uma centralidade importante, é imergir nos processos históricos de povoamento, de identidade e de construção cultural. Por fim, este trabalho traz uma reflexão sobre a autoria de obras musicais *recebidas* em processos mediúnicos (*psicografia musical*) observadas nas “culturas de Ayahuasca”, e a sua relação direta com a formação da identidade do indivíduo vegetalista que vive em sua rotina a prática ritual da bebida.

Palavras-chave: Ayahuasca. Barquinha. Psicografia Musical.

Music of Ayahuasca: *Receive* or *Compose*?

Abstract: Ayahuasca’s music has been the subject of studies of Anthropology and ethnomusicology since the 1980s, as a central element in understanding the transmission of knowledge in oral Amazonian cultures. Observing the musicality of the Amazonian groups that ritualize Ayahuasca, makes us deeply understand their ritual structures, their exegetical practices and especially the intercultural processes that permeate the transit of the drink. Through an ethnographic analysis of ritual practices linked to healing processes, so well known within two Brazilian Ayahuasqueiras religions such as Santo Daime and Barquinha, I bring some data from a field work in 2018 in Acre, which illustrate the creative process of composition of these healing songs responsible for the transit of mediumistic and cultural knowledge of the people of Ayahuasca. Understanding the function of sounds and geographical sound of the western Amazon, where the state of Acre has an important centrality, is to immerse in the historical processes of settlement, identity and cultural construction also seen by Amazonian anthropology and ethnomusicologists of the region. Finally, this work brings a reflection on the authorship of musical works received in mediumistic processes (*musical psychography*) observed in the “Ayahuasca cultures”, and their direct relationship with the formation of the identity of the vegetal person who lives the practice drink ritual.

Keywords: Ayahuasca. Barquinha. Musical Psychography.

1. Oralidade em trânsito: a Ayahuasca em contexto

Muito se tem falado sobre a música de Ayahuasca recentemente. Há alguns anos atrás, em 2011 no Acre, já observava um crescente número de pessoas que iam à região para participar

de diversos festivais ayahausqueiros nas matas, nas aldeias, em Rio Branco, e outras localidades do estado, principalmente norte do Acre próximo ao vale do Juruá e bacia do Crôa, em Cruzeiro do Sul. A região tem uma forte tradição ayahausqueira, e a centralidade da bebida dentro dessas comunidades locais, são pontos importantes para abriremos uma reflexão sobre a função social da Ayahuasca e suas linguagens, entre elas a música.

Muito difundida na Amazônia a Ayahuasca é uma bebida psicoativa considerada enteógena quando a sua utilização é para fins espirituais (HOFFMAN, RUCK, WASSON, 1980). A história do seu surgimento tem profundas ligações com os povos Incas e Quéchuas, principalmente os que habitam as regiões intermediárias entre os Andes e a floresta Amazônica. A bebida é amplamente utilizada pela sua potencialidade medicinal no tratamento de diversas doenças físicas e espirituais.

A bebida tem vários nomes: Cipó, Chá, Daime, Vegetal, Oaska, Vinho das Almas, Santa Luz, etc. (LABATE, PACHECO, 2009). Existe hoje, no século XXI, uma complexa linearidade de novos nomes para a Ayahuasca. Na medida em que novos contextos rituais surgem em torno da bebida, principalmente pela gigante área geográfica da Amazônia, e pela dimensão que ela está tendo no mundo, a Ayahuasca elastifica o seu conteúdo curativo e revela novas perspectivas cosmológicas.

Enquanto a Ayahuasca passa a ter uma centralidade espiritual e medicinal dentro de alguns grupos, ela adquire um valor mágico, e assim, é priorizada dentro de práticas rituais condizentes com a cosmologia que a envolve; podemos encontrar diferentes nomes para o mesmo elemento. Géraldine Correia (CORREIA, 2015) nos tras alguns nomes importantes observados em seu trabalho de campo na Amazônia ocidental e posteriormente divulgados em seu Livro *Ayahuasca: O caminho da Alma*.

No Peru, lugar onde a Ayahuasca já é patrimônio nacional, em algumas localidades a bebida é chamada de *Oni*, *Xuma*, *Mariri*. No Equador de *Pilde*, *Dapa*, *Pandé*. Na Colômbia *Yagé* ou *Yagué* (podendo variar de acordo com o sotaque da região). Em Outras Localidades da Amazônia a bebida é chamada de *Kahi*, *Kahiriama*, *Mihi* e *Natema*. (CORREIA, 2015: 101).

As variedades de nomes conhecidos já revelam um conhecimento popular sobre a Ayahuasca, principalmente quanto ao seu propósito medicinal. Sobre as práticas “populares” que envolvem os rituais de cura, uma espécie de “medicina espiritualizada”, na medida em que nos aprofundamos na etimologia de cada nome dado à Ayahuasca, compreende-se a bebida como um tronco, e os seus *Sotaques Rituais*, como as diversas práticas rituais dentro de uma perspectiva de *Ayahuasca em contexto*.

O conhecimento medicinal de diversas plantas da Amazônia é amplamente difundido entre os vegetalistas, mas dentre elas, em muitas culturas a Ayahuasca está no topo hierárquico delas. É como se, a cada novo contato com a bebida, novos campos cosmogônicos fossem trabalhados em detrimento de uma nova organização ritual, que no caso de alguns grupos indígenas, como os Yawanawás e os Kaxinawás do Acre, o próprio campo espiritual é o medicinal.⁹²

Observo nesse vasto repertório de nomes, duas características bastante pertinentes para a compreensão da Ayahuasca nesse contexto macro-amazônico. **A primeira** está focada no trânsito da bebida, e como o conhecimento sobre ela será aprendido. Nesse caso, temos a música como elemento central no domínio do conteúdo mágico da bebida e a ativação do seu efeito a partir de invocações de dinvidades através de cânticos⁹³.

A segunda observa a circulação dos elementos materiais do chá, como as folhas e o cipó, compreendendo a relação do indivíduo com o ambiente onde esses elementos habitam. Acredito que estudos botânicos podem contribuir de forma significativa na relação entre as plantas e a geografia à qual é mediada pela direta ação humana.

Aqui abrimos dois campos de análise sobre a Ayahuasca. A relação social entre as pessoas que ritualizam a bebida, e a relação das pessoas com o ambiente da Ayahuasca, as florestas. Sandra Goulart em sua tese de doutorado em 2004 já observava um “constante” trânsito da Ayahuasca, a partir de outros parâmetros (GOULART, 2004).

Ela analisou como as religiões ayahuasqueiras brasileiras surgiam a partir de dissidências internas, e como essas novas fragmentações condicionavam a multiplicação de diversas igrejas e religiões que consagram a Ayahuasca. Existe um fluxo interativo constante entre a Ayahuasca e nós, e ao mesmo tempo entre nós e a Ayahuasca, ou seja, na medida que modificamos (e transitamos) os elementos que fazem a bebida, o cipó e as folhas, esses passam a nos modificar também⁹⁴.

⁹² Sobre este ponto, é importante ressaltar a valiosa contribuição de Victor Turner dentro da Antropologia Ritual (TURNER, 1974). Em seu livro, Turner desenvolve uma análise a partir de um método etnográfico de culturas do centro da África, mais precisamente dos *Venda*. Sobre as lentes teóricas dos processos rituais, é possível acessar o mais íntimo das sociedades, e descobrir quais são suas trocas afetivas, seus costumes e toda a sua história.

⁹³ Os cânticos têm diversos nomes tais como a própria Ayahuasca. No Santo Daime são chamados de *Hinos*, na Barquinha são os *Salmos*, na União do Vegetal são as *Chamadas*. Em algumas culturas vegetalistas do sudeste, nordeste e centro do Peru, esses cânticos são chamados de *Ícaros*. Importa salientar que a performance musical é central e presente na transmissão do conhecimento de todos os rituais ayahuasqueiros. O conhecimento musical é estritamente vinculado ao medicinal, e esse aprendizado se desenvolve no indivíduo de forma interativa entre diversas esferas da fauna e flora, como o manuseio de ervas medicinais, reconhecimento de animais perigosos, pássaros, ou até atividades oraculares como a previsão do climática, e outros perigos.

⁹⁴ A relação entre humanos e plantas já é estudada há séculos. A fitosemiótica observa essa relação de forma mais profunda. Ao longo dos séculos, passamos a domesticar plantas a interesses particulares, e essas relações foram se

Sandra Goulart (ibid.) desenvolve o seu recorte em observância às questões sociais em torno da Ayahuasca. Ela aponta principalmente o falecimento dos Mestres responsáveis por fundar as religiões, como ponto de partida para desdobramentos internos, que buscavam a sucessão ao poder e a dirigência do grupo. No caso das dissidências, é importante freezear que elas contribuíram enormemente para que as tradições musicais fossem rompidas.

No caso do Santo Daime, no âmbito das dissidências, houve uma evolução significativa dos elementos poéticos, adicionados nos *Hinos* a partir de 1971, quando Mestre Irineu Serra morreu. Houve uma expansão de novas igrejas pelo Brasil e pelo mundo, e isso transformou as relações sociais de forma profunda. Novos encontros são feitos e mediados pelo consumo da Ayahuasca, e diante disso, a própria ritualidade da religião é reinterpretada. Novas possibilidades musicais vão sendo incorporadas ao repertório “estilístico” da musicalidade da religião, principalmente a orquestração instrumental, a afinação, o texto melódico e a rítmica.

No caso da Barquinha, hoje temos inúmeras igrejas. A partir de 1955 com a expansão da cidade sobre as florestas, a *Capelinha de São Francisco*, hoje o *Centro Espírita e Culto de Oração Jesus Fonte de Luz* fundada por mestre Daniel em 1945, absorveu grandes influências da eletrificação. Após a sua morte, no mesmo bairro, hoje encontramos três igrejas totalmente distintas umas das outras musicalmente.

O *Centro Espírita e Obras de Caridade Príncipe Espadarte* fundado pela Madrinha Francisca Gabriel em Rio Branco no Acre, está a 200 metros da igreja fundada por Mestre Daniel. Abaixo, em outra rua paralela, está o *Centro Espírita Mestre Daniel* fundado por Antônio Geraldo em 1965, esse encontra-se num nível musical para além dos tons, utilizando-se de sintetizadores, Mac PC, afinação própria dos violões elétricos, e o mais interessante, os *Hinários* são digitalizados⁹⁵.

Para nós nesta análise, o mais importante dentro dessas informações, é a conceitualização da idéia do trânsito da Ayahuasca. São esses movimentos que cadenciam as novas formas interpretativas, e isso tem outras consequências sobre a forma de compreender, fazer e perceber Ayahuasca musicalmente. Os reais “motivos” desses trânsitos, podem ser

modificando. Christina Callicott (2017) nos traz algumas abordagens sobre essa relação justamente na Amazônia. Para ela, as relações musicais são linguísticas, e criam interfaces no relacionamento entre humanos e plantas. Nesse sentido, ao se cantar certas músicas, invocando a magia de certas plantas, em determinados contextos, é possível efetuar mudanças no mundo físico, principalmente em nós humanos. (CALLICOTT, 2017: 4).

⁹⁵ Os *Hinários* são livros com um compilado de *Hinos/Salmos*. A mesma terminologia é utilizada por ambas religiões. Neles estão reunidas diversas músicas que são responsáveis por conter todo o dogma, a doutrina, a exegese e os elementos rituais que fazem parte da vida dos neófitos. Os *Hinários* podem ser separados por diversas funções, entre elas para os dias de *Trabalho de Instrução*, *Trabalho de Cura* e etc.

compreendidos a partir de um estudo de imersão musical dentro das práticas rituais ayahuasqueiras. Ora, se estamos falando de culturas orais que utilizam a Ayahuasca com certo grau secular, e talvez milenar, a música é a “literatura” mais importante para a compreensão e leitura de todos os fenômenos ayahuasqueiros.

Se temos um constante trânsito da bebida, e de seu conhecimento, teremos então um vasto repertório musical que relata e direciona as práticas rituais. Você deve estar se perguntando: “*Como é essa música de Ayahuasca?*”.



Figura 1 Barquinha Centro Espírita e Obras de Caridade Príncipe Espadarte e a sua orquestração musical FOTO: Luiz Augusto Moura Ferreira

2. O caso da *Psicografia Musical*

A música *de Ayahuasca* é uma ponte entre duas dimensões: física e metafísica. Parece soar complexo inicialmente, mas a estrutura musical que envolve práticas ayahuasqueiras são totalmente desvinculadas de arquétipos que visam qualquer tipo autoria humana sobre obra musical. Lucas K.F. Rehen (2007) também fala dessa “não autoria” das músicas do Santo Daime. Ele indaga algumas questões que são pertinentes para a compreensão do *Recebimento*:

Como música e sentimento se articulam na conformação deste tipo de experiência religiosa? De que maneira essas canções são como pontes entre as esferas sagrada e

profana? E, **qual o reflexo das categorias musicais nativas na construção de ideias sobre subjetividade e relações de prestígio dentro do grupo?** (REHEN, 2007: 183, grifo meu)

Em seu texto *Receber não é compor: Música e emoção na religião do Santo Daime* (ibid.) Lucas questiona alguns paradigmas sobre a relação da autoria da obra, porém, nem todos podem ser respondidos. A complexidade envolta da música de Ayahuasca esbarra no lado oculto do positivismo acadêmico que busca uma racionalização sistemática, assim como Weber (WEBER, 1995) na Sociologia da música, e outros pesquisadores e investigadores das áreas das ciências musicais. No caso do Santo Daime, a ciência tal como nos indígenas, é a espiritualidade. Então, como compreender a espiritualidade de forma “racionalizada”, sem a influencia ‘direta’ da liturgia?

Chegamos mais próximo dessa teorização, a partir do momento em que o etnomusicólogo se desloca do gabinete e passa estar mais presente em campo. Os trabalhos de campo que estudam a música *de Ayahausca*, ou uma possível “Música Brasileira de Ayahausca”, observam nos *Fields*, os dados que não estão empilhados nos livros e textos dos gabinetes. Bruno Nettl (2005) fala sobre esse deslocamento do *Outsider* para o *Insider* em alguns momentos em seu livro, como o transito do pesquisador que se utiliza do método etnográfico numa melhor descrição dos eventos, e assim, um condicionamento para uma sistematização profunda dos saberes musicais.

No caso da música de Ayahuasca, acredito que esse deslocamento do *Insider* para *Outsider* seja insuficiente. Se o *Insider* que vai para um ritual de Ayahuasca, for observar a música apenas como um painel de estudos, pouco irá compreender o que está ocorrendo ali. O método etnográfico está se tornando insuficiente para descrever a música de Ayahuasca, na medida em que a etnografia do *Insider* migra para o *Outsider*, ou para o gabinete, a pesquisa torna-se apenas um troféu, uma medalha, um prêmio.

É preciso compreender que a música de Ayahuasca ocorre em outros níveis da perceptividade humana e precisa de tecnologias nativas para se compreender os dados da questão. Um enteógeno capaz de transformar a vida de uma pessoa, intermediando curas de variáveis formas, deve ser experienciado e observado de forma imersiva, onde as teorias litúrgicas e as teorias acadêmicas se encontram.

É necessário um campo de **imanência** e não **transcendência**. Não somente os trânsitos de *Insiders* e *Outsiders*, e sim um “*Amongsider*”. Um pesquisador liminar que observe os fluxos

que ocorrem na ponte entre o científico e o empírico, entre o ritual e a cura, ou no sentido de Victor Turner, o *liminóide* (TURNER, 1974).

Arriscaria dizer uma **Enteogenografia**. Se a etnografia expressa um método de pesquisa de profunda descrição analítica, que no caso da etnomusicologia, uma descrição das práticas musicais, a **Enteogenografia** por vez, é uma metodologia capaz de descrever através do próprio corpo do pesquisador, o *fluxo* das práticas rituais e de todos os seus fenômenos em torno do enteógeno. No caso da Ayahuasca, seria uma **Enteogenografia** das práticas musicais. É importante dizer, que essa metodologia precisa abraçar a música, farmacologia, bioquímica, e principalmente a fitosemiótica em níveis harmônicos e altamente colaborativos.

Sandra Goulart (2004) relata ter escutado durante seu campo no Acre, que o fenômeno do *Recebimento*, dentro da Barquinha, é entendido como uma **psicografia musical**⁹⁶. Temos dentro desse fenômeno, um gigantesco campo de hipóteses que podem relacionar essas músicas, e principalmente as curas, às plantas, aos santos e divindades, ou ao os dois. Esse campo precisa de **Enteogenografias** que colaborem para delinear essas possibilidades com mais destreza. Somente a descrição etnográfica dos rituais não responderá as questões sensitivas, internas e preponderantes da subjetividade do sujeito.

A **psicografia musical** revela o real contato mediúnico com algo ou alguém. O registro musical é a forma escolhida para se transmitir a mensagem, o conteúdo. São neles que estão “fórmulas” de curas (trabalhadas desde o Império Inca), as pragmáticas, os mitos, o dogma e as práticas que circulam o *líquor* das plantas. Não se trata apenas de se referir à Ayahuasca como uma coisa “maravilhosa”, ou uma difusão em massa para consumo em massa. Mesmo que ela seja, a **psicografia musical** nos revela um novo paradigma a ser trabalhado, desta vez, dentro da Academia.

Novos fenômenos precisam de novas revisões, conceitualizações e principalmente material de análise, ou seja, precisamos sair mais do gabinete. Vejo uma possibilidade de estudos mais profundos sobre o conceito de “ideia musical”, que é objeto de análise da Composição musical. A **Psicografia musical** é o movimento inverso da pesquisa científica, é o momento onde a espiritualidade adentra a Academia de forma científica. Compreender a música

⁹⁶ O *Recebimento* é um fenômeno que ocorre em quase todos os rituais de Ayahuasca. Esse evento é compreendido como um processo mediúnico onde o indivíduo recebe uma mensagem musical de uma divindade ou de uma planta, podendo variar em inúmeras possibilidades musicais. Para a compreensão do *Recebimento*, esses dados podem ser acessados com mais profundidade na dissertação de mestrado *Música e Miração: O Recebimento e a Transmissão Musical na Barquinha Príncipe Espadarte* (Rio Branco – AC) (FERREIRA, 2018), que observa como esse fenômeno estrutura uma religião.

desta vez, dentro da Etnomusicologia, é relacionar a profundidade dela com os processos de curas que a Ayahuasca media/concede. É preciso de uma análise musical que esteja além de questões sobre “a concepção de materiais específicos, como por exemplo, células sonoras, motivos intervalares e rítmicos” (PY, 2018: 610), é necessário uma reconstrução de ideia musical fora do nosso contexto sônico “temperadamente confortável”.

Referências

- CALLICOTT, Christina. “*Comunicação entre espécies na Amazônia ocidental: a música como forma de conversação entre plantas e pessoas*”. Caderno de Leitura, nº71, Belo Horizonte, 2017
- CORREIA, Géraldine, “*Ayahuasca: O Caminho da Alma*”, Kindle Edition, Amazon, 2015.
- FERREIRA, Luiz Augusto Moura. *Música e Miração: o Recebimento e a Transmissão musical na Barquinha Príncipe Espadarte (Rio Branco –AC)*. Recife, ano de defesa 2019. Número de páginas 191f. Dissertação Mestrado em Música Cultura e Sociedade. Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2019.
- GOULART, Sandra Lucia. “*Contrastes e continuidades em uma tradição Amazônica: as religiões da Ayahuasca*”. Campinas, 2004. Número de páginas 315f. Tese de Doutorado em Antropologia. UNICAMP, Campinas, SP, 2004.
- HOFMANN, Albert; RUCK, Carl A. P.; WASSON, R. Gordon. “*El Camino a Eleusis: Una solución lenigmade los mistérios*”. México: Fondo de Cultura Economica, 1980.
- LABATE, Beatriz Caiuby e PACHECO, Gustavo. *Música Brasileira de Ayahuasca*. Campinas, Mercado de Letras, 2009.
- NETTL, Bruno. “*The Study of Ethnomusicology*”, 2nd edition, University of Illinois Press, 2005.
- PY, Bruno Maia de Azevedo. “*Uma introdução ao pensamento sobre a Ideia Musical a partir de Deleuze, Boulzès e Stravinsky*”. Anais do V SIMPOM, 2018.
- REHEN, Lucas Fonseca KASTRUP. “*Receber não é compor: Música e emoção na religião do Santo Daime*”. Relig. Soc. v.27, no.2, Rio de Janeiro, dec, 2007.
- TURNER, Víctor W. “*O Processo Ritual: estrutura e anti-estrutura*”. Petrópolis, Vozes, 1974.

Os saberes-fazeres da mestra Iracema Oliveira e sua transmissão: uma educação musical direcionada aos brincantes do Pássaro Junino Tucano

Sâmela Cristina de Souza Jorge

Universidade do Estado do Pará – samelasing@gmail.com

Resumo: O presente trabalho é uma pesquisa em andamento de caráter etnográfico e tem como objetivo investigar o saber-fazer musical da Mestra de cultura popular Iracema Oliveira, buscando analisar a transmissão de seus saberes como um processo de educação musical direcionada aos brincantes do Pássaro Junino Tucano – folguedo popular típico da cidade de Belém-PA. Considerando esse contexto cultural, a investigação justifica-se por propiciar a valorização dessas expressões populares, para além do valor estritamente cultural, que a elas é inerente, mas também por sua dimensão formativa, salientando a desconstrução de um estereótipo segundo o qual a educação musical seria possível somente em âmbitos formais de ensino. Tem-se como base teórica o conceito de Educação Musical sociocultural discutida por Margarete Arroyo e Luiz Ricardo Queiroz. A metodologia da pesquisa se alicerça na pesquisa de campo, especificamente com a observação participante. Os resultados mostram que há uma intencionalidade no ensinar da Mestra, assim como uma forma de transmissão dos saberes musicais peculiares à cultura popular.

Palavras-chave: Transmissão musical; Educação Musical não formal; Cultura popular.

Master Iracema Oliveira's Know-how and its Transmission: a Musical Education Directed to the Bird Junino Tucano

Abstract: This work is an ongoing research of ethnographic character and aims to investigate the musical know-how of Master of popular culture Iracema Oliveira, seeking to analyze the transmission of her knowledge as a process of musical education directed to the bird Junino Tucano - folguedo play. popular in the city of Belém-PA. Considering this cultural context, the research is justified by providing the valorization of these popular expressions, beyond the strictly cultural value that is inherent to them, but also by their formative dimension, highlighting the deconstruction of a stereotype that music education would be possible only in formal settings. The theoretical basis is the concept of socio-cultural musical education discussed by Margarete Arroyo and Luiz Ricardo Queiroz. The research methodology is based on field research, specifically with participant observation. The results show that there is an intentionality in Master's teaching, as well as a way of transmitting musical knowledge peculiar to popular culture.

Keywords: Musical transmission; Non-formal musical education; Popular culture.

1. Preâmbulo

Os resultados parciais da presente pesquisa decorrem de um trabalho de campo, mais especificamente de observação participante, feito no grupo do Pássaro Junino Tucano, no bairro do Telégrafo sem fio, em Belém do Pará. Buscou-se apresentar, nesta pesquisa, a transmissão musical que ocorre no Pássaro Junino Tucano, capitaneadas pela Mestra de cultura popular e

guardiã do grupo Dona Iracema Oliveira, como uma Educação Musical em âmbito não formal de ensino, a partir de uma concepção contemporânea de Educação Musical Sociocultural, discutida por Margarete Arroyo (2002a; 2002b) e Luís Ricardo Queiroz (2004; 2010; 2017).

As motivações deste trabalho derivam de observações feitas durante ensaios conduzidos pela Mestra Iracema Oliveira nos anos de 2017, 2018 e 2019. Neste período, tive contato com a Mestra e o Pássaro Junino Tucano devido a uma pesquisava de iniciação científica sobre o grupo, porém com outro enfoque. Foi somente neste ano de 2019 que observei, mais enfaticamente, a transmissão dos saberes culturais e musicais da “guardiã”⁹⁷ aos brincantes do grupo.

Iracema Oliveira é uma Mestra de Cultura popular, que na década de 1970 trabalhou como radioatriz, cantora e locutora, além de estudar acordeon no conservatório de Belas Artes de Belém do Pará⁹⁸. Desde o final do século XX Iracema se dedica aos grupos de cultura popular que ela coordena: o Pássaro Junino, a Pastorinha Filhas de Sion e o grupo parafolclórico de dança “Frutos do Pará”. A frente do Pássaro Junino e da Pastorinha, Iracema é responsável por diversas etapas da construção do espetáculo, como ensaiar os brincantes, confeccionar as roupas, agendar apresentações, assim como conduzir a musicalidade dos músicos e brincantes⁹⁹. Neste sentido, destaca-se nesta pesquisa o saber-fazer da Mestra na condução da musicalidade do Pássaro Junino Tucano e como a transmissão de seus saberes pode ser caracterizada como Educação Musical a partir de uma perspectiva sociocultural.

A noção de Educação Musical aqui abordada refere-se a uma abordagem mais ampla àquelas geralmente correntes na esfera acadêmica – limitadas, em sua maioria, ao âmbito do ensino formal de música, mais especificamente àquele circunscrito ao espaço escolar. A Educação Musical sociocultural tem por base o olhar antropológico que a Etnomusicologia incorpora, onde a música é vista como processo e não apenas como um produto de determinada sociedade. Este olhar afasta a exclusividade de uma perspectiva eurocêntrica, abrindo espaços para outros saberes e formas de transmissão musical ante a realidade de um grupo. A partir disto, é possível pensar a música também como cultura (MERRIAM, 1964), demodo que a prática musical de um grupo influencia diretamente a forma com que se faz e se aprende música.

⁹⁷ “O Guardiã é a figura mais importante do grupo, assumindo vários papéis: figurinista, produtor de espetáculo, e inclusive ensaiador e/ou diretor da peça. Segundo Iracema, o Guardiã é aquele que faz tudo” (SILVA, 2015: 48).

⁹⁸ Informação registrada em nota de campo durante visita à casa de Iracema.

⁹⁹ Pessoas que participam e tem um modo peculiar de se expressar a partir do pertencimento ao universo da cultura popular, sobretudo, atuando nas peças (LEWINSOHN, 2008: 26).

O olhar sociocultural na Educação Musical enxerga a prática musical como uma construção social e cultural de um grupo. Este conceito engloba olhares que não são necessariamente acadêmicos, ou seja, que não resultam obrigatoriamente de uma formação em ensino superior, mas que se transmitem por meio da vivência e da inserção em diferentes espaços culturais. Neste sentido, seria possível pensar em Educações Musicais e não apenas em um modelo centrado na relação formal professor-aluno. Assim, Margarete Arroyo afirma que:

O termo “Educação Musical” abrange muito mais do que a iniciação musical formal, isto é, é educação musical aquela introdução ao estudo formal da música e todo o processo acadêmico que o segue, incluindo a graduação e pós-graduação; é educação musical o ensino e aprendizagem instrumental e outros focos; é educação musical o ensino e aprendizagem informal de música. Desse modo, o termo abrange todas as situações que envolvam ensino e/ou aprendizagem de música, seja no âmbito dos sistemas escolares e acadêmicos, seja fora deles (ARROYO, 2002: 18-19).

Neste sentido, Margarete Arroyo (2002; 2000) apresenta um estudo histórico acerca da abordagem sociocultural da educação musical na contemporaneidade. A autora define o termo “contemporaneidade” como algo que está mais próximo do hoje, e define também a “educação musical”, como um processo de ensino e/ou aprendizagem de música que acontece em diversos e diferentes âmbitos, ou seja, a educação musical acontece no ensino formal, informal e não formal, em contextos acadêmicos, escolares e em grupos sociais e culturais também. Jorgensen (1997) afirma ainda que:

compreender esta variedade sugere que pode haver inúmeras maneiras nas quais a educação pode ser conduzida com integridade. A busca por uma única teoria e prática de instrução musical aceita universalmente, pode levar a uma compreensão limitada (JORGENSEN, 1997 apud ARROYO, 2002a: 20).

As diferentes formas em que a Educação Musical pode se apresentar decorrem dos processos e códigos próprios de cada grupo (ARROYO, 2002b). Nesta linha de raciocínio, Merriam (1964) e Nettl (1983), citados por Queiroz (2004), entendem que o processo de ensino e aprendizagem da música pode acontecer de diversas formas, estando tal processo ligado diretamente ao contexto cultural da prática musical. Merriam (1964 apud QUEIROZ, 2004: 103), em especial, diz que “[...] cada cultura modela o processo de aprendizagem conforme os seus próprios ideais e valores”. Assim, os processos de ensino e aprendizagem de música assumem formas distintas, apresentando particularidades que caracterizam a prática musical de cada grupo.

Queiroz (2004) e Arroyo (2002) têm percebido que há uma forma peculiar de aprender e ensinar música em diferentes contextos, incluindo os da cultura popular, no qual não há necessariamente uma educação formal de música, mas que as regras e o processo de ensino

acontecem a partir dos valores e condutas subjetivas de cada grupo, sendo esta uma modalidade de Educação Musical sociocultural.

Caracterização do Pássaro Junino

O Pássaro Junino é uma prática cultural peculiar de Belém do Pará, caracterizada como um tipo de teatro musicado correlato à opereta, sendo que, de natureza popular e regionalista. Conforme Charone (2010), o folguedo possui “raízes bem fincadas na cultura popular amazônica”, apesar do diálogo que estabelece com a cultura erudita. O termo “Junino” corresponde ao mês preferencial das encenações de Pássaro, que acontecem ao longo da quadra junina. Já o “Pássaro” diz respeito às aves de incidência na região amazônica, cujos nomes identificam cada grupo folclórico, a exemplo do Pássaro Tucano. Outros grupos de Pássaros Juninos são o Uirapuru, o Tem-Tem, o Colibri, para citar alguns.

O Pássaro Junino reúne gêneros melodramáticos, comédias e operetas que integram diferentes linguagens artísticas tais como a dança, a poesia e a música. As encenações exploram, invariavelmente, a perseguição a um pássaro da floresta, personificado no ato dramático, que é ferido ou morto por um caçador. Independente de seu destino, o “animal” sempre é salvo por personalidades místicas ou reais investidas de poder de cura, tais como feiticeiras ou pajés. No caso de morte, o pássaro ressuscita.

Os personagens consistem no “Porta-pássaro”, representado por uma criança trajada com uma fantasia colorida e exuberante alusiva ao tucano; os nobres (príncipe, princesa [s], marquês e marquesa), representando o poder social; coronéis ou fazendeiros, representando a classe econômica dominante (colonizador); o caçador, responsável pela caçada ao pássaro e pelas principais cantorias – demandando, portanto, um ator bastante afinado (SILVA, 2004) –; a fada, responsável por revelações e reflexões sobre as histórias encenadas; o “índio guerreiro”, chefe da “maloca” (tribo de índios), responsável por reunir a tribo em busca do pássaro capturado; “índia favorita”, que estabelece a ligação entre o homem branco e o nativo; os matutos, representando comicamente, o paraense ou o cearense caipira; o fidalgo, que pode ser um aproveitador que finge se interessar por uma nobre; e a feiticeira, com poder de cura ou de maldição.

Concernente à música, “existe, juntamente com o desenrolar dos acontecimentos, um considerável número de músicas, cantos e danças executadas em cena, por um pequeno conjunto de instrumentistas” (REFKALEFSKY, 2001: 45). Assim, a música está marcadamente

presente em passagens da ação dramática, tais como na abertura do espetáculo e na performance dos personagens. Ainda, pode identificar esses personagens, assim como ambientar os entreatos, marcar entradas e saídas de quadros e integrar contextos coreográficos.

No início do espetáculo há um “canto de entrada” que consiste em espécie de anúncio do folguedo. Ao longo da peça outras músicas vão compondo o repertório. Deste modo, podem-se classificar as músicas em: 1) músicas de abertura, 2) músicas da parte dramática e 3) músicas de despedida (ANDRADE apud SILVA, 2004: 44). Dentro destas categorias, parece possível observar a existência dos seguintes momentos musicais: cantos de apresentação, músicas de enredo, de dança, de fundo, de personagens e de ritual. Segundo Silva (2004), as primeiras são marchas cantadas em cortejo antes da encenação propriamente dita, anunciando o teatro popular. As demais constituem o repertório cantado durante as encenações, em cada “quadro”. Por fim, as músicas de despedida, conforme o próprio nome diz, cantam os agradecimentos finais.

A transmissão musical no Pássaro Junino Tucano

A partir de uma pesquisa feita em 2017, sobre o Pássaro Junino Tucano, tornei-me brincante do grupo, estreitando relações com a Mestre e com os brincantes. Apesar de estar desde 2017 participando do Pássaro Tucano, foi em 2019 que meu olhar voltou-se para os processos de transmissão musical no âmbito do grupo.

Durante os primeiros ensaios de 2019, como era de praxe, Dona Iracema leu o texto na íntegra junto aos brincantes e, instruiu-os na leitura de suas falas. Nesses momentos, lembro-me da Mestre sempre intervir para corrigir pronúncia, respiração e expressão. A mestra costumava demonstrar como ela queria a expressão da cena, incluindo a parte vocal. Deste modo, os brincantes prestavam atenção e buscavam imitá-la.

Percebi que a Mestre ao demonstrar como ela queria alguma música, primeiramente ela cantava a música numa tonalidade confortável para ela e, posteriormente, seu filho fazia a transposição da tonalidade da “guardiã” para a tonalidade do brincante que interpretaria a canção. Deste modo, a Mestre conseguia demonstrar a melodia, o ritmo e a expressão que ela queria dos brincantes no momento da performance. No caso da minha personagem – índia favorita –, nos ensaios para a quadra junina deste ano, Dona Iracema cantou a música fazendo a dança da personagem, ao mesmo tempo, demonstrando como seria minha performance. Naquele momento, notei que a música estava ligada ao movimento corporal a todo o momento. Quando a canção aumentava o andamento, a coreografia também ficava mais rápida.

As canções no folguedo eram, em sua maioria, soladas por algum personagem. Entretanto, havia algumas músicas cantadas por todos os brincantes, como é o caso das “músicas de entrada” e as “músicas de despedida”. Nestas canções a Mestra pedia para que “cantássemos mais alto” ou “mais alegre”, quando ela queria algo mais expressivo vocalmente por parte dos brincantes.

Além disso, algumas músicas eram divididas entre o solo do personagem e o “coro”, que acompanha os “refrãos” das canções. Isto ocorre, especificamente, com a música do quadro da caçada, solada pelo personagem do caçador, e a música do quadro da macumba, solada pela personagem da feiticeira. O coro formado pelos próprios brincantes, sempre acompanhava os refrãos destas músicas durante os ensaios. Na hora da apresentação nos teatros, continuávamos cantando, porém sem adentrar ao palco, cantávamos ao lado do palco, perto da coxia.

Outra característica do ensino da Mestra eram as palmas. Dona Iracema batia palmas ao cantar as canções com andamento mais rápido. Os brincantes acompanhavam-na nos gestos e tentavam seguir o tempo da música estabelecido pela “guardiã”. Algumas canções como a da “caçada”, tinham uma variação de ritmo. Iniciava-se com uma valsa e, no meio da canção, mudava-se para o ritmo de marcha. A Mestra sempre alertava, por meio das palmas e do canto mais acelerado da música, quando a mudança de andamento chegava.

Ainda, ao longo desta pesquisa foi interessante perceber que Iracema escolhia os papéis de cada brincante de acordo com o perfil de cada personagem. A Mestra sempre dizia que não poderia colocar um brincante para encenar o papel de um “nobre” com postura de “matuto”. A nobreza precisava ter uma postura diferente e uma entoação de voz mais “potente”. Neste sentido, na peça encenada neste ano de 2019, Iracema instruiu o brincante que fazia o papel de “caçador” a usar uma voz mais “grave” para cantar a música da caçada. Segundo Dona Iracema, o rapaz em questão tinha voz de “menino” e precisava usar a “voz mais grave”¹⁰⁰. Para ensinar o brincante, Iracema lançou mão de repetições, cantava a canção em um tom grave e pedia para o rapaz repetir.

Algo parecido acontece na prática do Congado na cidade de Montes Claros (MG). Neste sentido, Luiz Ricardo Queiroz (2004) enfatiza a importância da interferência do Mestre para a formação do “tocador” nesta prática popular.

Muitas vezes, enquanto os meninos estão “brincando” e, pensando que não estão sendo observados, batem algum ritmo errado, são corrigidos e advertidos enfaticamente: “isto tá errado menino, num é assim que bate não”. Interessante é que muitas vezes a correção não vem acompanhada de uma explicação e o “tocador”,

¹⁰⁰Registro feito em caderno de campo durante ensaio.

advertido de que está errado, tem que se virar para aprender a forma correta de tocar. Outras vezes, a explicação é feita por frases como: “bate sem parar a baqueta”, “bate mais compassado” e etc. Pelo que pude observar, frases como essas, utilizadas constantemente, não têm um sentido claro para os meninos, e eles acabam aprendendo, de fato, pela imitação e repetição dos padrões feitos pelos outros. (QUEIROZ, 2004: 104).

No caso do Pássaro Junino Tucano, diferentemente do Congado, a Mestra Iracema demonstra a encenação desejada, de modo que os brincantes aprendem observando e repetindo a demonstração da Mestra.

No Pássaro Junino Tucano pôde-se notar uma intencionalidade no ensinar de Dona Iracema, não explicitamente ou prioritariamente o ensino musical como estamos acostumados a ver no ensino formal de música, mas o ensino da manifestação, a qual abarca o fazer musical. Nesta linha de raciocínio, Nettl (1992; 1997) apreende que “o modo pelo qual uma sociedade ensina sua música é um fator de grande importância para o entendimento daquela música”, considerando que “[...] uma das coisas que determinam o curso da história em uma cultura musical é o método de transmissão” (apud QUEIROZ, 2010: 103). Acrescentando que a prática musical perpassa todos os contextos sociais (BOZON, 2000), e a partir do envolvimento e aprendizado de uma prática musical, ocorre implícita ou explicitamente alguma modalidade de educação musical (ARROYO, 2002a), pode-se dizer que há uma Educação Musical no Pássaro Junino Tucano, a partir dos ensinamentos da Mestra Iracema Oliveira.

Considerações

Em síntese, pode-se dizer que os saberes adquiridos através da Mestra também são diversos – relacionados ao teatro, a dança e em especial à música. Por outro lado, também é possível dizer que há uma educação de valores e saberes da cultura regional e identitária paraense, à medida que as manifestações populares – em especial o grupo de Pássaro Junino – contam e narram a vida do povo paraense, desde uma concepção histórica, onde remontam-se acontecimentos relacionados a colonização paraense, até uma visão mais contemporânea da cultura regional.

Deste modo, o trabalho desenvolvido pela Mestra Iracema Oliveira com seus brincantes do Pássaro Junino, pode ser caracterizado como educação musical ao considerarmos que a prática musical é um “fenômeno transversal” que “perpassa todos os espaços sociais” (BOZON, 2000: 147), admitindo-se que toda prática musical traz implícita uma aprendizagem, independentemente do contexto, ou seja, alguma modalidade de educação musical ocorre e envolve grupos sociais e culturais diversos. Assim, as observações feitas, mais especificamente

este ano, demonstram muitos saberes e uma forma de transmissão musical no âmbito do Pássaro Junino Tucano. É relevante, tanto para a área de Educação Musical quanto para a Etnomusicologia, a pesquisa sobre a forma como se transmite a música em diferentes culturas, valorizando as expressões culturais populares também por sua dimensão formativa, para além do valor estritamente cultural que a elas é inerente.

Referências:

- ARROYO, Margarete. Educação musical na contemporaneidade. In: SEMPEM, 2., 2002a, Goiás. *Anais...* Goiás: SEMPEM UFG, 2002. p. 18-29.
- ARROYO, Margarete. Mundos musicais locais e educação musical. *Em Pauta*, Rio de Janeiro, v.13 - n. 20, p. 95-122, junho 2002b.
- BOZON, Michel. Práticas musicais e classes sociais: estrutura de um campo local. *Em Pauta*, Rio de Janeiro, v.11, n. 16/17, p. 142-174, 2000.
- CHARONE. Olinda Margareth. Uma escuta sobre as canções do Espetáculo: O Sofrimento de Camila, do grupo melodrama fantasia Tem-Tem de Belém do Pará. *Revista Ensaio Geral*, Belém, v2, n.3, p.121-131, 2010.
- REFKALEFSKY, Margaret. Pássaros... Bordando Sonhos: função dramática do figurino no teatro dos pássaros em Belém do Pará. Belém: IAP, 2001.
- LOUREIRO, João de Jesus Paes. *Obras Reunidas: cultura amazônica uma poética do Imaginário*. São Paulo: Escrituras Editora, 2000
- LEWINSOHN, Ana Caldas. *O Ator Brincante: no contextodo Teatro de Rua e do Cavalo Marinho*. Dissertação (Mestrado em Artes). Programa de Pós-Graduação em Artes, UNICAMP, 2008.
- MERRIAM, Alan P. *A The Anthropology of Music*. Evanston: Northwestern University Press, 1964.
- MOURA, Carlos Eugênio Marcondes de. *O teatro que o povo cria: cordão de pássaros, cordão de bichos, pássaros juninos do Pará – da dramaturgia ao espetáculo*. Belém: Secult, 1997.
- QUEIROZ, Luis Ricardo Silva. Educação musical e cultura: singularidade e pluralidade cultural no ensino e aprendizagem da música. *Revista da ABEM*, Porto Alegre, v. 10, 99-107, mar, 2004.
- QUEIROZ, Luiz Ricardo Silva. Educação musical e etnomusicologia: caminhos, fronteiras e diálogos. *Opus*, Goiânia, v. 16, n. 2, p. 113-130, dez, 2010.
- QUEIROZ, Luiz Ricardo Silva. Educação musical é cultura: nuances para interpretar e (re)pensar a práxis educativo-musical no século XXI. *Debates*, UNIRIO, n. 18, p.163-191, maio, 2017.
- SILVA, Rosa Maria Mota da. *A música do Pássaro Junino Tucano e Cordão de Pássaro Tangará de Belém do Pará*. São Paulo, 2003. Dissertação (Mestrado em Musicologia). Escola de Comunicação e Arte – ECA, Universidade de São Paulo.

Considerações sobre a *cumbia* colombiana em pesquisa sobre a sua presença na música em Belém – Estado do Pará - Brasil

João Pedro Campelo Ribeiro

Universidade do Estado do Pará –musicicojoaobelem@gmail.com

Bruno Rabelo de Souza

Universidade do Estado do Pará –brsza@yahoo.com.br

Caio Rafael de Toledo Pantoja

Universidade do Estado do Pará –caiortoledo@gmail.com

Eduardo Assunção Barbosa

Sem vínculo institucional –eduardo.tritono@gmail.com

Georgy Alexandre Domiciano Coutinho

Universidade do Estado do Pará –georgydomiciano@hotmail.com

Paulo Murilo Guerreiro do Amaral

Universidade do Estado do Pará –guerreiroadamaral@gmail.com

Resumo: Este artigo resulta de pesquisa bibliográfica preliminar sobre o gênero *cumbia* dentro do Projeto de Iniciação Científica (IC) intitulado “Música e Sociedade na Pan-Amazônia: a presença da *cumbia* em Belém do Pará”. A investigação em andamento está sendo realizada por pesquisadores do Grupo de Estudos Musicais da Amazônia (GEMAM), vinculado à Universidade do Estado do Pará (UEPA), em parceria com o Laboratório de Etnomusicologia (LabEtno) da Universidade Federal do Pará (UFPA). Tendo em vista o intento de compreender a presença da *cumbia* em saberes e práticas musicais no Pará, particularmente em Belém, vem-se fazendo necessário acessar informações sobre esta música em contextos pretéritos situados em países como a Colômbia, de onde teria nascido e se espalhado por várias localidades do Caribe e das Américas. Tais informações abrangem não apenas questões ligadas ao som, mas também aspectos estéticos, sociais, históricos e culturais que substancializarão entendimentos sobre como a *cumbia* integrou-se e integra-se à formação cultural regional (Pará) e local (Belém).

Palavras-chave: Música (popular). Cumbia. Colômbia. Pará. Amazônia.

Considerations about the Colombian Cumbia in Research about its Presence in the Music in Belém - State of Pará - Brazil

Abstract: This article results from preliminary bibliographical research about the *cumbia* genre within the Scientific Initiation Project (IC) entitled “Music and Society in Pan-Amazon: the presence of *cumbia* in Belém do Pará”. The ongoing research is being carried out by researchers from the Musical Studies Group of Amazonia (GEMAM), linked to the Pará State University (UEPA), in partnership with the Laboratory of Ethnomusicology (LabEtno) of the Federal University of Pará (UFPA). In order to understand the presence of *cumbia* in musical knowledge and practices in Pará, particularly in Belém, it has been necessary to get information about this music in past contexts located in countries such as Colombia, from which the *cumbia* would have been born and spread throughout Caribbean and Americas. Such information covers not only issues related to sound, but also aesthetic, social, historical and cultural aspects that will be able to substantiate understandings about how *cumbia* is integrated and integrates regional (Pará) and local (Belém) cultural formation.

Keywords: Music (popular). Cumbia. Colombia. Pará. Amazonia.

1. Introdução

O projeto que orientou a escritura deste artigo se propõe a investigar a presença da *cumbia* latino-americana, particularmente a colombiana, em práticas musicais populares em Belém, Capital do Estado do Pará, localizada na Amazônia oriental, Brasil. Divide-se em duas etapas: pesquisa bibliográfica e trabalho de campo. Sobre a primeira etapa é que nos propomos a discorrer aqui. Estendeu-se por cerca de seis meses, de fevereiro a julho de 2019. A segunda etapa, que se estende de agosto de 2019 até janeiro de 2020, vem encampando observação participante, vivências de alguns dos pesquisadores no âmbito da performance musical, escutas musicais (que já vêm ocorrendo desde a etapa anterior) e a maior parte das entrevistas com compositores, produtores, performers e comerciantes de discos.

A investigação em questão consiste em um desdobramento do projeto guarda-chuva “Música e Sociedade na Pan-Amazônia”, vinculado ao Laboratório de Etnomusicologia (LabEtno) da Universidade Federal do Pará (UFPA), do qual o Grupo de Estudos Musicais da Amazônia (GEMAM), pertencente à Universidade do Estado do Pará (UEPA), é parceiro em diversas atividades acadêmico-científicas. A equipe envolvida no subprojeto (por assim dizer), toda ela do GEMAM, é composta por um graduando em Licenciatura Plena em Música e bolsista de Iniciação Científica (Fapespa/Universidade do Estado do Pará – UEPA), que é o autor principal deste texto, e por mais quatro coautores, sendo um aluno de pós-graduação *latu-sensu* em Pesquisa em Música (UEPA), outro aluno graduando (também da Licenciatura Plena em Música da UEPA), um colaborador externo, um segundo bolsista de graduação (de demanda social, vinculado ao mesmo curso de graduação) e o professor orientador – conforme sequenciamento de nomes abaixo do título.

Em termos mais abrangentes, o projeto guarda-chuva orienta-nos no sentido de dimensionar a concepção de Pan-Amazônia, a partir de diversas perspectivas e visando entendimentos em torno de sua complexidade e diversidade cultural-musical. Incentiva a proposição de projetos de pesquisas acerca de práticas musicais conectadas a relações étnico-raciais, questões de gênero, políticas públicas, assim por diante.

A região da Pan-Amazônia consiste na conjunção territorial fronteiriça ao Brasil que compreende o bioma da floresta amazônica. Os países que fazem parte são: Bolívia, Peru, Colômbia, Equador, Venezuela, Guiana, Suriname, Guiana Francesa (PERZ et al., 2005). Perpassa as noções de território, de soberania nacional e de fronteiras culturais, econômicas, de biodiversidade, entre outras (NOGUEIRA, 2014). Na esteira desta concepção de Pan-Amazônia, faz-se necessário entender a região da Pan-Amazônia e sua complexidade considerando relações sociais, intercâmbios culturais, processos de hibridização etc. E, no que concerne aos projetos de pesquisa vinculados ao guarda-chuva, importa discutir por que e como tais relações se dão em contextos musicais no Pará.

2. Acepções e algumas notas históricas sobre a *cumbia*

É apontado o município colombiano de El Banco, pertencente ao Departamento [análogo a Estado, no Brasil] de Magdalena, como provável território original da *cumbia*. “La cumbia es originaria de la parte alta del valle del río Magdalena y tiene su epicentro en la ciudad de El Banco (Magdalena), donde desde 1976, se celebra el *Festival de la Cumbia*” (D’AMICO, 2002: 2).

Ochoa (2016) apresenta diversos significados atribuídos ao termo “cumbia”, na Colômbia, ao longo do século XX. Um deles seria “baile e prática”, remetendo não ao gênero de música, mas a práticas musicais (e de dança) rurais de negros e indígenas da costa colombiana. Já enquanto gênero, a “cumbia” desdobrar-se-ia em quatro tipos ou subgêneros:

Estos cuatro géneros (cumbia de gaitas, cumbia de millo, cumbia de acordeón y cumbia de orquesta de salón) tienen similitudes en su aspecto rítmico, que se advierten en el tempo moderado, la métrica binaria con subdivisión binaria, y la acentuación permanente del contratiempo. No obstante, en lo que respecta a los aspectos melódicos, formales, tímbricos y armónicos son diferentes, por lo cual corresponden a cuatro géneros específicos y no a diferentes estilos dentro de un mismo género. (OCHOA, 2016: 34).

Ainda, o termo pode ser utilizado como nomeação genérica para ritmos caribenhos que mantêm similaridades entre si (notadamente o tempo em subdivisão binária), incluindo não apenas as *cumbias*, mas também outros gêneros e variantes tais como “el porro, la gaita, el bullerengue, la tambora, el chandé, el merecumbé, y en general toda clase de fusiones, innovaciones e hibridaciones que los músicos puedan inventar manteniendo esa misma estructura rítmica básica.” (OCHOA, 2016: 34).

Por fim, tem-se a “cumbia” como uma denominação de mercado para diferentes músicas caribenhas e latino-americanas que são produzidas, difundidas e consumidas como *cumbias*. Esse tipo de “padronização” consiste em uma estratégia de mercado supostamente plausível, na medida em que a *cumbia* se tornou popular em diferentes países americanos.

A partir da primeira metade do século XX o rádio desempenhou importante papel na difusão da *cumbia* como gênero comercial. “Las emisoras de radio de Barranquilla, Cartagena y Santa Marta ha contribuido notablemente a la difusión de la música costeña (...)” (D’AMICO, 2002: 4).

As décadas de 1950 e 1960 são consideradas o momento auge da indústria fonográfica nacional colombiana. Neste contexto, a indústria discográfica enfrentava a necessidade de catalogar e categorizar as músicas produzidas localmente, para promover vendas e se adaptar ao mercado musical interno e externo. Criou-se assim um processo de distinção, devido à estandardização de certas músicas sob alguns rótulos como cumbia, porro e vallenato – delineando assim fronteiras mais nítidas entre esses gêneros. Por outro lado, também por necessidade da indústria musical, esse momento desencadeou uma profusão de novos gêneros e ritmos musicais (ROSA, 2018: 51).

Em meio a esse contexto de efervescência fonográfica e mercadológica de músicas nacionais é que a *cumbia* despontou como importante gênero musical, primeiramente na Colômbia, e, posteriormente, em outros países latino-americanos e do Caribe. É marcada por um processo histórico dentro do qual se criou um discurso favorável à sua consolidação como gênero nacional da Colômbia. Contudo, Ochoa (2016) discute que a fraca existência de fontes acerca de sua origem e trânsitos permite aberturas para a criação de uma memória em torno dela com intenções ideológicas escondidas.

No tocante a essas intenções, a construção da *cumbia* como símbolo nacional colombiano assentou-se sobre um pretense e harmônico tripé étnico formado por negros, indígenas e europeus – analogamente ao mito das três raças descrito por Darcy Ribeiro em “O Povo Brasileiro” (1995). Sabe-se, porém, que a miscigenação se encontra relacionada à desigualdade e à violência, muito bem expressas pela escravidão de negros e pelo genocídio de indígenas. Assim, o discurso étnico-racial de unidade da nação acaba por encobrir um plano hegemônico de embranquecimento que caracterizou a *cumbia* e outras expressões culturais latino-americanas.

El proceso de “blanqueamento” de las culturas nacionales latinoamericanas, con tendencia a la eliminación u ocultación de los elementos negro-africanos (fenómeno presente en Latinoamérica durante todo el siglo XX) ha tenido un impacto no secundario en la legitimación de estilos y géneros musicales tradicionales de la costa (D’AMICO, 2002: 5).

3. Trânsitos da *cumbia*

O formato mais remoto da *cumbia* colombiana teria sido o de música apenas instrumental, com a utilização de flautas de *milllo*¹⁰¹. A modalidade cancional teria sido adotada posteriormente. Os instrumentos tradicionais da *cumbia* são: flauta transversal, flauta de *milllo*, tambor alegre, tambor chamador, tambora e guache. O tambor chamador serve de base para a música, marcando o contratempo com uma pulsação regular, ao passo que o tambor alegre possui função mais improvisadora, em especial nos finais de frase. A tambora, como o próprio nome sugere, também é um tambor. Mas, diferentemente do alegre e do chamador, se toca com o instrumento na posição horizontal, e sendo a percussão realizada tanto sobre a membrana quanto sobre o seu dorso. Espécie de maraca, o guache é sacudido para cima nos tempos fracos e para baixo nos tempos fortes. Nesta formação instrumental a *cumbia* começa a ser executada, sempre, com um salto ascendente realizado pela flauta de *milllo*. Possui tempo binário simples (2/2 ou 2/4) e é caracterizada pela acentuação no contratempo (D'AMICO, 2002).

Outra formação importante da *cumbia* são os grupos de acordeão. Este tipo de formação, apesar de não possuir grade instrumental definida, possui o acordeão como principal instrumento melódico e solista. Outros instrumentos podem integrar tais grupos: “(...) la guacharaca, la caja vallenata y la conga, y en ocasiones también incluyen el timbal, el bajo eléctrico e instrumentos de viento como saxofones y bombardinos (...)” (OCHOA et al., 2017: 10).

Já em contextos mais urbanos (as formações de *milllo* e de acordeão situam-se em áreas rurais) despontaram as orquestras de *cumbia*, que foram, por sua vez, abraçadas pela indústria discográfica colombiana. Os instrumentos próprios desta formação mais “robusta” são as congas, as baterias e as maracas, além do saxofone, do piano e do contrabaixo (OCHOA et al., 2017: 10). Com a popularização das orquestras, as elites colombianas passaram a incentivar mudanças musicais e de contexto em relação à *cumbia*: “estos cambios tímbricos servían, en gran medida, para que estas agrupaciones no fueran vistas como bandas de pueblo, (...) sino como orquestas de salón adecuadas para los clubes sociales y para las fiestas de las élites locales” (OCHOA et al., 2017: 12).

¹⁰¹ Também chamada de *caña de milllo*, consiste em espécie de flauta transversal de madeira cuja produção sonora se dá a partir tanto da inspiração quanto da expiração do tocador.

4. Considerações e perspectivas

A presença da *cumbia* em músicas produzidas, difundidas e consumidas em Belém, que hoje investigamos dentro do Grupo de Estudos Musicais da Amazônia (GEMAM/UEPA), parece estabelecer conexões, menos ou mais diretas, com algumas considerações trazidas à tona neste texto, ou que estejam ainda implícitas, acerca do gênero e do fenômeno musical, histórico e sociocultural que despontou do país vizinho e foi reapropriado/ressignificado em diferentes recantos das Américas.

Uma dessas considerações, não esmiuçada neste artigo, diz respeito à formação musical e cultural identitária do Pará ligada ao Caribe. Daí a noção de “Amazônia Caribenha” que buscamos delinear, apesar da acepção complexa, multifacetada e não demarcável da ideia de fronteira aqui apresentada. Ideia que torna viável e pertinente atrelarmos o contexto da pesquisa a esse amplo espectro de trânsitos que é a Pan-Amazônia.

A conexão caribenha que emoldura saberes e práticas musicais em Belém e no Pará – se não em outras localidades na Amazônia, também – confere à região um traço distintivo que nos parece ser bastante *sui generis*: de que a música norte-brasileira está mais próxima do Caribe do que de seu próprio país. Há verdade nisto, sim. A proximidade geográfica explica a conexão, em parte. Mas o mercado marítimo entre a Amazônia e países vizinhos também explica (FARIAS, 2011), entre outras razões. E, não menos importante (muito pelo contrário), a conexão se vincula a um imaginário construído regionalmente, com base no qual a Amazônia, em contextos de superação de seu estigma de *locus* “primitivo”, torna-se Pan-Amazônia, internacionalizada, inter e transcultural. A reapropriação e a ressignificação de culturas caribenhas/latino-americanas na Amazônia, no Pará e em Belém, vêm revelar, exatamente, uma “nova” (mas secular) identidade regional (e musical) sustentada por relações supostamente livres de juízos colonialistas que sempre relegaram a localidade, o Estado e a região à condição de periferia e de subalternidade, dentro do próprio Brasil, inclusive.

Em torno de uma “Amazônia Caribenha” como identidade local e regional orbitam questões relacionadas tanto à *cumbia* colombiana quanto a expressões populares em Belém que, de um modo ou de outro, assimilaram a música daquele país. Se, na Colômbia, a *cumbia* desdobrou-se em vários subgêneros, no Pará e em Belém foi incorporada em práticas musicais tais como a guitarrada. Para além, a referência caribenha encontra-se no sotaque musical popular regional presente no brega, no carimbó, e certamente em outras manifestações locais-regionais.

Conforme ocorreu com a *cumbia*, músicas em Belém e no Pará experimentam processos de hibridização, a exemplo de alterações de timbre em conjuntos, quando músicos deixam de usar determinados instrumentos e passam a utilizar outros, por razões particularmente musicais e/ou em virtude de demandas de mercado. Se, na Colômbia, a radiodifusão foi decisiva para a popularização da *cumbia*, em Belém não foi diferente em relação a vários gêneros caribenhos e latino-americanos largamente consumidos, principalmente antes da cultura televisiva que, de certo modo, unificou o gosto nacional.

O desafio que temos enfrentado, e que se intensifica durante a segunda etapa da pesquisa, é o de apontar, explicar, ou até justificar, a partir, em especial, de discursos musicais e sobre música oriundos de atores sociais da localidade, mas também levando em conta aspectos formais e/ou de conteúdo de gêneros regionais implicados, a presença da *cumbia* na música local-regional de Belém do Pará. Tudo isto com o intuito de discutir, sobre parâmetros não só do imaginário popular, os sentidos envolvidos na noção de “Amazônia Caribenha”.

Referências:

- D' AMICO, L. La cumbia colombiana: análisis de un fenómeno musical y socio-cultural. In: IASPM-AL IV CONGRESO. Anais do IASPM-AL IV Congreso. Ciudad de México, 2002.
- FARIAS, B. T. O Merengue na formação da música popular urbana de Belém do Pará: Reflexões sobre as conexões Amazonia-Caribe. São Luis: Revista brasileira do Caribe, Vol. XI, nº22. p 227-265, Jan-Jun 2011.
- FONSECA, J. J. S. Metodologia da pesquisa científica. Fortaleza: UEC, 2002. Apostila.
- NOGUEIRA, R. J. B. Territórios e fronteiras amazônicas. In: Revista Sentidos da Cultura - Belém/Pará. v.1. N. 1. Jul-dez/2014.
- OCHOA, J. S. et al. El libro de las cumbias colombianas. Medellín: Fundación Cultural Latin Grammy, 2017.
- OCHOA, J. S. La cumbia en Colombia: invención de una tradición. Revista Musical Chilena, nº 226, p. 31-52, 2016.
- PERZ, S. G. et al. Population, land use and deforestation in the pan-amazon basin: a comparison of Brazil, Bolívia, Colombia, Ecuador, Perú and Venezuela. In: Environment, Development and Sustainability, n. 7. p. 23–49, 2005.
- RIBEIRO, D. O Povo Brasileiro: A formação e o sentido de Brasil. 2a ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- ROSA, B. S. A. Outros territórios da Cumbia: Consolidação da Cumbia Peruana como gênero de música popular. 167 p. Dissertação (Mestrado em Estudos Comparados sobre as Américas) - Instituto de Ciências Sociais, Universidade de Brasília, Brasília, 2018.

Mestres de carimbó em Ananindeua?

Rafaela Aimê da Silva Barbosa
UNAMA – rafaaima@hotmail.com

Rachel de Oliveira Abreu
UFPA – rachelufpa@gmail.com

Resumo: Esta pesquisa apresenta os mestres de carimbó do Município de Ananindeua, seu processo criativo, o cotidiano e suas vivências. Para análise destacaremos dois mestres: Luiz Pontes e Juvenal. O objetivo da pesquisa é conhecer o processo de formação de identidade para os Mestres e fazer com que suas histórias sejam também conhecidas. A pesquisa percebeu que Ananindeua está se inserindo expressivamente no contexto do carimbó, e que ir à locus e conhecer de perto a realidade dos fazedores de música que é essencial para entender sua forma de compor e até de como se relacionam com a sociedade. Para construção desta análise foram utilizadas leituras da área das Ciências Sociais e afins, pertencentes à produção nacional e regional. À pesquisa de campo agregou-se a técnica do uso de entrevista não diretiva, que foram marcadas antecipadamente com os Mestres e realizadas no Conjunto Habitacional Júlia Seffer.

Palavras-chave: Carimbó. Identidade. Mestres de carimbo

Considerations about the Colombian Cumbia in Research about its Presence in the Music in Belém - State of Pará - Brazil

Abstract: This research presents the rubber stamp masters of Ananindeua Municipality, their creative process, their daily life and their experiences. For analysis we will highlight two masters: Master Luiz Pontes and Master Juvenal. The aim of the research is to know the process of identity formation for the Masters and make their stories also known. The research realized that Ananindeua is expressively inserting itself in the context of the stamp, and that going to locus and getting to know the reality of music makers is essential to understand their way of composing and even how to relate to society. For the construction of this analysis we used readings from the social and related sciences, pertaining to national and regional production. To the field research was added the technique of the use of non-directive interview, which were scheduled in advance with the Masters and carried out in the Júlia Seffer Housing Development.

Keywords: Carimbó. Identity. Masters of Carimbó.

1. O carimbó e Ananindeua

O contexto da cidade de Ananindeua¹⁰² em relação ao carimbó é pouco explorado, isso foi observado na falta de pesquisas bibliografias sobre os grupos, sobre o movimento em si,

¹⁰²Ananindeua fica localizado na Região Norte do Brasil, no Estado do Pará, na região metropolitana de Belém, sendo o segundo município mais populoso do Estado do Pará, tendo sua criação feita em 3 de janeiro de 1944, com 471.980 habitantes segundo Censo de 2017.

porém, essa questão está relacionada com a atenção que Belém¹⁰³, e outras cidades em torno tiveram na história do carimbó, porém, Ananindeua também sofreu influências e também influenciou as dinâmicas dentro das diversas manifestações que o envolvem.

Em entrevista com Antonio Reginaldo Nunes Silveira, que é um dos fundadores do grupo de carimbó mais antigo do município, o Grupo Folclórico Amazônia, e que está atualmente também como presidente do grupo, comentou sobre esta questão de Ananindeua ser conhecida originalmente como “cidade dormitório”.

“Como Ananindeua ela foi um polo né? Pra abastecer Belém, é uma cidade que até hoje ainda é considerado como dormitório de Belém, então isso reflete na questão cultural também, né? São pessoas que vieram de Bragança, vieram do Marajó vieram da zona do salgado toda, que povoavam essa região aqui, então se tu for pesquisar em vários bairros tu vais encontrar muita gente que é de fora, então como tem pessoal que veio de Marapanim formaram grupos aqui, como por exemplo ali nas águas lindas, esse pessoal que veio do interior que já tinha essa identidade cultural, deles, do local onde viviam e que formaram.”. (Entrevista realizada dia 26 de novembro de 2018)

Em relato, foi falado que em 1989 um seminarista chamado Gilson Sobreiro que veio de Santa Isabel para Ananindeua começou a inserir o Carimbó na comunidade por intermédio da Igreja que na época era vinculada ao PIO X, na BR 316, inicialmente foi formado um grupo de dança para arrecadar dinheiro para custear a primeira comunhão, logo depois, em 22 de março de 1989 um grupo de carimbó raiz foi fundado em Ananindeua e depois houve um intercambio das pessoas que estavam envolvidas indo em outras localidades onde o carimbó era muito utilizado, como Cametá, Bragança, Marajó, colher informações para se basear, tanto teoricamente, quanto na prática, porque até então, ninguém sabia como fazer, Antônio, fala que antes desse contato que foi proporcionado inicialmente pela igreja, e fala que a relação das pessoas que faziam parte do grupo não tinha também uma clareza do que aquilo significava, o praticavam por empolgação, porém, também afirmou que com o passar do tempo foi entendido que não se poderia fazer o carimbó de qualquer maneira ou sem um sentido, sentimento.

“naquela época que não tinha celular, não tinha internet, essas coisas, o nosso foco era a igreja e esse grupo foi uma distração a mais, então assim, a gente não tinha essa coisa incutida na cabeça (...) não, era mais por empolgação, tinha uma pessoa que tava um pouco mais na frente, que entedia e que caminhava e sempre tentava fazer a gente entender que aquilo não era fazer por fazer, tinha um motivo, e os motivos eram justamente a questão que impulsionou a ida nesses locais”. (entrevista feita em 26 de novembro de 2018)

¹⁰³ Belém do Pará fica localizado na Região Norte do Brasil, com 1.393.399 habitantes segundo o Censo de 2017.

Dentro de toda essa questão que envolve o carimbó existem os mestres de Carimbó que são figuras que servem como referência na manifestação e manutenção da passagem da tradição da cultura popular, sendo ou não compositores de canções, tendo recebido o título por inspirar certo número de pessoas. O carimbó é “produção coletiva, anônima, que podem apresentar uma função no contexto em que estão inseridas, além disso, são dinâmicas, persistentes no tempo e foram transmitidas de geração em geração principalmente pela forma oral e não através da organização sistemática de ensino-aprendizagem da sociedade moderna.” (BRANDÃO, 1982), sendo assim, nas comunidades tradicionais costuma ser citado como um saber aprendido “de orelhada” e que esta ‘gravado na memória’, e quando falamos da transmissão oral do carimbó estamos também falando da memória afetiva que os mestres têm, ou seja, é uma transmissão da cultura, do ritmo, e é também uma forma de relembrar, sendo assim teremos as lembranças dentro da perspectiva de serem influências dos grupos sociais que fazem parte, fundamental para a passagem do conhecimento, tradição para outras gerações.

Talvez seja possível admitir que um número enorme de lembranças reapareça porque os outros nos fazem recordá-las; também se há de convir que, mesmo não estando esses outros materialmente presentes, se pode falar de memória coletiva quando evocamos um fato que tivesse um lugar na vida de nosso grupo e que víamos, que vemos ainda agora no momento em que recordamos, do ponto de vista desse grupo. (HALBWACHS, 1945: 41).

2. Os Mestres e suas memórias

O primeiro mestre a ser apresentando é Luis Pontes, que é natural de Belém, do bairro do Guamá, hoje morador de Ananindeua a cerca de 20 anos, é autodidata, tudo que sabe é devido ao fazer, ao ajudar a comunidade, ter ido a vários lugares diferentes, tratou o carimbó e suas transformações da seguinte forma:

(...) então o Carimbó pra mim é um estilo de vida, é um movimento, ele é uma forma de expressão tanto através da palavra, como através do corpo, porque nós dançamos o carimbó e quando nós dançamos o carimbó, nós expressamos o que o pescador faz, o que um animal faz, a gente dança imitando as vezes uma ave, um animal da floresta (...)" (Entrevista realizada em 27 de Setembro de 2018)

Começou a ser chamado de Mestre por Intermédio de Regina Lopes, que na época era coordenadora e integrante do grupo de carimbó “Grupo de Manifestações culturais Mayaná” no Município de Ananindeua, foi relatado que a mesma teve um sonho que avisava que Luiz Pontes estava pronto para ser Mestre, reconhecendo os esforços que até então era feito, logo, a questão foi discutida dentro do grupo, e aceita por todos, por essa questão Mestre Luiz Pontes trata o carimbó como “missão espiritual” e acrescenta “(...) eu não vejo como uma missão

profissional, e eu não galgo riqueza e nem fama. Eu tô apenas aqui no cumprimento da missão e eu tenho certeza que quando já estiver tudo concluído eu partirei para os encantos (...)”.

O mestre demonstrou na entrevista e também em algumas de suas letras de música que se preocupa bastante com as questões sociais, e que acredita, que os mestres também tem esse compromisso, citando seu próprio exemplo em uma letra de música.

É a voz da resistência que veio denunciar,
estão maltratando o povo no interior do Pará,
estão matando os sem-terra,
com índios fazendo guerra,
isso é não dá pra aceitar

Quando foi perguntado sobre a questão do Carimbó agora ser considerado patrimônio Imaterial Brasileiro, Mestre Luis Pontes foi bem enfático ao dizer que a conquista não dará muitos frutos se não houver uma organização e ainda comentou sobre, em sua visão, como os artistas de todas as esferas são vistos dentro da sociedade, o que não podemos deixar de levar em conta na sua fala é a influência que a indústria cultural tem sobre a reprodução do folclore, pois o que toca mais será cada vez mais aceito.



Foto 1: Projeto: Papo com Mestre: Mestre Luis
Foto: Cris Salgado (2018)

O segundo mestre que iremos conhecer é o Juvenal Ramos de Oliveira, o Mestre Juvenal, tem 62 anos é natural da localidade de São Paulo, no município de Santa Maria do Pará, sendo residente há 28 anos em Ananindeua. Ao ser indagado sobre seus primeiros contatos com o ritmo, disse que:

Eu comecei o carimbó, conheci o carimbó no “causo” conheci em Salinas, morei lá em salinas ai tinha dois grupos lá, era um do Palha Velha e um do Pai Jurá, ai sempre eu ia assistir eles tocando carimbó, ai foi na época que eu fiquei gostando do carimbó e comecei compor carimbó no ano de 76 ai toda semana quase eu componho uma música, uma música de carimbó (...) (Entrevista realizada em 21 de novembro de 2018)

Por outro lado, é importante ressaltar que o primeiro grupo em que efetivamente atuou como instrumentista e cantor deu-se no “Grupo Camun” do amigo e também mestre de Ananindeua, Luis Pontes.

Uma vez ele passou lá em casa, eu tava tocando, não tocava assim em grupo, lá em casa mesmo, tenho um curimbó, tava cantando lá, ai ele passou lá que viu, ai me convidou pra fazer parte do Camun com eles, ai fazia uns showzinhos, ai gostaram, e depois logo me chamaram de Mestre, Mestre Juvenal (Entrevista realizada em 21 de outubro de 2018)

Mestre Juvenal, diferentemente dos outros, afirmou que não tem um grupo fixo, especifico, mas que canta com todos que o chamarem. Segundo ele, já compôs mais de 80 canções, além de composições de outros ritmos como, por exemplo, Xote e Toada. A sutileza e o amor quando fala de sua arte maior em alguns momentos nos deixou emocionada e percebeu-se o fortalecimento, determinação e principalmente a vontade de falar das coisas simples que cerca o seu cotidiano traduzido nas letras de suas canções.

Traz a minha canoa que eu quero atravessar
Traz a minha canoa que eu quero atravessar
Lá pra casa do tio Chico mandaram me chamar
Vem morena, fica aqui comigo, eu tenho medo do bicho papa figo
Vem morena pra não demorar, pra bater papo antes do papa figo chegar.

Observamos também, nos momentos descontraídos de nossas conversas a preocupação e o interesse nos assuntos relacionados à sua comunidade na invasão Mariguela, observando as pessoas em seu lazer em um igarapé traduzido em um dos trechos de sua canção.

A mulher trabalhou tanto pra limpar o ‘garape’
Depois do ‘garape’ pronto
Quem comanda é Zé mané
Perguntei a um e a outro
Todos estavam de pé
Todos me arresponderam
O ‘garape’ é da mulher
Todos me arresponderam numa boca só
Zé mané quiser banhar vai banhar lá no gapo.



Foto 2: Projeto: Papo com Mestre: Mestre Juvenal
Foto: Cris Salgado (2018)

3. Identidade: Questões de Reconhecimento

Para tratar do processo identitário é importante falar que esse processo está relacionado com as questões sociais, Roberto Cardoso de Oliveira, Antropólogo e é referência em torno da questão da identidade, começa suas discursões trazendo alguns questionamentos, um deles diz “O que significa a uma pessoa ou a um grupo ter sua identidade reconhecida?” (pag. 29) essa pergunta se faz entrar na reflexão de que esse reconhecimento perpassa também pela questão do respeito e se pode afirmar quando se transforma em algo jurídico.

O fato de agora o Carimbó ser considerado Patrimônio Imaterial Brasileiro é importante a se abordar, e “Esse fato foi consumado durante a 76ª reunião do Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), em Brasília, em 11 de setembro de 2014” (COSTA, 2015: 4) nesse sentido a identidade como vimos com Roberto Cardoso de Oliveira, perpassa pelo reconhecimento e este, está relacionada tanto para “os outros” quanto para nós.

Sendo assim, o “conhecer” o ritmo não estava sendo suficiente para se ter realmente um incentivo por parte dos órgãos públicos para propagar e preservar, pois o conhecer atua no campo individual, íntimo, atua onde as grandes mídias não estão presentes, porém reconhecer o

ritmo como algo que também faz parte da cultura popular, que faz parte da cultura do estado, pode proporcionar que mais pessoas tenham contato com o ritmo e por meio das mídias ajudar ainda mais a legitimar e a divulgar conceitos, tendências

“A diferença entre conhecer (Erkennen) e reconhecer (Anerkennen) torna-se mais clara. Se por ‘conhecimento’ de uma pessoa entendemos exprimir sua identificação equanto indivíduo (identificação que pode ser gradualmente melhorada), por ‘reconhecimento’ entendemos um ato expressivo pelo qual este conhecimento está confirmado pelo sentido positivo de uma afirmação (...) o reconhecimento depende de meios de comunicação que exprimem o fato de que outra pessoa é considerada como detentora de um ‘valor’ social.” (OLIVEIRA, 2006: 31).

Logo, além de conhecer algo, também é necessário reconhecer como parte da sua história, e o que observamos com o Carimbó é isto, uma vasta possibilidade de discutir as suas “formas identitárias”: “Considerando a sua dimensão iconográfica e emblemática, o carimbó pode ser identificado em muitas narrativas identitárias reproduzidas por diversos sujeitos e coletividades, assim como pelos meios comunicacionais” (LIMA; CHAGAS JR, 2013: 46).

4. Considerações Finais.

Podemos perceber ao longo deste trabalho, que o carimbó foi tendo distintos sentidos, com atores que fizeram com que a cultura continuasse dinâmica “As elaborações sobre o que é o carimbó, o que ele simboliza a preocupação com sua ‘origem’ ou com sua ‘perda’ e, mais especificamente, a sua condição de ‘símbolo identitário’, conformaram diversos ‘modos de ver’ a manifestação. Percebe-se, então, deste ponto de vista, quão tensionados podem ser os entrecruzamentos destes mesmos ‘modos de ver’.” (CHAGAS; FARO, 2013: 51), esta afirmação se manifestou com os dois mestres de carimbó que foi apresentado, que durante as entrevistas, as “visões” as “identidades” e relações que existem para com o carimbó podem ser diversas e particulares. Os mestres causam nas pessoas que estão envolvidas na manifestação um sentimento de pertencimento e de que o que os mestres escrevem, cantam estão os “seus modos de expressar a vida, as lutas das classes populares, à defesa de formas próprias” (RODRIGUES, ? : 102).

As histórias dos mestres, suas memórias e saberes ficarão eternizados em algumas páginas, já que antes desta pesquisa, nada tinha documentado, o que faz acreditar que os seus saberes e suas vivências podem ser fontes de várias análises e de várias formas para se entender o próprio cotidiano e as questões que a envolve, seja socialmente ou politicamente, além de

fazer com que se “veja de fora”, em nível pessoal¹⁰⁴, como se está inserido na dinâmica da cultura popular.

Referências Bibliográficas

- CARDOSO de Oliveira, Roberto - Caminhos da Identidade: Ensaio sobre etnicidade e multiculturalismo. São Paulo: Editora UNESP; Brasília: Paralelo 15. 2006.
- COSTA, Tonny Leão - Carimbó-negritude, indianeidade e caboclice: debates sobre raça e identidade na música popular amazônica (década de 1970). Florianópolis. 2015.
- COSTA, Tony Leão da - Música do Norte: intelectuais, artistas populares, tradição e modernidade na formação da “MPB” no Pará (anos 1960-1970) / p.152- 191
- DE LIMA, Andrey Faro; CHAGAS JR, Edgar M.- Da “origem” á “perda”: o jogo identitário do carimbó. 1ed. Santarém: UFOPA, 2013
- BRANDÃO RODRIGUES, Carlos - O que é Folclore. São Paulo: Editora Brasiliense.
- HALBWACHS, Maurice - A memória coletiva. São Paulo: Centauro, 2003.

¹⁰⁴ Rafaela Aimê fez parte como flautista em alguns grupos de Carimbó, além de acompanhar as rodas de Carimbó em Belém e Ananindeua, atualmente atua como secretária do Grupo de Manifestações Culturais Mayaná do município de Ananindeua.

A predileção musical dos estudantes da faculdade de música da Universidade Federal do Pará

Edwillen Araújo da Silva
UFPA – edwyllenfernandes@gmail.com

Jucelia da Cruz Estumano
UFPA – juceliaestumano14@gmail.com

Resumo: O artigo é o recorte de uma pesquisa apresentada como trabalho de conclusão de curso (TCC) e retrata questões acerca do conhecimento sobre a predileção musical dos alunos da faculdade de música. O objetivo do trabalho é identificar quais gêneros musicais estão presentes no hábito de escuta musical do aluno da Faculdade de Música e descrever a relação dos estudantes com a música da Bossa Nova. O trabalho seguiu as orientações teóricas do campo de Música e Sociedade e dialoga com os autores que contextualizam a história da Bossa Nova: Castro (1990) e Barbosa (2008), para tratar da maneira de se relacionar com a música Oliveira (2017) e Oliveira (2013). Para falar sobre Gênero musical convidamos: Janotti (2006). E para explanar sobre Redes sociais, consumo musical e plataformas de Streaming chamamos: Oliveira (2014). A coleta de dados foi feita através um formulário com questões sobre predileção musical, disponível na plataforma Google Forms. Os resultados obtidos nos mostram que apesar de todo o vasto leque de possibilidades de audição musical, a Bossa Nova ainda continua presente na rotina do estudante de música, seja como escolha pessoal ou influenciada pelas disciplinas da graduação e mídias digitais.

Palavras-chave: Hábito de escuta. Bossa nova.

The Musical Preferences of Students from Music School of Federal University of Pará

Abstract: The article is the excerpt of a research presented as a work of completion of course (CBT) and depicts questions about the knowledge about the musical preference of students of music college. The aim of this work is to identify which musical genres are present in the musical listening habit of the student of the Faculty of Music and describe the relationship of students with the music of Bossa Nova. The work followed the theoretical orientations of the field of music and society and dialogues with the authors who contextualize the history of Bossa Nova: Castro (1990) and Barbosa (2008), to deal with the way to relate to the music Oliveira (2017) and Oliveira (2013). To talk about musical genre we invite: Janotti (2006). And to explain about social networks, musical consumption and Streaming platforms we call: Oliveira (2014). Data collection was made through a form with questions about musical predilection, available on the Google Forms platform. The results obtained show us that despite the wide range of possibilities of musical listening, Bossa Nova still remains present in the routine of the music student, either as personal choice or influenced by the disciplines of graduation and digital media.

Keywords: Listening Habit. Bossa Nova.

1. Um pouco de Bossa Nova

A Bossa Nova é considerada uma das mais importantes criações musicais tipicamente brasileiras, por conta de inúmeros fatores, dentre eles: sua maneira inovadora de executar o violão, as temáticas de suas letras, suas harmonias complexas e também pelo seu grande leque

de artistas. Não por menos, é tida até os dias de hoje como a maior expressão musical do Brasil em outros países.

A história da música brasileira, especificamente da década de 50, discorre sobre o surgimento do movimento musical brasileiro chamado Bossa Nova, movimento esse conduzido principalmente por jovens da classe média do Rio de Janeiro, com raras exceções, dentre esses jovens temos João Gilberto, tido por muitos como o inventor da Bossa Nova. Castro (1990: 218) disse: “uma geração inteira foi influenciada e só então Tom, Vinícius e João Gilberto foram informados de que haviam inventado a Bossa Nova”.

A Bossa Nova é um dos maiores movimentos musicais que surgiu no Brasil, foi um movimento cheio de riqueza, tanto em suas letras, nas melodias e harmonias complexas, nas capas dos LP's, na pluralidade de seus artistas. Chega a ser natural que após os seus anos de glória a música bossanovista tenha sido levada adiante por músicos e musicistas entusiasmados com sua complexidade, sua forma peculiar de tocar os seus acordes de difícil execução.

Castro (1990) rememora um passado de muitas glórias e nomeia entusiastas do movimento Bossa Nova como: Tom Jobim, João Gilberto, Vinicius de Moraes, entre outros, transcorrendo novas e velhas histórias que permanecem a mover muito do que temos como patrimônio cultural brasileiro.

Por um processo consensual entre críticos renomados, jornalistas, apreciadores e afins, considera-se que o Brasil possui uma rica diversidade cultural, pensando nisto, através de uma breve análise histórica, podemos observar que o movimento Bossa Nova foi, em primeira instância, no século XX, descoberto pelos meios de comunicação com o olhar voltado à juventude. Segundo Barbosa:

[...] trabalhamos com a noção de que a Bossa Nova foi o primeiro movimento brasileiro a ser explorado pela comunicação com o enfoque associado ao jovem e a características da modernidade [...] já na fase anterior à Bossa Nova, do auge do samba-canção e dos cantores e cantoras de rádio existia certa midiaticização em torno dos artistas e do próprio movimento, no entanto ali não havia uma identificação dos jovens com o que era tido como discurso [...] (BARBOSA, 2008:26).

Sendo tida como o primeiro movimento que dialogava diretamente com o jovem, a Bossa nova influenciou diretamente na vida do jovem da década de 50, influenciando no que ouvia no que via e em suas relações com o outro; essa relação Jovem/Bossa Nova resultou no investimento da mídia para vender um estilo de vida para os jovens cinquentistas.

É perceptível que, este movimento viria fazer parte da construção de grandes transformações, no viés econômico, industrial, políticos e socioculturais, afinal, como completa

Barbosa (idem), a interação dos jovens com a Bossa Nova é refletida na própria composição do *lifestyle* desse público:

[...] assim, acreditamos ser possível dizer que a Bossa Nova foi um movimento musical nacional bastante precursor na medida em que passou a ser descoberto pela mídia para esta atingir a juventude com aquilo que lhe é possível inventar (produtos, estilos de vida e t c.) [...] o jovem, e novamente o foco recai sobre ele, era então finalmente interpelado como consumidor, bem como na formação de movimentos juvenis, tal como foi a bossa nova [...] (BARBOSA, 2008: 26).

2. Música, tecnologia e consumo

Ainda que reconheçamos a Bossa Nova por sua excelência, devemos atentar que a noção de mercado, à mídia, comunicação e consumo vem se reformulando a cada ano. Janotti Júnior (2006) revelam:

[...] pode-se, por isso, observar que hoje a dicção da canção popular massiva está diretamente associada a uma cadeia midiática em que os aspectos comerciais são mais bem evidenciados, cujo ponto de partida é o esforço para atingir o maior número possível de ouvintes. A canção popular massiva pressupõe uma interação intensiva entre a criação e sua configuração como produto midiático. Assim, a música massiva, em seus diversos formatos, valoriza não só a execução, mas também as técnicas de gravação/reprodução [...] (JANOTTI, 2006: 37).

Com o avanço veloz da tecnologia nos últimos anos o mundo sofreu alterações em muitos dos seus aspectos e um deles foi na maneira dos jovens se relacionarem com tudo ao seu redor, e inclusive com a música, apesar do grande conteúdo disponibilizado na internet e em outros meios de comunicação, não se pode dizer que exista uma grande demanda por meios dos jovens pelo conteúdo musical que não seja contemporâneo a eles, trazendo para mais próximo do recorte aqui abordado, o jovem brasileiro, apesar de bastante eclético, não foge do óbvio quando o assunto é predileção musical, como contou Angélica Okamoto, Diretora de Marketing do site Vagalume, em entrevista ao Mundo do Marketing:

Quando se perguntado se costumam adquirir algo ligado aos artistas ou grupos de música, 59% dos jovens afirmam que sim. Rock, Pop, Funk e Eletrônico são os que mais estimulam o consumo (...) dentre os estilos mais preferidos, o sertanejo surge na liderança, seguido por Pop, Rap, MPB, Funk, Gospel, Eletrônica, Rock e pagode/Samba (OKAMOTO, 2017).

Para além das plataformas streaming, as redes sociais também obtêm extrema relevância na dissipação musical. Oliveira aponta alguns dados:

[..] Mesmo com alguns dispositivos ficando menos relevantes como cd's e o rádio tradicional, outros canais vem fomentando o interesse por música. As redes sociais

são um importante elo dos fãs com os artistas, trazendo uma proximidade antes não imaginada. Por meio de redes como Facebook, Instagram e Whatsapp os jovens ficam por dentro de lançamentos e outras atividades fonográficas. Para eles o conteúdo é rei, seja por áudio, fotos, vídeos ou textos [...] (OLIVEIRA, 2017: 125).

Tendo compreendido a relação das redes sociais, dos smartphones com a nova maneira de consumir música, tornou-se indispensável falar sobre as plataformas de streaming, que são o que há de mais moderno para ouvir música.

[...] é nessa perspectiva que os serviços streaming (transmissão de dados), lojas virtuais, sistemas de recomendação, tornam-se ferramentas que propiciam distintas opções de consumo de música, pensando nos diferentes estilos de consumidores [...] (OLIVEIRA, 2014:128).

Como sendo o meio de escuta que mais cresce ultimamente as plataformas de streaming também se fizeram presentes nesta pesquisa. Vejamos no gráfico abaixo:

Quais dessas plataformas você usa para ouvir música?

46 respostas

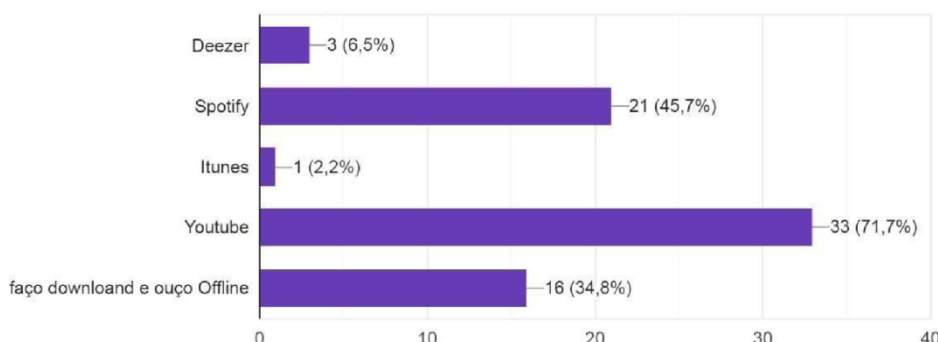


Gráfico1: Plataformas de escuta usadas pelos estudantes de música.

A partir desse e de outros dados ligados ao consumo do jovem em relação á música, tivemos o interesse de saber se os jovens do curso de música da UFPA tem consumido outros conteúdos musicais que não somente o oferecido pela mídia, mas especificamente, se os mesmos detém algum conhecimento, ainda que mínimo sobre a Bossa Nova. Mais do que saber o que o jovem ouve, buscamos saber como a Bossa Nossa ainda se faz presente na vida desses jovens músicos, após 60 anos de seu surgimento. Será que ainda existe a propagação dessas músicas nos headphones da juventude?

Para conseguir responder esta pergunta passamos a montar o questionário de perguntas estruturadas e semi- estruturadas sobre várias questões, o formulário ficou disponível no Google docs, sendo destinado aos alunos do curso de Licenciatura em Música da Universidade Federal do Pará, de vários semestres. Todos foram esclarecidos da finalidade da pesquisa e todas as

informações obtidas são de uso exclusivo do trabalho. Ao todo 46 (quarenta e seis) alunos responderam ao formulário na plataforma Google Docs.

3. O hábito de escuta dos jovens da faculdade de música da UFPA

Para entendermos melhor a relação do aluno da Faculdade de Música da UFPA com o movimento da Bossa Nova se fez necessário mapear os hábitos de escuta musical desses jovens por meio de perguntas objetivas e subjetivas o que nos revelou um pouco mais sobre como o músico ou musicista se relaciona com a música no seu dia a dia.

Perguntamos a eles sobre os seus gêneros musicais preferidos e obtivemos os seguintes resultados:

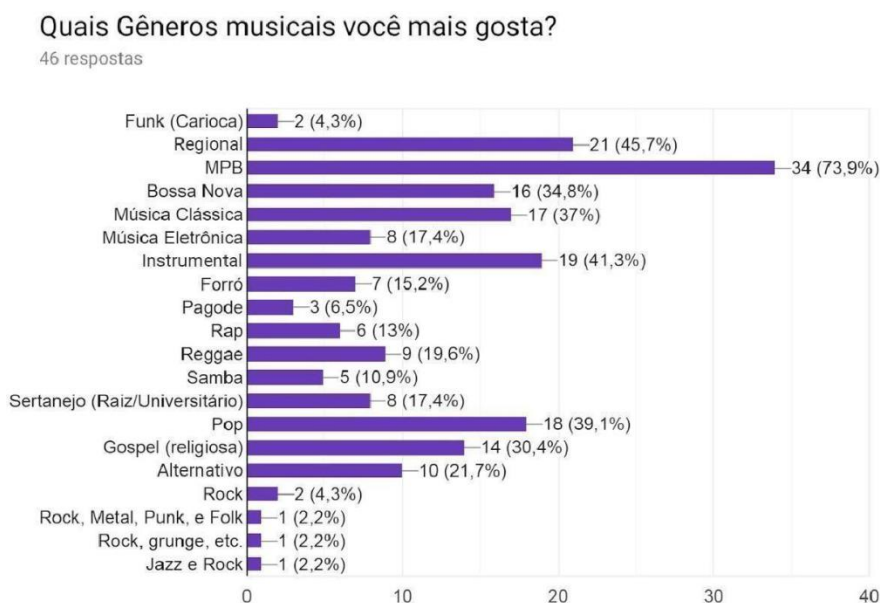


Gráfico2: gêneros musicais que os estudantes mais gostam.

O gráfico nos mostra que o maior número de músicas ouvidas pelos discentes foi a MPB, podemos dizer que esse resultado foi significativamente grande por conta da MPB ser um gênero bastante amplo, e miscigenado com vários outros estilos brasileiros, expandindo muitas fronteiras de gênero musical.

Outro dado importante do gráfico foi perceber que nas opções de gêneros musicais, a opção “música regional”, que se trata dos ritmos paraense, dentre eles o Carimbó, Brega, Tecnomelody, e outros; também mostrou-se bem presente no cotidiano do estudante de música.

Outro número de grande expressão nesse gráfico é a escolha do gênero musical Instrumental como sendo de predileção de 41,3% dos alunos; sabe-se que em nível de Brasil a

Como esse trabalho tem como recorte os alunos da Faculdade de Música, tornou-se interessante saber como o jovem músico se relaciona com a música de seu país, em especial com a Bossa. E mesmo sendo apenas 60 anos de diferença, o resultado chega a surpreender, pois é uma pesquisa realizada com um público específico, que diferentemente dos demais, não apenas ouve música, mas a estuda diariamente, assim como a cria. Vejamos alguns gráficos com algumas abordagens sobre o movimento:

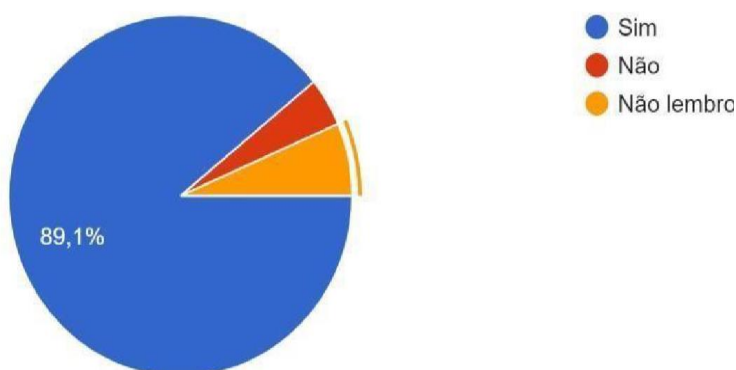


Gráfico 3: Dados sobre o conhecimento sobre a Bossa Nova.

Como se era esperado, a grande maioria dos alunos abordados no questionário já ouviu falar sobre Bossa Nova, mesmo que superficialmente, seja em casa, na escola, na faculdade ou em outros contextos. Esse número pode ser melhor entendido quando lembramos que a Bossa Nova tem músicas de sucesso que perpetuam até os dias de hoje e soam como contemporâneas, como as clássicas Garota de Ipanema, Chega de saudade e Wave. Mas, por outro lado, se

No próximo gráfico trouxemos a abordagem de maneira definitiva para os dias de hoje, e foi perguntando para o aluno sobre a frequência que ele ouve as músicas da Bossa Nova.

46 respostas

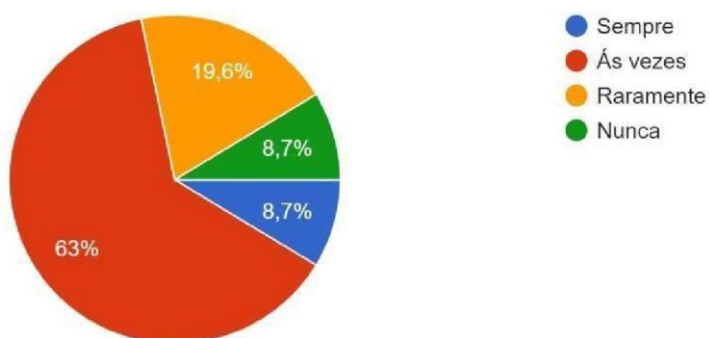


Gráfico 4: Gráfico sobre a frequência de escuta da Bossa Nova

O gráfico, mostra que a grande maioria (63%) respondeu que ouve às vezes, o que revela que mesmo tendo se passado mais de 60 anos após o surgimento do movimento da Bossa, suas canções, ainda são executadas nos smartphones e outros aparelhos dos alunos da Faculdade de Música e que mesmo tanta música disponível para audição, 63% do nosso recorte revela que ainda ouve a Bossa às vezes. Essa porcentagem é significativa não só por ser a maior porcentagem do gráfico, mas porque, indiretamente ela nos mostra que apesar de todo o vasto leque de possibilidades de escutas musicais, os alunos ainda ouvem a Bossa.

Os outros percentuais que se dividem entre “sempre”, “raramente” e “nunca” ficam com a menor parte desse gráfico de pizza. O mais interessante é ver que 8,7% até conhece o movimento, seja por ter ouvido falar na faculdade, na escola ou em casa, mas o mesmo não aprecia o estilo, e por isso nunca ouvi. E com a mesma porcentagem de 8,7% temos uma amostra que sempre ouve que tem em seu hábito de escuta musical de maneira presente a Bossa Nova, seja como repertório ou por prazer pessoal.

Para descobrir o impacto das disciplinas do curso de Licenciatura em Música perguntamos aos estudantes: Após seu ingresso na Faculdade de música, você obteve algum contato com o repertório da Bossa Nova? Se sim, como se deu?

O aluno A respondeu: “Sim tive contato durante o curso e várias músicas foram abordadas da Bossa Nova como, por exemplo, as do Tom Jobim”.

O aluno B diz: “Sim, vi no curso em um trabalho do seminário da disciplina Filosofia da Música”. O aluno C disse: “Sim, eu vi, mas não de maneira profunda, vi em algumas disciplinas como arranjo, composição, improviso, teclado II e III e na disciplina de história da música brasileira. As músicas desse estilo foram usadas em algumas atividades”. O aluno D responde: “Sim, vi na disciplina de prática de conjunto e percepção harmônica”.

Nesse momento em que a pesquisa adentra as portas da Faculdade de Música o que se pode notar a partir das respostas dos alunos é que a Bossa Nova é um conteúdo presente na grade curricular do curso, está no cotidiano do estudante, que tiveram contato com ela não apenas em uma disciplina, mas em várias e até mesmo fora da sala de aula, através do contato com colegas do curso. Esse fato fortalece a ideia de Nogueira (2009) de que a Bossa se mantém tradicional, contemporânea e inovadora, haja vista que mesmo depois de tanto tempo do seu surgimento, ela ainda está presente no dia a dia dos alunos da Faculdade de Música.

4. Considerações Finais

A partir da tabulação dos dados coletados podemos perceber as várias maneiras que os alunos têm de se relacionar não somente com a Bossa Nova, mas também com a música de modo geral. A resposta dos discentes quando questionados sobre seus conhecimentos sobre a Bossa nos mostra que ao menos na vivência do aluno ela ainda se faz presente, e que esse contato pode ter se dado por vários meios, inclusive na grade curricular da faculdade de música.

Outro ponto importante se deu no tocante ao gosto musical do aluno, onde, na contramão do que está evidenciado na mídia, o nosso público-alvo desfruta de outras predileções musicais, haja vista que os critérios para músicos e não músicos até podem ser parecidos, mas em alguns pontos eles divergem e essa diferenciação se mostrou crucial quando foram posto em questão os gêneros de predileção dos alunos.

Referências:

- BARBOSA, C. C. *A bossa nova, seus documentos e articulações*: Um movimento para além da música. [169 f]. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) – Centro de Ciências da Comunicação, Universidade do Vale do Rio Sinos, Rio Grande do Sul, 2008.
- CASTRO, Ruy. *Chega de saudade*. 2º ed. São Paulo: Grupo Companhia das Letras, 1990.
- JANOTTI JUNIOR, J. Música popular massiva e gêneros musicais: produção e consumo da canção na mídia. *Dossiê, Comunicação, mídia e consumo*, São Paulo, v. 3, n. 7, p. 31-47, jul. 2006.
- OLIVEIRA, V. P. de. A influência do gosto musical no processo de construção da identidade na juventude. *Psicologia o portal dos psicólogos*. Belo Horizonte, v.0, n.0, p. 1-21, jan. 2013.
- OLIVEIRA, Priscilla. *A influência da música na vida do jovem consumidor*. São Paulo: Mundo do Marketing, 2017. Disponível em: <<https://www.mundodomarketing.com.br/reportagens/pesquisa/37510/a-influencia-da-musica-na-vida-do-jovem-consumidor.html>>

Agência Brasileira do ISBN

ISBN 978-85-67528-11-3



9 788567 528113