

X JORNADA DE ETNOMUSICOLOGIA

VIII COLÓQUIO AMAZÔNICO DE ETNOMUSICOLOGIA

BELÉM - BRASIL 2023

ANAIS

TEMA: A ETNOMUSICOLOGIA E A FORMAÇÃO DE PROFESSORES

REALIZAÇÃO:



**ANAIS DA X JORNADA DE ETNOMUSICOLOGIA
VIII COLÓQUIO AMAZÔNICO DE
ETNOMUSICOLOGIA**

A Etnomusicologia e a Formação de Professores

Organização:

CHADA, Sonia Maria Moraes
COHEN, Lílíam Barros
COUCEIRO, Adriana Clairefont Melo
ESTUMANO, Jucélia da Cruz

**Belém-PA
2023**

FICHA TÉCNICA DESTA EDIÇÃO

Projeto Gráfico: Leonardo Vieira Venturieri
Editoração Eletrônica: Tainá Magalhães Façanha
Capa: Leonardo Vieira Venturieri

Revisão Textual: os artigos aqui publicados são de responsabilidade individual de cada autor.
Ficha Catalográfica: Larissa da Silva

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

J82a Jornada de Etnomusicologia (10. : 2023 : Belém, PA).
Anais X Jornada de Etnomusicologia [recurso eletrônico]. E, Anais do VIII Colóquio Amazônico de Etnomusicologia: a Etnomusicologia e a Formação de Professores / organização dos anais: Sonia Maria Moraes Chada... [et al.]. – Dados eletrônicos (1 arquivo : PDF). – Belém: Universidades Federal do Pará, Programa de Pós-Graduação em Artes, 2023.

Evento realizado entre os dias 21, 22 e 23 de junho de 2023.
Modo de acesso: <http://www.labetno.ufpa.br/>

ISBN 978-65-88455-59-3

1. Música - Congresso. 2. Musicologia. 3 Etnomusicologia. I. Chada, Sonia Maria Moraes, org. II. Universidades Federal do Pará, Programa de Pós-Graduação em Artes. III. Colóquio Amazônico de Etnomusicologia (8. : 2023 : Belém). IV. Título. V. Título: Anais [do] VIII Colóquio Amazônico de Etnomusicologia. VI. Título: A Etnomusicologia e a Formação de Professores

CDD 23. ed. – 780.72

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ

Emmanuel Zagury Tourinho (Reitor) Gilmar Pereira da Silva (Vice-Reitor)

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

Maria Iracilda da Cunha Sampaio (Pró-Reitora)

INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE (ICA)

Adriana Valente Azulay (Diretora-Geral)

Joel Cardoso da Silva (Diretor-Adjunto)

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES (PPGARTES)

José Denis de Oliveira Bezerra (Coordenador)

Alexandre Romariz Sequeira (Vice-Coodenador)

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE ETNOMUSICOLOGIA (ABET)

Pedro Fernando Acosta da Rosa

Gabriela Rodrigues do Nascimento Luz

EDITORA PPGARTES*

Maria dos Remédios de Brito e Ana Cláudia Leão

(Coordenadoras Editoriais)

Larissa Lima da Silva (Assistente Editorial)

COMITÊ CIENTÍFICO

Profa. Dra. Maria dos Remédios de Brito (Presidente)

Profa. Dra. Ana Cláudia Leão (ICA, Universidade Federal do Pará)

Profa. Dra. Ana Flávia Mendes (ICA, Universidade Federal do Pará)

Prof^ª. Dr^ª. Ana Mae Tavares Bastos Barbosa

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

Prof. Dr. Áureo Deo de Freitas Júnior (ICA, Universidade Federal do Pará)

Prof^ª. Dr^ª. Giselle Guilhon Antunes Camargo (ICA, Universidade Federal do Pará)

Prof. Dr. José Carlos de Paiva (FBA, Universidade do Porto)

Prof^ª. Dr^ª. Laura Malosetti Costa (IA, Universidad Nacional San Martin)

Prof^ª. Dr^ª. Maria das Vitórias Negreiros do Amaral (CAC, Universidade Federal de Pernambuco)

Prof. Dr. Orlando Franco Maneschy (ICA, Universidade Federal do Pará)

Prof^ª. Dr^ª. Rejane Coutinho (IA, Universidade Estadual Paulista)

Prof^ª. Dr^ª. Valzeli Figueira Sampaio (ICA, Universidade Federal do Pará)

Prof^ª. Dr^ª. Cintia Vieira da Silva (Universidade Federal de Ouro Preto)

Prof. Dr. Adrián Esteban Cangí (Universidade Nacional de Avellaneda da Argentina
e Universidade de Buenos Aires/Argentina)

Prof^ª. Dr^ª. Verônica Miranda Damasceno (Universidade Federal do Rio de Janeiro)

*A Editora do Programa de Pós-Graduação em Artes da UFPA pratica a avaliação por pares (preferencialmente externos) e seu eixo editorial refere-se às linhas de pesquisa deste Programa.

Comissão Organizadora da IX Jornada de Etnomusicologia, VII Colóquio Amazônico de Etnomusicologia e IV Encontro Regional Norte da Associação brasileira de Etnomusicologia – ABET

Sonia Maria Moraes Chada (Coordenação Geral)
Liliam Cristina Barros Cohen
Adriana Clairefont Melo Couceiro
Jucélia da Cruz Estumano

Comissão de Comunicação e Divulgação

T&T Produções
Tirsa Lais de Oliveira Gonçalves Moraes
Leonardo Vieira Venturieri
Evelyn Tainá de Souza Silva

Comissão de Produção Artística

Anielson Costa Ferreira
Rodrigo Ramos
Marcelo Cardoso
Jucélia da Cruz Estumano

Comissão da Interação Tecnológica

T&T Produções

Web Designer

Leonardo Vieira Venturieri

Coordenadoria Administrativa

Adriana Melo Couceiro

Presidência da Comissão Científica

Marcus Fachin Bonilla (UFNT)
Jucélia da Cruz Estumano (UFPA/UEDESC)
Paulo Murilo Guerreiro do Amaral (UEPA)

Comissão Científica – Pareceristas

Alvaro Neder (UFRJ)
Edwin Ricardo Pitre Vásquez (UFPR)
Fernanda Marcon (UFSC)
Fernando Lacerda (UFPA)
Gustavo Benetti (UFMA)
Hugo Leonardo Ribeiro (UNB)
Jefferson Tiago S. Mendes da Silva (UFMA)
José Jarbas Pinheiro Ruas Junior (UFT)
Klênio Barros (UA)
Laize Guazina (UFSM)
Lindiane de Santana (UFT)
Lucian José de Souza Costa e Costa (UEPA)
Luciana Prass (UFRGS)

Luis Fernando Hering Coelho (UDESC)
Marcos Holler (UDESC)
Paulo Murilo Guerreiro do Amaral (UEPA)
Rodrigo Velho (UFRR)
Samuel Barros (UA)
Sandra Mara Cunha (UDESC)
Sergio Figueiredo (UDESC)
Tirza Lais (UFPA)

Secretaria

Emissão de certificados e controle de lista de presenças
Paula Thais Pelaz da Silva
Tirsa Lais de Oliveira Gonçalves Moraes

SUMÁRIO

ABERTURA DA X JORNADA DE ETNOMUSICOLOGIA E VIII COLÓQUIO AMAZÔNICO DE ETNOMUSICOLOGIA.....	9
LABORATÓRIO DE ETNOMUSICOLOGIA DA UFPA.....	13
GRUPOS DE PESQUISA	15
COMISSÃO ORGANIZADORA.....	19
ABERTURA.....	22
CONFERÊNCIA DE ABERTURA	23
APRESENTAÇÕES MUSICAIS	24
COMISSÃO DE PRODUÇÃO ARTÍSTICA	25
APRESENTAÇÃO MUSICAL 01	29
APRESENTAÇÃO MUSICAL 2	31
MESAS REDONDAS	33
MESA 01.....	34
MESA 02.....	35
MESA 03.....	36
COMUNICAÇÕES ORAIS.....	37
O ensino formal de trompete: um relato de experiência de estágio na classe de trompete do Instituto Carlos Gomes	38
Luis Carlos Santos da Costa	
Prática musical na Colônia Cinco Mil: a aprendizagem do violão entre seguidores de Sebastião Mota e Melo	48
Arthur José de Souza Martins Domingos Aparecido Bueno da Silva Maíra Andriani Scarpellini	
Um estudo sobre procedimentos de ensaio em orquestras sinfônicas: análise, reflexões e uso didático.....	61
Cibelle J. Donza	

Acervo audiovisual e físico do Laboratório de Etnomusicologia da UFPA: Um estudo sobre o tratamento, inventário e acessibilidade.....70

Lorena Beatriz Castro da Silva Quintino

Intercâmbio cultural entre os mestres de cultura popular e os discentes do Curso de Licenciatura Plena em Música UFPA: a vivência em sala de aula no projeto Encontro de Saberes.....78

João Viktor De Souza Santos

Isaque Henrique Baia De Souza

Contribuições do Projeto de Extensão “O ensino de música nas escolas de Soure e Salvaterra: Uma proposta decolonial de ensino a partir dos saberes tradicionais dos mestres de cultura da Amazônia Marajoara”.85

Juliano Cássio da Silva Conceição

Jesiane Cristina Miranda da Silva

Eliane Dutra Figueiredo

Viviane Santos Cardoso

Práticas musicais no bairro da Terra Firme: Coletivo Cine Club TF.....95

Maria do Carmo Pinheiro Maciel

Josileia da Conceição Ferreira

Narielle Pantoja da Silva

Samara do Rosario e Rosario

Sonia Chada

Jucélia da Cruz Estumano

Estabilidade e mudança: uma análise do repertório musical do Boi de Máscaras Faceiro, de São Caetano de Odivelas - PA106

Evelyn Tainá de Souza Silva

Rondinel Aquino Palha

Sonia Chada

O campo da *Etnomusicologia* e as musicalidades ao norte do Brasil: possibilidades de estudos a partir de metodologias participativas.....115

Rogério Ribeiro das Chagas Leitão

Lilah Lisboa de Araújo

O Carnaval Paraense da Universidade de Samba Piratas da Ilha, Mosqueiro - PA124

Angello Gustavo Silva de Souza

Vieira 40 graus: a lambada de Mestre Vieira nos anos de 1990 134

Saulo Christ Caraveo

Sonia Chada

Vieira e Banda – A Volta: a lambada de Mestre Vieira nos anos de 1990 146

Saulo Christ Caraveo

Sonia Chada

Uso de programas e aplicativos de música por artistas paraenses da década de 2010 .. 158

Leonardo Mateus Pratygy Pinto

ABERTURA DA X JORNADA DE ETNOMUSICOLOGIA E VIII COLÓQUIO AMAZÔNICO DE ETNOMUSICOLOGIA

Com imenso prazer realizamos a X Jornada de Etnomusicologia e o VIII Colóquio Amazônico de Etnomusicologia. O evento ocorreu nos dias 21, 22 e 23 de junho, transmitidos pelo canal do Laboratório de Etnomusicologia, da Universidade Federal do Pará, no YouTube.

A proposta da X Jornada e do VIII Colóquio consiste em uma programação contendo uma Conferência de Abertura, três Rodas de Conversas, treze Comunicações Orais selecionadas pelo Comitê Científico do evento e duas Apresentações Musicais.

O tema dos eventos é “A Etnomusicologia e a Formação de Professores.” A Conferência e as Rodas de Conversas consideram as discussões/reflexões sobre a produção do conhecimento, o pensar e o fazer musical, abordagens, paradigmas e perspectivas, considerando o impacto da Etnomusicologia na formação de professores/pesquisadores, em distintos contextos. Para a Conferência contamos com a participação do Prof. Dr. Eduardo Lichuge, da Escola de Comunicação e Arte da Universidade Eduardo Mondlane, Maputo, Moçambique.

As Rodas de Conversas discutiram e aprofundaram a temática da Conferência a partir de vivências e experiências locais, oportunizando reflexões sobre ações e procedimentos inerentes à temática, promovendo trocas de experiências e socializando o conhecimento produzido. A Roda de Conversa 1 teve a presença da Profa. Dra. Lilian Barros Cohen, da Universidade Federal do Pará, Prof. Dr. Luís Ricardo Queiróz, da Universidade Federal da Paraíba, e do Mestre Curica, Mestre da Guitarrada do Pará. A Roda de Conversa 2 com a participação da Profa. Dra. Marília Stein, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Prof. Dr. Pedro Fernando Acosta, Presidente da Associação Brasileira de Etnomusicologia e Mestre Ray, Mestre fundador do Espaço Cultural Coisas de Negro. A Roda de Conversa 3 com a participação da Profa. Dra. Francisca Marques, da Universidade Federal do Recôncavo Baiano, Prof. Dr. Mathias Lewy, da Universidade de Artes e Ciências de Lucerna, Suíça, e da Mestra Mariluz Mariano, da etnia Warou.

As apresentações musicais, Cenas da Música Popular Paraense no Instituto Estadual Carlos Gomes e Musicalidades de um caboclo vigiense, foram coordenadas pelos professores Marcelo Cardoso, Anielson Ferreira e Rodrigo Ramos, do Instituto Estadual Carlos Gomes.

O Laboratório de Etnomusicologia, LabEtno, da Universidade Federal do Pará, do qual fazem parte o Grupo de Pesquisa Música e Identidade na Amazônia e o Grupo de Estudos sobre a Música no Pará, da Universidade Federal do Pará, e o Grupo de Estudos Musicais da Amazônia, da Universidade do Estado do Pará, tem como objetivo principal congregar e apoiar

as pesquisas na área de Etnomusicologia do Programa de Pós Graduação em Artes, da Faculdade de Música, da Escola de Música e da Escola de Aplicação da Universidade Federal do Pará, e da Universidade do Estado do Pará. Seus objetivos específicos são: proporcionar organismo estruturado de apoio a pesquisas etnomusicológicas desenvolvidas na Região Amazônica; acomodar acervo já existente e oferecer suporte para a sua constante alimentação; e, fomentar/produzir conhecimento sobre música na Amazônia. Tem como metas principais: manter arquivo de registros sonoros e de texto disponíveis à comunidade; incrementar e potencializar o desenvolvimento da área da Etnomusicologia no Norte do Brasil; realizar ações de pesquisa e extensão com as diversas conexões musicais locais, regionais, nacionais e internacionais; estabelecer pontes entre a Academia e os Mestres e sabedores musicais do Estado e da Região; além de promover eventos, cursos, workshops, oficinas e afins à área.

Entre os eventos realizados pelo LabEtno destaca-se a Jornada de Etnomusicologia, já em sua décima edição, as seis últimas edições casadas com o Colóquio Amazônico de Etnomusicologia. Os eventos se encontram consolidados como acontecimentos importantes da área no Brasil. A Jornada e o Colóquio demarcam um diferencial no Norte do Brasil, em razão de serem eventos ao mesmo tempo pioneiros, em termos regionais, e de reconhecimento significativo no âmbito nacional e internacional na área da Etnomusicologia. Buscam socializar as pesquisas desenvolvidas sobre música, assim como fomentar a divulgação da produção científica de textos acadêmicos de Etnomusicologia. Como distintivo de inovação metodológica, considera-se a perspectiva de descolonização do saber, na medida em que se oportuniza o diálogo da Academia com os Mestres da tradição oral. Estes vêm colaborando com pesquisas desenvolvidas pelo LabEtno e pelos Grupos de Pesquisa associados, inclusive ministrando disciplinas, palestras e workshops, em parceria com professores da Universidade Federal do Pará e Universidade do Estado do Pará.

No que diz respeito à produção científica regional, ressalta-se a relevância da Jornada e do Colóquio como meios privilegiados de divulgação, socialização e registro de pesquisas recentes, que além de corroborarem à consolidação, no Pará e na Amazônia, da Etnomusicologia e de diversas searas da ciência com as quais a disciplina faz interface, trazem à tona discussões contemporâneas de interesse público, tais como a sustentabilidade regional por meio de manifestações culturais e musicais expressivas, a patrimonialização de bens culturais imateriais, a construção de identidades musicais, o desenvolvimento do turismo cultural, a valorização de saberes e fazeres tradicionais e de minorias, entre outros, que tocam o desenvolvimento da Região, especialmente nos âmbitos cultural, educacional, econômico e social.

A Etnomusicologia está institucionalizada na Universidade Federal do Pará nos espaços de ensino de música da universidade, contribuindo para a formação de professores de música e mestres e doutores em Arte. A produção de conhecimento sobre a música na Amazônia é o que nos move.

Vale mencionar que:

a Região Amazônica é uma das regiões mais definidas e individualizadas dentro dos quadros continentais, porém, não muito fácil de definir ou delimitar, a começar pela plurivalência do sentido do termo que a nomeia, que tanto pode significar uma bacia hidrográfica quanto uma província botânica, um conjunto político ou um espaço econômico, segundo Eidorfe Moreira (1958, p. 11).¹

Para Paes Loureiro (2003, p. 1) o:

rio e a floresta são enigmas da Amazônia. Dependendo do rio e da floresta para quase tudo, o caboclo usufrui desses bens, mas também os transfigura. Essa mesma dimensão transfiguradora preside as trocas e traduções simbólicas da cultura, sob a estimulação de um imaginário impregnado pela viscosidade espermática e fecunda da dimensão estética. O rio deságua no imaginário onde se pode ler a multiplicidade dos ritmos da vida e do tempo e observar as indecisões da fronteira entre o real e o imaginário. Entre o rio e a floresta é preciso saber ver para efetivamente ver. Um olhar sustentado pela pertença à emoção da terra, com a sensibilidade disponível ao raro, com a alma posta no olhar.²

Sempre nos vem a pergunta: Que Etnomusicologia é essa que estamos fazendo? A resposta parece ser que estamos aprendendo sobre música da/na Região Amazônica cuja compreensão passa por sua relação com a cultura em que é produzida e que ela própria, música, ajuda a produzir.

Entretanto, ainda não há curso para formação de etnomusicólogos, nem no Pará, nem na Região Norte brasileira.

No Curso de Licenciatura em Música, da Universidade Federal do Pará, os alunos são convidados a realizar pesquisa etnográfica sobre práticas musicais existentes na Amazônia e têm gerado artigos, vídeos, podcasts e trabalhos de conclusão de curso sobre essas práticas. A

¹ MOREIRA, Eidorfe. *Amazônia: o conceito e a paisagem*. Belém: INPA, 1958.

² LOUREIRO, João de Jesus Paes. *Meditação e devaneio: entre o rio e a floresta*. Somanlu: Revista de Estudos Amazônicos [Online], vol. 3 n. 1 e 2: 23-33.

criação do Programa de Pós-Graduação em Artes tem contribuído positivamente para o desenvolvimento da Etnomusicologia na Região Amazônica, gerando teses e dissertações sobre a cultura musical da Região. O LabEtno, criado em 2014, se constituiu em um reforço a esses cursos e aos Grupos de Pesquisa em Etnomusicologia existentes na cidade de Belém.³

A produção do LabEtno tem se caracterizado por estar voltada à produção da/na Região Amazônica, buscando a compreensão da diversidade de práticas musicais existentes na Região em diálogos tanto com as produções brasileiras quanto mundiais. Quase a totalidade da produção existente é de etnografias e autoetnografias musicais realizadas a partir de diálogos disciplinares e interdisciplinares que buscam estudar música como um fenômeno humano. Há tentativas de compreensão dos diversos significados da música mediante a realização de descrição etnomusicológica compatível.

As ações empreendidas pelo LabEtno no ensino, pesquisa e extensão, na Universidade Federal do Pará, refletem uma epistemologia distinta, que representa uma inovação metodológica nos cursos aos quais se vincula, quebrando paradigmas, ampliando o conceito de Música, do fazer, da criação e da transmissão musical, assim como a percepção da diversidade cultural e musical existente na Região Amazônica, fomentando uma visão crítica a respeito da vida musical das cidades, da mídia, das hierarquias de saberes institucionalizados e não institucionalizados, aprofundando a percepção das relações entre música, cultura e sociedade. Proporcionam experiências intermusicais, pesquisas colaborativas e metodologias participativas que não se apresentam nos currículos dos Cursos de Música e têm impacto no processo de formação do licenciando e do mestre e doutor em Artes, em constante interlocução com a Etnomusicologia brasileira e internacional.

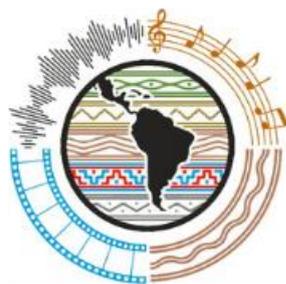
Em nome da Comissão Organizadora da X Jornada de Etnomusicologia e do VIII Colóquio Amazônico de Etnomusicologia, agradeço imensamente a participação dos palestrantes, participantes, aos nossos apoiadores: Instituto de Ciências da Arte, Pró-reitora de Pesquisa, Faculdade de Música, Programa de Pós-graduação em Artes, da Universidade Federal do Pará, a Universidade do Estado do Pará, a Universidade Federal do Norte do Tocantins, a Universidade Federal do Maranhão, a Associação Brasileira de Etnomusicologia, aos integrantes do Laboratório de Etnomusicologia, e desejo um feliz e próspero evento a todos.

Muitíssimo Obrigada!

Sonia Chada

³ Ver <<https://www.labetno.ufpa.br>>

LABORATÓRIO DE ETNOMUSICOLOGIA DA UFPA



LABETNO

LABORATÓRIO DE
ETNOMUSICOLOGIA DA UFPA

<https://labetno.ufpa.br>

14

O Laboratório de Etnomusicologia, criado em 2014, está vinculado à Faculdade de Música da UFPA, ao Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGARTES) da UFPA, à Escola de Música (EMUFPA) e ao Curso de Licenciatura em Música da UEPA. Em seus primórdios passou a congrega o Grupo de Pesquisa Música e Identidade na Amazônia (GPMIA) e o Grupo de Estudos sobre Música no Pará (GEMPA), ambos da UFPA, e, posteriormente, passou a congrega, também, o Grupo de Estudos Musicais da Amazônia (GEMAM), da UEPA. O Labetno tem como objetivo principal congrega e apoiar as pesquisas na área de etnomusicologia no PPGARTES/EMUFPA/UFPA/GEMAM. Suas metas são: 1) Manter arquivo de registros sonoros e de texto disponíveis à comunidade; 2) Incrementar e potencializar o desenvolvimento da área da etnomusicologia na Região Norte; 3) Realizar ações de pesquisa e extensão com as diversas conexões musicais do Estado e Região; 4) Estabelecer pontes entre os mestres e sabedores musicais do Estado e da Região e a Academia; e, 5) Promover eventos, cursos, workshops, oficinas e afins com vistas ao incremento da disciplina.

GRUPOS DE PESQUISA



<http://dgp.cnpq.br/dgp/espelhogrupo/15520>

O GPMIA foi criado em 2007, a partir do projeto de pesquisa “Música e Sociedade Indígena na Amazônia”, que possuía apoio da UFPA através do Programa de Apoio ao Recém Doutor (PARD) e parceria com o Museu Paraense Emílio Goeldi. O GPMIA possui três grandes linhas de pesquisa: 1. Música Indígena na Amazônia; 2. Estudos Etnomusicológicos no Pará; 3. Interfaces epistêmicas em Artes. Possui um acervo de mídias digitais em áudio e vídeo sobre os repertórios musicais do Alto Rio Negro, particularmente relacionados à cidade de São Gabriel da Cachoeira (Amazonas), e dos repertórios do clã Desana Guahari Diputiro Porã, além de entrevistas e vídeos gravados em CD e DVD. Esse acervo tem sido objeto de estudo dos subprojetos de Iniciação Científica e do projeto de pesquisa “Mito e Música entre o clã Desana Guahari Diputiro Porã, AM”. O acervo também possui documentos digitalizados referentes à Memória Histórica do Instituto Estadual Carlos Gomes, em Belém, e a outros projetos de mestrados, doutorandos e graduandos sobre a música na Região Norte.



<http://dgp.cnpq.br/dgp/espelhogrupo/29001>

O GEMPA foi criado em 2012. É um grupo de estudo, investigação e produção de conhecimento sobre diversas práticas musicais existentes no Pará e é formado por professores e alunos dos cursos de graduação e pós-graduação da UFPA. Possui duas linhas de pesquisa: 1. Práticas musicais e 2. Interfaces epistêmicas em Artes, contando com acervo em áudio e vídeo sobre pesquisas desenvolvidas e outro digitalizado abrangendo literatura etnomusicológica e música paraense. O projeto de pesquisa “Práticas Musicais no Pará” constitui o projeto principal do grupo, o qual abriga vários subprojetos de pesquisa, bem como de extensão e ações de ensino e pesquisa desenvolvidas em disciplinas da graduação e pós-graduação.



<http://dgp.cnpq.br/dgp/espelhogrupo/38281>

O Grupo de Estudos Musicais da Amazônia (GEMAM) se encontra cadastrado no Diretório de Grupos de Pesquisa do CNPq e é certificado pela Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação (Propesp) da Universidade do Estado do Pará (UEPA) desde novembro de 2010. Desenvolve projetos de pesquisa e realiza estudos dirigidos na área de Etnomusicologia, bem como organiza eventos científicos, regularmente, em parceria com o Laboratório de Etnomusicologia (LabEtno) da Universidade Federal do Pará (UFPA).

O ponto de partida para a criação do GEMAM foi a constatação de que muito pouco ainda se conhece sobre o universo musical e estético das culturas expressivas amazônicas. Pretende-se investigar, documentar e analisar este universo em suas dimensões histórica, social, cultural, identitária e/ou estética. O principal objetivo é o levantamento de materiais a respeito da história musical e artística da Amazônia (mas não apenas dela), além de realizar uma abordagem crítica da linguagem e do fazer musical atual, com enfoque etnomusicológico e/ou estético. Pretende-se ainda compreender sentidos e especificidades das linguagens artísticas em diferentes culturas, incluindo a música, nas perspectivas estética, cultural e social. Além de propor projetos de pesquisa, o GEMAM constitui um intenso fórum de discussão em cima de bibliografia especializada e experiências de campo, tornando-se importante referência para Etnomusicologia na região. Participam do GEMAM professores da UEPA e da UFPA, assim como discentes do curso de Licenciatura em Música da UEPA, integrantes do LabEtno e colaboradores externos.

COMISSÃO ORGANIZADORA



Sonia Maria Moraes Chada

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

percepção musical e execução musical.



Liliam Cristina Barros Cohen

Pianista e etnomusicóloga. Possui graduação em Bacharelado Em Música Piano pela Universidade Estadual do Pará (2000), mestrado em Etnomusicologia pela Universidade Federal da Bahia (2003), doutorado em Etnomusicologia pela Universidade Federal da Bahia (2006) e Pós-Doutorado em Antropologia pela Universidade de Brasília (2009). Atualmente é professora da Universidade Federal do Pará e Pós-doutorado no Centro de Pesquisa e Pós-Graduação sobre as Américas da Universidade de Brasília. Tem

experiência na área de Música, com ênfase em Etnomusicologia.



Adriana Clairefont Melo Couceiro

Paraense, concluiu o Curso Técnico em Piano no Conservatório Carlos Gomes, em 1990. Bacharel em Comunicação Social - habilitação Publicidade e Propaganda - pela Universidade Federal do Pará, em 1995. Especialista em Educação a Distância pela Universidade Federal do Pará, em 1996. Licenciada Plena em Educação Artística - habilitação em Música - pela Universidade do Estado do Pará, em 2000. Possui Mestrado em "Enseñanza y Aprendizaje Abiertos y a Distancia" pela Universidade Nacional de Educação a Distância/Espanha, em 2002. Atualmente, cursa o Doutorado em Estudos Culturais na Universidade do Minho/Portugal. Professora efetiva da Escola de Música da Universidade Federal do Pará, no núcleo de Piano, desde 1993. Tem experiência na área de

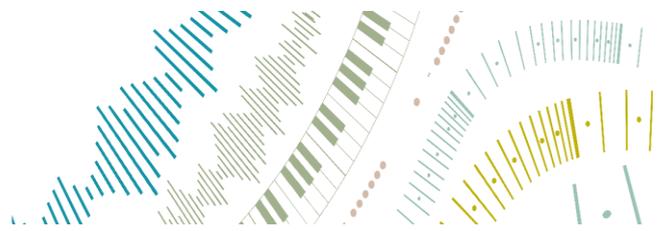
Artes, com ênfase em Música, atuando principalmente nos seguintes temas: educação musical, extensão universitária, gestão universitária, avaliação institucional.



Jucélia da Cruz Estumano

Doutoranda em MÚSICA pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC); Mestra em ARTES pela Universidade Federal do Pará, UFPA (2017). É Licenciada Plena em MÚSICA pela Universidade do Estado do Pará, UEPA (2012); Especialista em GESTÃO EDUCACIONAL pela Faculdade Integrada Ipiranga (2013); Especialista em Educação Profissional Integrada à EJA- PROEJA- ARTE- AMAZÔNIA- UFPA (2015). É Professora efetiva de MÚSICA na Escola de Aplicação da Universidade Federal do Pará, UFPA (2017). Atualmente é vice coordenadora do Grupo de PESQUISA: Grupo de Estudos sobre a música no Pará (GEMPA) e integrante do

Laboratório de Etnomusicologia da UFPA (LabEtno). É integrante do Grupo de Pesquisa música e educação (MUSE) vinculado a Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). No campo da EXTENSÃO, foi coordenadora dos projetos: Coral infanto-juvenil Encantos da EA-UFPA (Pibex, 2018), Projeto Flauta doce: um encontro de saberes musicais (Pibex, 2019), Espetáculo experimental Encantos toca e canta música nos bairros (Proex, 2020) e Coral Encantos da EA-UFPA (2020/2021). Participou do projeto de extensão Banda de música da UEPA (2019, 2020) atuando como instrumentista no naipe de saxofone e como cantora solista. No ENSINO tem experiência na área de Artes, Educação Musical, com ênfase nos níveis de ensino da EDUCAÇÃO BÁSICA (Fundamental I, Fundamental II e EJA). Atuou como professora EFETIVA na Escola Municipal de Ensino Fundamental Júlia Barbalho (1º ao 5º ano) no Município de Ananindeua (2017); Atuou como professora em ESCOLA VOCACIONAL - Escola de Música Antônio Inglês, no Município do Acará (2012). Foi professora de teoria musical e canto coral adulto na Fundação Curro Velho (2011 a 2013). Teve experiência no ENSINO SUPERIOR, atuando como professora substituta no Curso de música da Universidade do Estado do Pará (UEPA), no Campus de Vigia (2013) e Campus de Belém (2014 e 2015). Foi professora no Plano Nacional de Formação Docente - PARFOR Música no Polo Universitário do Município de Óbidos (2018 e 2019).



ABERTURA

ABERTURA

DR. PEDRO FERNANDO ACOSTA (ABET)

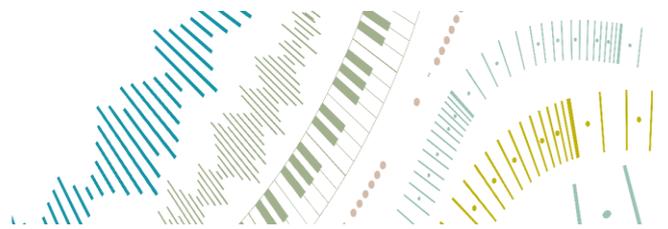


DR^a. SÔNIA CHADA (LABETNO)

Clique Aqui !

REALIZAÇÃO:





CONFERÊNCIA DE ABERTURA



CONFERÊNCIA

DR. EDUARDO LICHUGE
(MOÇAMBIQUE)



MEDIAÇÃO:
DR. ALEX DUARTE
(UFPA)



Clique Aqui !



REALIZAÇÃO:





APRESENTAÇÕES MUSICAIS

REALIZAÇÃO:





COMISSÃO DE PRODUÇÃO ARTÍSTICA



Anielson Costa Ferreira atua profissionalmente como Professor Auxiliar efetivo do Curso de Licenciatura em Música da Universidade do Estado do Pará (UEPA) no Campus XXI em Bragança -PA. Atua, também como Técnico em Música de Nível superior no Instituto Estadual Carlos Gomes (IECG). Entre 2015 e 2020, esteve como regente da Banda da UEPA, com a qual gravou dois DVDs. Desenvolve ainda um amplo trabalho no âmbito da performance musical, atuando com os seguintes grupos artísticos: Quinteto de Metais da Fundação Carlos Gomes, Orquestra Sinfônica Carlos Gomes, Economic Quartet e Pará trombones desde 2006. Atualmente é Maestro titular da Banda Sinfônica Carlos Gomes (BSCG) no Instituto Estadual Carlos Gomes e coordena e rege a Oficina de Prática de Banda de Música da UEPA Campus XXI em Bragança – PA. No âmbito da pesquisa é vice-líder do GP-Lace na Região do Caeté, Grupo de Pesquisa, Linguagem, Artes, Cultura e Educação na Região do Caeté da UEPA e participante do GEMPA – Grupo de Estudos sobre Música no Pará do PPGARTES da UFPA. Anielson Costa Ferreira é mestre em música/performance pela Universidade de Aveiro em Portugal. Especialista em Docência do Ensino Superior pela ESAMAZ. Bacharel em Música/Habitação em Trombone pela Universidade do Estado do Pará – UEPA.

REALIZAÇÃO:





Marcelo Cardoso é saxofonista, compositor e produtor. É concursado Técnico em Música de Nível Superior da Fundação Carlos Gomes, fazendo parte dos seguintes grupos artísticos da instituição: Banda Sinfônica Carlos Gomes (BSCG), Banda Bora e o Projeto de Extensão Carimbó Galo Duro. No âmbito da difusão discográfica conta com álbum e E-book intitulado Saxjuba. Iniciou seus estudos em música no Clube Musical União Vigiense em 1992 sendo orientado pelo regente e professor José Maria Vale. Ingressou 1998 no antigo Conservatório Carlos Gomes (Hoje Instituto Estadual Carlos Gomes) compondo a Classe do Prof. Marcos Cardoso (Puff). Durante o curso chegou a integrar a Banda Sinfônica FCG e o Quinteto de saxofones da FCG também como músico convidado a Amazônia Jazz Band. Participou das edições do Festival Internacional de Música do Pará de 2005 a 2017, dividindo palco com diversos artistas. Entre eles Jorge Antunes pai da eletro acústica e Quarteto K-Chibinho. Em 2001, integrou a orquestra de música latina da UFPA, na qual participou na gravação de três Dvd's. Em 2006 ingressou no Curso de Bacharelado em Música pela UEPA onde passou a ser orientado pelo professor Dr. Dílson Florêncio formando-se em 2009, mesmo ano que assumiu o corpo de professores da Fundação Carlos Gomes. Também atuou como professor em Macapá (AP) e Vigia de Nazaré com Educação Musical Infantil. Atualmente integra o corpo de professores de Música de Câmara e Saxofone do IECG. É ativo nos grupos artísticos Bailique quarteto, One Love Belém, Carimbó dos Manos da vigia e Orquestra de sopro z-3 à qual é fundador. Marcelo também é freelancer e participa de vários movimentos culturais sendo alguns deles Tarrafeada Musical, Teimosia Cultural e Ao pôr do som, que são recorrentes nos interiores e região metropolitana do Pará.

REALIZAÇÃO:

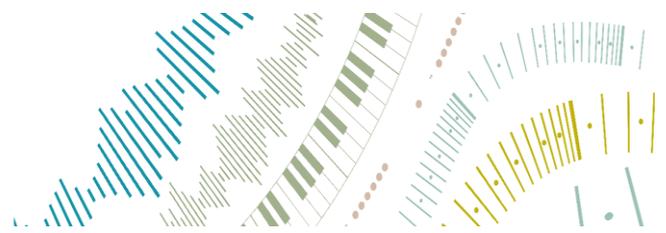




Rodrigo Ramos é Mestre em Ensino pelo Programa de Pós-Graduação Criatividade e Inovação em Metodologias no Ensino Superior - PPGCIMES - UFPA, possui graduação em Bacharelado em Composição e Arranjo pela Universidade do Estado do Pará/ Fundação Carlos Gomes (2016) e graduação em Licenciatura Plena em Música pela Universidade do Estado do Pará (2010). Atualmente é professor do Instituto Estadual Carlos Gomes das disciplinas de Harmonia, Contraponto, Editoração e Música e Tecnologia. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Composição Musical e Editoração Musical, atuando principalmente nos seguintes temas: Música e Tecnologia, Educação Musical, Editoração de Partituras e Composição Musical.

REALIZAÇÃO:

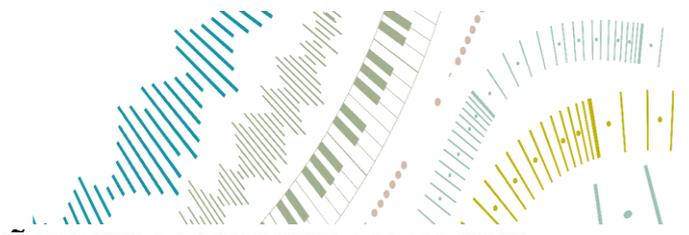




Jucélia da Cruz Estumano é Licenciada Plena em MÚSICA pela Universidade do Estado do Pará (UEPA- 2012); Doutoranda em MÚSICA pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC); Mestre em ARTES pela Universidade Federal do Pará (UFPA-2017). Especialista em Educação Profissional Integrada à EJA- Proeja- Arte- Amazônia (UFPA - 2015); Especialista em Gestão Educacional pela Faculdade Integrada Ipiranga (2013). Coursou saxofone (2007 a 2009) e canto lírico (2013 a 2016) na Escola de Música da Fundação Carlos Gomes. Foi integrante da Banda de Música da UEPA- Belém (cantora e saxofonista) e atualmente é integrante da Banda de Música da UEPA de Bragança (saxofonista). É Professora do quadro efetivo de MÚSICA, na Escola de Educação Básica- Escola de Aplicação da Universidade Federal do Pará (UFPA-2017). Tem experiência na área de Artes, Educação Musical, com ênfase nos níveis de ensino da Educação Básica. A professora, atuou no ENSINO SUPERIOR, no Curso de música da Universidade do Estado do Pará (UEPA), no Campus de Vigia (2013); Campus de Belém (2014 e 2015); e no município de Óbidos pelo PARFOR- Música- UFPA (2018 e 2019). É Coordenadora do Laboratório de Etnomusicologia da Universidade Federal do Pará (LABETNO-UFPA); Vice coordenadora do Grupo de Pesquisa: Grupo de Estudos sobre a música no Pará (GEMPA), pesquisadora sobre as práticas musicais no Pará. É integrante do Grupo de Pesquisa música e educação (MUSE) vinculado a Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC).

REALIZAÇÃO:





APRESENTAÇÃO MUSICAL 1:

CENAS DA MÚSICA POPULAR PARAENSE NO IECG

COORDENAÇÃO:



ME. ANIELSON FERREIRA
(IECG)



ESP. RODRIGO RAMOS
(IECG)



MARCELO CARDOSO
(IECG)

Clique Aqui!

29

CENAS DA MÚSICA POPULAR PARAENSE NO IECG

O início da segunda metade do século XIX foi um período de intensa profusão artística, no que concerne à música sinfônica, no Estado do Pará. Apesar da decadência ao final do século, foi nesse período que ocorreu a criação, em 1895, da Academia de Belas Artes, e seu departamento de música, o Conservatório de Música (BARROS e VIEIRA, 2015), atualmente chamado de Instituto Estadual Carlos Gomes (IECG).

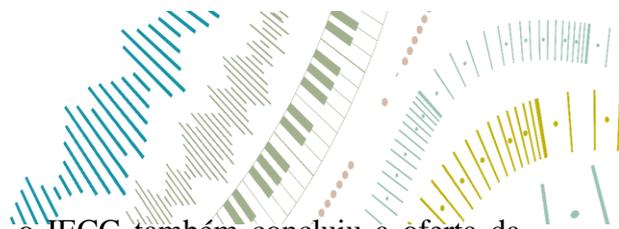
A criação da referida instituição e de sua orquestra coincide com a fase do declínio da ópera em Belém. Durante esse período, inúmeros espetáculos sinfônicos foram produzidos por maestros paraenses, como Gama Malcher e Meneleu Campos. Segundo Salles (1995), a orquestra do Conservatório foi a mais completa até então, mas existiu apenas até 1908, quando a instituição foi fechada.

O Conservatório só reabriria suas portas em 1929, graças aos esforços de alguns professores, dentre eles, os maestros Ettore Bósio, Cincinato Ferreira e o compositor Domingues Brandão, que propuseram ao Estado a reabertura da instituição com o nome de Conservatório Carlos Gomes. Em 1930, de acordo com o decreto número 38, essa escola, já denominada Instituto Carlos Gomes, torna-se estabelecimento público de ensino do Estado (VIEIRA, 2001).

O Instituto Estadual Carlos Gomes é a terceira escola de música mais antiga do Brasil. Atualmente, a instituição mantém cursos em nível médio técnico profissionalizante nas áreas de piano, sopros, cordas, canto, regência coral e percussão, denominado: “Eixo tecnológico: produção cultural e design técnico de nível médio em música”. No nível superior, oferta o curso de Bacharelado em Música, com habilitação em Instrumento, Canto Lírico, Regência de Bandas e Composição e Arranjo. O IECG também mantém cursos livres de violão popular, cavaquinho, teclado e bateria, além de cursos voltados ao público infantil denominados “Musicalização” e

REALIZAÇÃO:

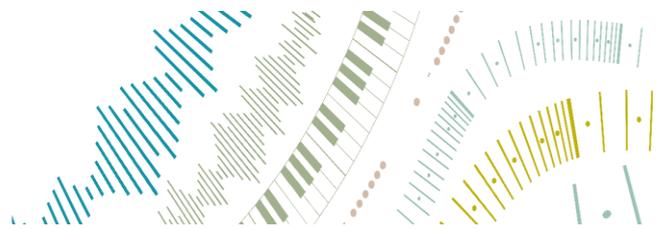




“Iniciação Musical”. No primeiro semestre de 2023, o IECG também concluiu a oferta da primeira turma do curso de Pós-Graduação lato sensu em Musicoterapia.

No que tange sua produção artística, o IECG tem diversos grupos, como a Orquestra sinfônica Carlos Gomes, a Banda Sinfônica Carlos Gomes, e vários grupos menores formados a partir das atividades de música de câmara ou da própria vontade dos professores, técnicos em música e alunos da instituição.

O presente “concerto” vem mostrar um aspecto específico do repertório executado pelos grupos formados no IECG, a penetração do que podemos chamar de Música Popular Paraense (MPP). Os vídeos e as falas das professoras Sara Moraes e Jade Guilhon, e do técnico em música Anielson Ferreira, mostram até que ponto e de que maneira, se dá a entrada desse repertório de MPP nas aulas e apresentações do IECG.



APRESENTAÇÃO MUSICAL 2:

MUSICALIDADES DE UM CABOCLO VIGIENSE



MARCELO CARDOSO
(IECG)



ME. ANIELSON FERREIRA
(IECG)



ESP. RODRIGO RAMOS
(IECG)

COORDENAÇÃO:

[Clique Aqui!](#)

MUSICALIDADES DE UM CABOCLO VIGIENSE

Em uma cidade interiorana localizada a 70 km no nordeste do Estado do Pará, encontramos a cidade Vigia de Nazaré envolvida em um cenário rico em história e cultura, pelos seus monumentos históricos e pelas manifestações e movimentos culturais como o carimbó e suas inúmeras bandas de músicas centenárias como nos fala Salles (1985) “Vigia mantém viva talvez a mais rica tradição musical do interior paraense”. Toda essa diversidade histórica, cultural e tradição musical contribuiu para a formação do músico Marcelo Cardoso, saxofonista, professor, compositor e mestre da cultura popular.

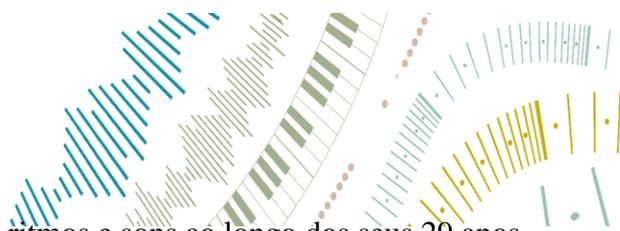
Nesta X Jornada de Etnomusicologia e VIII Colóquio Amazônico de Etnomusicologia, Marcelo Cardoso, conta o seu percurso musical, descrevendo como formou-se o artista musical Caboclo Vigiense. Nesta oportunidade, Marcelo relata a sua trajetória e vivências musicais iniciada na Banda de Música União Vigiense, instituição que possui 107 anos de existência trabalhando no âmbito artístico, social e educacional com a população vigiense, responsável pela formação de muitas gerações de músicos.

Marcelo Cardoso tem um amplo trabalho composicional que no decorrer do tempo tem ganhado bastante relevância no cenário musical paraense, autor de projeto musicais como SAXJUBA, que segundo Cardoso (2023) é “a concretização de um sonho, feito muitas mãos e influenciado muitos sons”. É possível observar nesta obra o retrato da cidade de Vigia de Nazaré, das influências e vivências do autor sendo expressas através da sonoridade incutida nesta obra, utilizando-se dos sons do cotidiano da cidade, dos barcos ancorando no porto, do movimento e burburinhos na feira, do descamar dos peixes pelos pescadores e o som da alvorada das bandas centenárias, seja nas festas religiosas ou profanas, como cita Marcelo.

O projeto musical SAXJUBA premiado no edital Preamar de cultura e arte do governo do Estado do Pará, se materializa em *CD e E-book*, trazendo consigo toda a herança do seu

REALIZAÇÃO:





cotidiano vigiense e suas vivências de diversidades de ritmos e sons ao longo dos seus 29 anos de carreira musical.

No âmbito do carimbó, as vivências adquiridas por Marcelo Cardoso na banda de música e suas conexões com o Instituto Estadual Carlos Gomes, ainda muito jovem no início de seu trajeto musical, o levaram a ver esse gênero de forma distante, pois a linguagem técnica mais globalizada no saxofone fazia com que ele se afastasse do sotaque que o carimbó requer e precisava, gerando assim o que Marcelo Cardoso chama de “apagamento da linguagem” do saxofone o carimbó. No entanto através do contato com o mestre Pequê do carimbó dos Tapaioaras e fundador do carimbó os Canarinhos. Marcelo passa a entender e enxergar o carimbó como sua linguagem, sua forma de falar, expressar, mostrar a sua música no tocar e no compor.

Dessa maneira, Marcelo Cardoso fala sobre a importância e necessidade do carimbó e a forma de tocar o gênero no saxofone ser sistematizado dentro de instituições de ensino de música. Ações nesse sentido a vem sendo introduzidas no IECG, por meio do projeto de extensão Galo Duro, conduzida pelo Professor Marcelo Cardoso e Aquino Veloso, que visam, através desta prática partilhar vivências e trocas de conhecimentos entre mestres de carimbó, professores do IECG e alunos de extensão, além de realizar trabalho de pesquisa, catalogação e confecção de partituras e *E-books*.

Ao falar sobre seu processo composicional, Marcelo Cardoso revela que esse ocorre dentro e através de influências do seu cotidiano, vivências sobre tudo em Vigia de Nazaré, ao ver uma garota passar de bicicleta com um peixe gigante pendurado no guidom, o som do barco, a algazarra do mercado, isso é o nosso cotidiano, isso é a inspiração para frasear e escrever um trecho musical, para Marcelo esse processo é tão natural quanto escovar os dentes ou abrir a porta de casa, simplesmente ocorre de forma espontânea.

Em suas obras apresentadas, Marcelo Cardoso, fala que suas composições transitam pelos 29 anos de vivências e experimentações musicais, desde seu início em Vigia de Nazaré com as bandas de música, as rodas de carimbó e posteriormente transitando por outros estados como no Amapá atuando ativamente como performance com muitos cantores da terra e professor na Escola de Música Walquiria Lima, além de passar um tempo trocando vivências culturais e influências caribenhas nas Guianas, resultando em músicas com Drum and Bass da Matinta, que está em um dos seus CDs. Assim sendo Marcelo Cardoso narra que o contato com mestre Pequê o incentivou e influenciou a adentrar no mundo da composição, desta forma Marcelo finaliza dizendo que suas composições são reflexo das suas vivências construídas através do seu universo artístico musical.

REALIZAÇÃO:

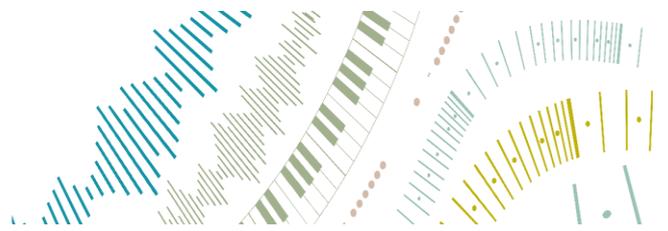




MESAS REDONDAS

REALIZAÇÃO:





MESA 1



MESTRE CURICA



DR^a. LILIAM BARROS
(UFPA)



DR. RICARDO QUEIROZ
(UFPB)



MEDIAÇÃO:
ME. JUCÉLIA
ESTUMANO (UFPA)

Clique Aqui!



REALIZAÇÃO:





MESA 2



MESTRE NEGO RAY



DR^a. MARÍLIA STEIN
(UFRGS)



DR. PEDRO FERNANDO
ACOSTA (ABET)



MEDIAÇÃO:
ME. TAINÁ FAÇANHA
(UEPA)

Clique Aqui!



REALIZAÇÃO:





MESA 3



MESTRA MARILUZ MARIANO



DR. FRANCISCA MARQUES (UFRB)



DR. MATHIAS LEWY (HSLU)



MEDIAÇÃO: DR. PAULO MURIÓ GUERREIRO DO AMARAL (UEPA)

Clique Aqui!



REALIZAÇÃO:

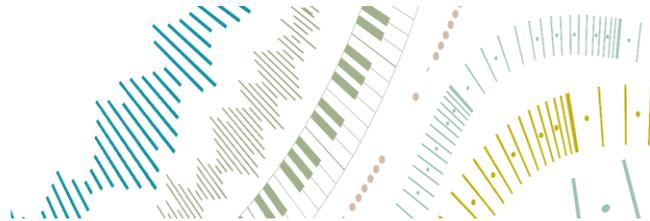




COMUNICAÇÕES ORAIS

REALIZAÇÃO:





O ensino formal de trompete: um relato de experiência de estágio na classe de trompete do Instituto Carlos Gomes

Luis Carlos Santos da Costa
Instituto Federal do Pará
lucarlos.educ@gmail.com

38

Resumo: Este trabalho tem como título *O ensino formal do trompete: um relato de experiência de estágio na classe de trompete do Instituto Carlos Gomes*. O objetivo deste trabalho é descrever a prática docente do ensino do trompete na escola especializada e apontar aspectos técnico-pedagógicos desenvolvida da prática docente. A pesquisa foi a partir da problemática de qual deve ser o objetivo do professor docente em ensinar um determinado método e quais os aspectos técnicos inseridos neste método. Nas aulas, foram descritos e apontados os aspectos técnicos inseridos utilizados, assim como o objetivo do professor ao utilizar tal técnica. Por meio de relatórios semanais e fichas de frequências, registra-se o objetivo, as metodologias e os resultados alcançados com esta experiência.

Palavras-chave: Trompete. Prática docente. Ensino formal

Title of the Paper in English: The formal teaching of the trumpet: a report of an internship experience in the trumpet class of the Carlos Gomes Institute)

Abstract: This work is entitled: *The formal teaching of the trumpet: a report of an internship experience in the trumpet class of the Carlos Gomes Institute*. The objective of the work is to describe the teaching practice of teaching the trumpet in the specialized school and to point out technical and pedagogical aspects of teaching practice. We developed the research based on the problem of which the objective of the teaching teacher in teaching a certain method and which are the technical aspects inserted in that method. We describe the classes and point out the technical aspects inserted in the methods, we also point out the teacher's objective in the methods. The classes were described through weekly reports and frequency sheets.

Keywords: Trumpet. Teaching practice. Formal teaching

1. Introdução

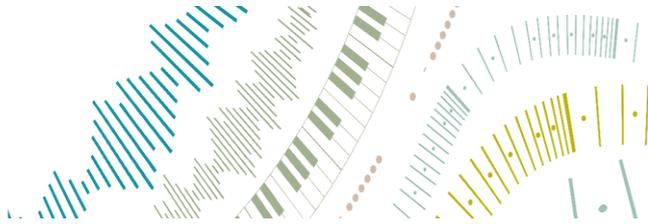
O referido Instituto é composto por três departamentos, que funcionam em prédios distintos: um prédio onde agrega as aulas de violão, flauta doce e percussão, outro prédio onde ficam as aulas do naipe de metais, madeiras, piano, canto teoria musical e musicalização, ambos localizados na avenida Gentil Bitencourt N° 977.

No quadro da equipe técnica, têm-se como diretor o professor Joel de Jesus Costa e como coordenador técnico o professor Álvaro Dias, dois assistente sociais, 2 psicólogos, 2 auxiliares administrativos e 2 pedagogos. No instituto há 587 alunos matriculados no curso básico, 126 matriculados no curso técnico e no curso livre há 370 matriculados, totalizando 1.083 alunos.

Sobre o ensino de trompete no Brasil sabe-se que:

REALIZAÇÃO:





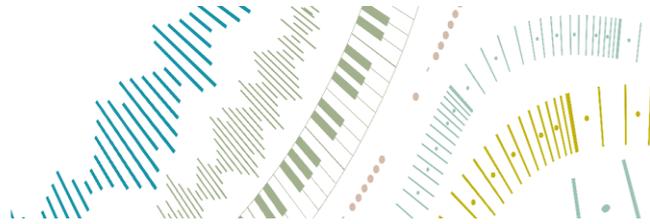
Atualmente, o ensino de trompete no Brasil, dar-se-á em sua grande maioria nas bandas de música e/ou grupos religiosos. Contudo, há em proporções menores em escolas como conservatórios, universidades, projetos sociais, entre outras. No universo deste ensino, quer seja nas formas de aprendizagem oral, vídeo aula disponibilizados via internet e vídeo conferência, há certa predominância no uso das influências da pedagogia do ensino erudito, sobre tudo, quando aplicado em fase inicial do aprendizado. (LISBOA, 2017, p. 29)

O ensino formal de trompete já vem sendo discutido em fontes diversas por profissionais da área. Entre eles podemos citar alguns como Alves (2019) que descreve os benefícios da prática dos trechos de orquestra como material de ensino formal de trompete, por meio de leitura dos mesmos. O autor faz uma pesquisa de investigação com os alunos de trompete entre 5º ao 8º grau nos conservatórios de Portugal. Ele se utiliza de trechos de solo de trompete na orquestra como a Sinfonia Doméstica de Strauss, a 5ª Sinfonia de Mahler e entre outros. Verifica-se que os alunos se sentem motivados para a prática dos trechos de orquestra.

Também temos Bento (2019) que faz reflexões sobre a importância da respiração na prática do trompete. O autor descreve suas atividades desenvolvidas no curso de trompete da Academia de Música de Costa Cabral, ele registra as aulas observadas dos alunos do ensino básico e secundário de trompete. No final do trabalho a autora propõe uma intervenção em relação à problemática do estudo, ele apresenta toda a fisiologia do sistema respiratório descrevendo os músculos da inspiração e respiração. Afirma que, para se tocar trompete, a respiração é indispensável e primordial para a prática do mesmo.

E Santos (2016) que trás as informações sobre a importância da execução de buzzing no desenvolvimento de competências técnico-mecânicas do estudo do trompete. Nesta mesma pesquisa escrita, há descrição da prática pedagógica feita pelo autor no Conservatório de Música de Cascais, onde ele observa três alunos com diferentes níveis de aprendizagem. Descreve ainda, sua opinião em relação à execução do buzzing (vibração dos lábios e vibração com bocal) dos alunos, contextualizando juntos com os autores e pedagogos do ensino do trompete que praticam o buzzing.

Por seguinte, podemos citar Simões (2014) que discorre a influência da Escola de Trompete de Boston na Escola de Trompete no Brasil. Em sua pesquisa o autor fala que, com a chegada da Escola de trompete de Boston no Brasil com seu maior expoente Charles Schlueter primeiro trompete da Orquestra Sinfônica de Boston, muitos instrumentistas, professores e alunos identificaram-se com a concepção da escola de uma maneira positiva, qualitativa e artística. A Escola de trompete de Boston obteve bons resultados através da sua influência na prática do trompete no Brasil, resultados qualitativos no desenvolvimento do estudo do



trompete. Ele chega ao seguinte resultado de que “todos os conceitos da escola se adaptam perfeitamente às inovações e evoluções dos equipamentos Monette e vice-versa”.

Como foram mostrados e descritos, todos esses autores trazem, em seus trabalhos de pesquisa, resultados sobre o ensino formal direcionado ao estudo e prática do trompete.

Esse trabalho tem como objetivo descrever a prática docente do ensino do trompete na escola especializada e apontar aspectos técnico-pedagógicos dos materiais utilizados pelo professor em sua prática docente. O desenvolvimento dessa pesquisa se deu a partir da problemática de qual o objetivo do professor docente em ensinar um determinado método e quais os aspectos técnicos inseridos nesse método. Neste trabalho foram feitas as descrições das aulas no ensino do trompete, por meio de relatórios e fichas de frequência. Acreditamos que através deste trabalho podemos contribuir para a educação musical em âmbito geral e para o ensino do trompete, possibilitando observações sobre as práticas docentes, trazendo à luz, a importância da experiência de estágio no ensino formal de trompete.

2. Descrição das aulas

As aulas observadas foram cinco aulas, com cinco alunos das turmas 12BT e 13BT da classe de trompete do Instituto Carlos Gomes, sendo horários diferentes para cada discente, com uma hora de aula para cada aluno, uma vez por semana.

Na primeira aula o professor iniciou suas atividades passando um exercício de flexibilidade labial do método Verzare, nas sete posições do instrumento, utilizando também o mesmo método para realizar os exercícios de aquecimento. Em seguida o professor passa um exercício de cromatismo do método Hebert Clarke, utilizando as sete posições do instrumento, em seguida o estudo II do método, que trabalha a desenvoltura de agilidade na realização de cromatismo. Posteriormente o professor passa uma lição do método Flow Studies, que trabalha a respiração, a projeção sonora e a não oscilação do som, aplicados a leituras de frases com ligaduras de expressão, no âmbito do compasso em 3/4.

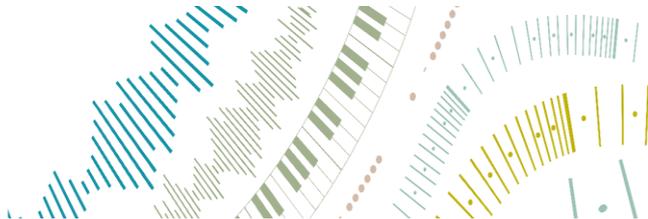
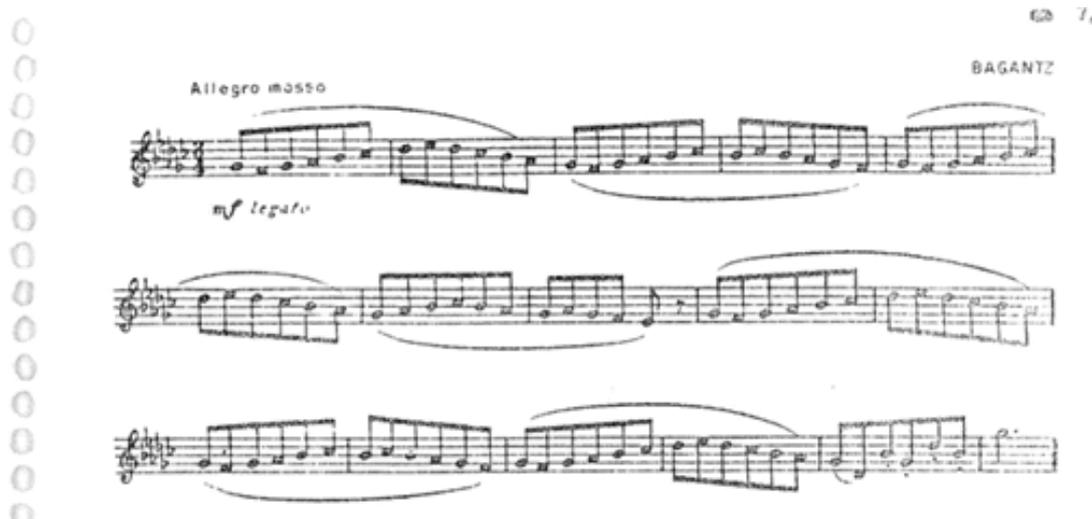


Figura 1 – Uma lição do Método Flow Studies utilizada pelo professor nas aulas



Fonte: Método Flow Studies

Na segunda aula o professor inicia com aquecimento dos lábios, através da primeira série harmônica do método Verzare, seguem-se os exercícios de arpejos com notas graves. Em seguida trabalha exercícios de cromatismo do método Hebert Clarcke, utilizando as lições 001, 002, 010, 011, 013, em andamento lento, para que os alunos possam desenvolver a técnica de cromatismo e velocidade de forma lenta, progressivamente até atingir um estágio satisfatório.

Figura 2 – Uma lição do Método Hebert Clarcke utilizada pelo professor nas aulas

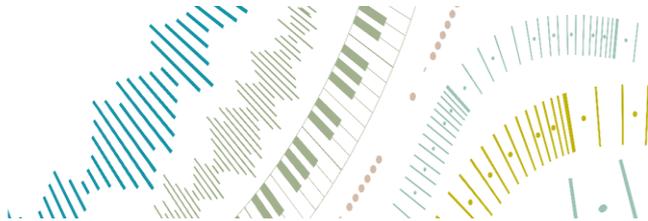


Fonte: Método Hebert Clarcke

Na terceira aula o professor inicia passando um exercício de flexibilidade labial e outro exercício para aquecimento, ambos do método Verzare, nas sete posições do instrumento. Em seguida, passa um exercício de cromatismo do método Hebert Clarcke utilizando as sete posições do instrumento, passando assim a dar orientações de dinâmica, que o próprio exercício

REALIZAÇÃO:





sugere. Por seguinte, o professor passa a lição 116 da página 7 do método Flow Studies em 2/4, que busca trabalhar interpretação musical, frases com ligadura de expressão e a coluna de ar constante.

Figura 3 – Uma lição do Método Verzare utilizada pelo professor nas aulas



Fonte: Método Verzare

Na quarta aula o professor inicia passando um exercício de aquecimento no instrumento, um exercício de flexibilidade do método Verzare da primeira série harmônica, ele solicita ao aluno que o aluno que faça o exercício em andamento lento, depois andamento médio, e posteriormente. Andamento rápido. Ele pede para tocar em mínima, semínima e depois, em colcheia. Em seguida o professor explica o método Hebert Clarcke, fazendo abordagens sobre os exercícios em cada sequência de estudos, ele solicita que o aluno toque a sequência do estudo II.

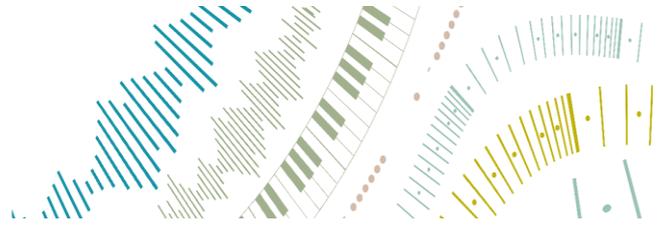
Na quinta aula o professor inicia passando um exercício de aquecimento no instrumento, através de lições do estudo preparatório do método Verzare. Em seguida ele passa os exercícios de aquecimento do método Flow Studies, onde são trabalhadas as sete posições do instrumento, estudos puramente para trabalhar coluna de ar. Logo após os exercícios de cromatismo do método Hebert Clarcke, passa as lições 001 até 016, que busca enfatizar a mecânica da digitação do trompete.

3. Reflexão das aulas

Na primeira aula o professor foi bastante coerente com suas propostas metodológicas e conceitos a respeito das temáticas abordadas em sala de aula, conseguiu transmitir com clareza

REALIZAÇÃO:





as orientações de como praticar o método supracitado. A princípio o aluno sentiu certas dificuldades em marcar a pulsação e tocar o ritmo real de um dos exercícios do método Verzare, sentiu dificuldade em se concentrar no método Hebert Clarcke, pois, provavelmente ele estava se preocupando com as notas vindouras, ainda não tocadas do método.

Na segunda aula, o professor explicou com clareza os conteúdos, mostrando na prática as orientações dos estudos, ou seja, o professor tocou para que o referido aluno pudesse observar a execução. O aluno a princípio, apresentou certas dificuldades na vibração dos lábios e na coluna de ar projetada, principalmente no método Hebert Clarcke, era visível a falha de muitas notas.

Na terceira aula o professor foi claro ao explicar procedimentos dos métodos selecionados ao aluno. O aluno foi bem produtivo na aula, apenas sentiu dificuldade na leitura do método Flow Studies.

Na quarta aula o professor foi bem coeso em suas explicações, embora tenha sido bem sucinto e prático no que se refere aos seus ensinamentos. O aluno conseguiu fazer os exercícios conforme a orientação do professor, embora o aluno tenha sentido dificuldades na leitura progressiva dos métodos.

Na quinta aula o professor foi bem sucinto e claro na explicação de como tocar os métodos, o próprio professor exemplificou na prática, como o aluno deveria proceder ao tocar os referidos estudos. As dificuldades observadas referem-se mais particularmente a leitura rítmica e a pulsação dos tempos, coordenados conjuntamente. Em alguns momentos o aluno não conseguia tocar as notas com precisão, pois não conseguia manter o ritmo e pulsação corretamente.

No decorrer das aulas vemos que o professor inicia sempre com exercício do método Verzare utilizando-o como aquecimento de musculatura dos lábios e utilização nas práticas das aulas.

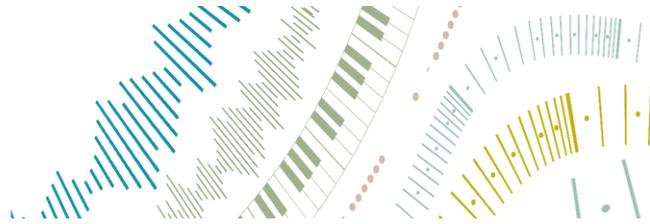
O aquecimento:

É de suma importância para a evolução do praticante: em primeiro lugar, deve-se criar um condicionamento mental através da concepção musical, que é tão importante quanto às horas de prática no instrumento, é o nosso comando agindo e dirigindo os nossos conceitos e hábitos [...] O aquecimento é uma etapa importante do estudo diário, no qual nos prepara para um trabalho determinado. (SIMÕES, 2014, p. 38)

Portanto, “O aquecimento é uma parte fundamental na prática de todos os músicos, devendo os exercícios, serem postos em prática, de forma ponderada e adequada às necessidades técnicas de cada músico”, pois “Tocar um instrumento de sopro, principalmente

REALIZAÇÃO:





de metal, como o trompete, exige uma grande atividade física, o que requer uma realização de um aquecimento adequado e responsável”. O aquecimento “prepara o músico para a sua prática musical [...] O aquecimento é algo que se obtém ao tocar um curto período de tempo” (ROCHA, 2016, p. 30). Sendo assim, se faz necessário que o docente deve usar o aquecimento de forma relaxada e sem agredir os lábios, visando somente “acordar” os lábios para uma determinada rotina de estudo.

Assim, quando o professor inicia as aulas com o método Verzare ele está preparando o aluno tecnicamente para o decorrer da aula.

Vemos também que o professor mantém a rotina dos exercícios do método H. Clarck. Pensando nessa perspectiva de preparar o aluno através do método, “[...] a intenção de melhorar a velocidade e coordenação dos dedos, Clarke sugere que seja criativo, e se procure melhorar outros aspectos técnicos”, pois “o objetivo deste método é o domínio da coordenação motora, essencialmente dos dedos da mão direita” (COELHO, 2014, p. 16). Assim, com o estudo do método ministrado pelo professor, o aluno desenvolverá uma melhor digitação dos dedos.

Por fim, o professor se utiliza das lições do método Flowr Studies (estudo do ar) como finalização das aulas. Podemos dizer que o método, sendo um estudo do ar, trabalha o processo da respiração para a execução do instrumento.

Respiração envolve inspiração, expiração, apoio, respiração baixa e fluxo ou coluna de ar. Embocadura compreende formato, proporção, posição e vibração dos lábios. Postura engloba a relação corpo, mãos e dedos com o instrumento. E por fim, emissão do som, que tem como pré-requisito a simultaneidade dos fundamentos anteriores, relacionados ao início, sustentação e finalização de cada nota musical. (VECCHIA, 2008, p. 21)

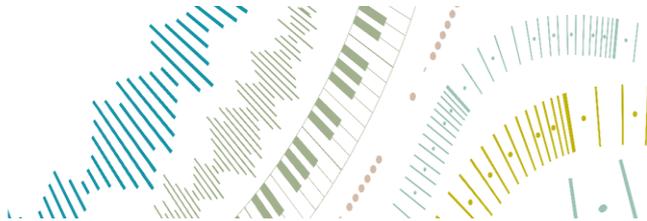
Ainda: “A respiração além de ser indispensável para todos os seres vivos, fornece a matéria prima na arte de executar um instrumento de sopro” (SIMÕES, 2014, p. 21).

Assim, “[...] em uma boa respiração, é necessário que o executante desenvolva todos os aspetos relacionados com o ar, a inspiração e expiração, a caixa torácica e o diafragma” (ROCHA, 2016, p. 10). Dessa forma, o professor ao trabalhar o método, está preparando o aluno tecnicamente, para o aprimoramento do processo da respiração no uso de seu instrumento musical, pois “Uma boa respiração, inteligente e controlada ao longo da execução aumentará a qualidade sonora e a resistência do músico”. (ROCHA, 2016, p. 10).

Podemos perceber a parti dessas reflexões, que o professor ao ministrar seus conteúdos, manteve uma rotina de aula, uma forma padrão de pontuar os conteúdos para os alunos. Um aspecto muito importante para os trompetistas é manter uma rotina de estudos para uma melhor progressão técnica no instrumento, “A rotina diária de um instrumentista de metal

REALIZAÇÃO:





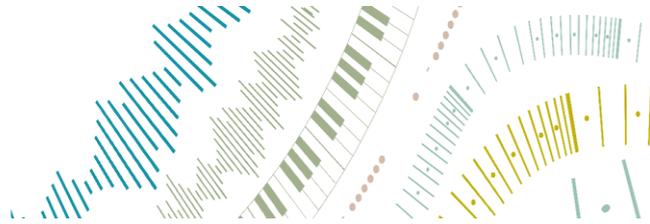
não é somente uma atividade musical, mas pode ser comparada à atividade de um desportista, isto é, o estudo de um instrumento de sopro como o trompete requer um trabalho físico, de coordenação muscular e controlo da respiração” (ROCHA, 2016, p. 5). O professor, nas aulas, não está trabalhando os métodos aleatoriamente sem nenhuma intenção progressiva, ele, além de propor e trabalhar determinadas técnicas durante suas aulas põe em pratica um modelo de rotina de estudo para o aluno, propondo assim, uma intenção de aprimoramento técnico diário. “Neste sentido, é importante instruir os alunos sobre as competências técnicas e musicais para que estes sejam autônomos e autossuficientes na resolução de problemas com os quais possam vir a deparar durante as suas carreiras, como músicos ou pedagogos” (ROCHA, 2016, p. 9).

Nesse contexto, podemos destacar a ideia geral do professor:

- Aquecimento
Flexibilidade
(Método Verzare)
- Digitação
Cromatismo
(Método H. Clarck)
- Respiração
Coluna de ar
Fraseado
(Flow Studies)
- Rotina diária
Sequência lógica
de estudo dos métodos
trabalhados nas aulas

4. Considerações finais

Na escrita deste trabalho, foi levado em consideração, como base de pesquisa referências com destaque no ensino do trompete, professores que abordam a pedagogia, a performance do trompete no âmbito nacional e internacional e trabalhos importantes para a literatura do ensino do trompete. A partir de uma reflexão descreve-se as aulas observadas, destacando a prática docente do professor, os conteúdos técnicos dos métodos que ele ensinou



e o objetivo dele em ensinar um determinado método, sendo levado em consideração as técnicas dos autores citados.

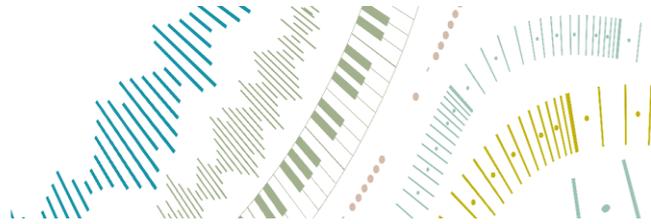
Diante dessa experiência de observação de estágio no Instituto pode-se concluir que, os métodos que o professor usou durante suas aulas trazem uma grande importância para o ensino do trompete. Esses métodos são usados em todo o país e até no mundo inteiro pela sua importância técnica e musical. Muitos professores, assim como o que foi observado nesse trabalho, utilizam esses métodos.

Os métodos supracitados e a maneira como o docente observado se comporta nas aulas, também é observado por muitos professores. Foi observado que o professor se preocupa ao ensinar os métodos somado à rotina diária de estudos. Muitos profissionais desta área se espelham neste formato de estudo, começando com aquecimento do método Verzare, depois flexibilidade labial com Verzare e cromatismo com o método Clark ou vice versa, além do uso das lições do método Flow.

Assim, faz-se necessário, que o trompetista se utilize desses métodos de estudos e que pratique a rotina diária de estudos, afim de que venha ter um bom desenvolvimento técnico-musical na sua performance como instrumentista.

Referências:

- ALVES, Carolina Inês Gomes. *A prática de trechos de orquestra – benefícios no ensino do trompete no ensino especializado da música*. Lisboa, 2019. 129f. Mestrado em ensino da música. Instituto Politécnico de Lisboa, Escola Superior de Música de Lisboa, Lisboa, 2019.
- BENTO, Joana Catarina Anselmo Meireles. *A importância da respiração na prática do trompete. Mestrado em ensino de música*. Porto, 2019. 145f. Mestrado em ensino de música instrumento – trompete. Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo Politécnico do Porto, Porto, 2019.
- COELHO, Filipe António da Silva. *Uma abordagem pedagógica a questões técnicas e metodológicas do ensino do trompete no âmbito das escolas profissionais de música em Portugal*. Lisboa, 2013. 126f. Dissertações de mestrado em ensino de música. Universidade Lusíada de Lisboa, Lisboa, 2014.
- LISBOA, Clistenes André Pinto. *O ensino de trompete no conservatório de música de Sergipe: contextualização das necessidades, metodologias e ferramentas pedagógico-musicais*. Dissertação de mestrado profissional. Salvador, 2017. 56f. Programa de Pós-Graduação Profissional em Música. Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2017.
- ROCHA, André Fernando Alves da. *A importância da rotina diária no ensino especializado de trompete*. Braga, 2016. 113f. Dissertação de mestrado em ensino de música. Universidade de Minho, Braga, 2016.
- SANTOS, Pedro Rafael Neto. *A importância da execução de buzzing no desenvolvimento de competências técnico-mecânicas do estudo do trompete*. Lisboa, 2016. 96f. Mestrado em ensino de música. Instituto Politécnico de Lisboa, Escola Superior de Música de Lisboa, Lisboa: 2016.

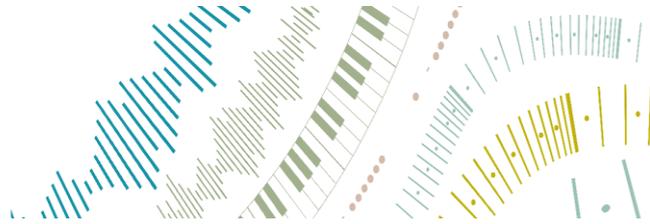


SIMÕES, Nailson. *A escola de trompete de Boston e sua influência no Brasil*. Revista DEBATES – Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO. Rio de Janeiro, 5º volume, 18 – 43, 2014.

VECCHIA, Fabrício Dalla. *Iniciação ao trompete, trompa, trombone, bombardino e tuba: processo de ensino aprendizagem dos fundamentos técnicos na aplicação do método Da Capo*. Salvador, 2008. 124f. Programa de pós-graduação em música. Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2008.

REALIZAÇÃO:





Prática musical na Colônia Cinco Mil: a aprendizagem do violão entre seguidores de Sebastião Mota e Melo

Arthur José de Souza Martins
Universidade Federal do Acre
arthur.martins@sou.ufac.br

Domingos Aparecido Bueno da Silva
Universidade Federal do Acre
domingosbueno@yahoo.com

Maíra Andriani Scarpellini
Universidade Federal do Acre
maira.scarpellini@ufac.br

48

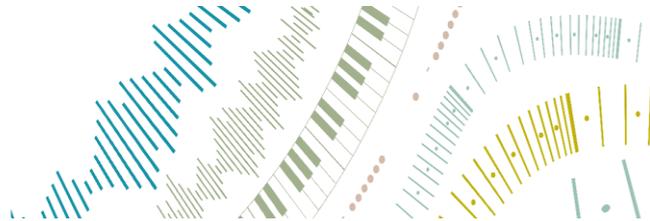
Resumo: Pretendemos apresentar nesta pesquisa uma das práticas musicais que ocorre na linhagem do Santo Daime conhecida como Cinco Mil, vertente autônoma e independente criada por Sebastião Mota e Melo durante a década de 1970. Temos como objetivo central abordar certos processos de ensino e aprendizagem do repertório sacro-musical praticado nesse contexto com enfoque no violão. Apresentaremos o resumo de alguns relatos de experiência pessoal ao lado de alguns instrumentistas membros da colônia cinco mil. Elas ocorreram no entremeio do ano de 2021, na ocasião vivenciou-se práticas instrumentais no contexto cotidiano fora da igreja, e testemunhou-se alguns depoimentos. Somado a esses relatos transcritos, incluímos depoimentos colhidos na mídia virtual Canal Jagube, no qual encontramos uma diversidade de fontes de conteúdo documental em formato audiovisual, produzido pelos próprios seguidores de Sebastião Mota. Além disso, dados bibliográficos foram consultados durante a pesquisa. Metodologicamente estamos apoiados abordagem etnográfica segundo (SEEGER, 2008) e (QUEIROZ, 2019). Com relação ao violão na Cinco Mil, vimos a importância da família Carneiro na formação de instrumentistas da comunidade, em especial a figura da Mestra Zilda Teixeira. Observamos também o uso de gravadores de fita k7 na década de 70 e atualmente o uso de aparelhos de telefonia móvel, que servem como suporte no processo de transmissão desse repertório.

Palavras-chave: Santo Daime. Padrinho Sebastião. Educação musical oral.

Title of the Paper in English: Musical practice in Colônia Cinco Mil: learning the guitar among followers of Sebastião Mota e Melo

Abstract: In this research, we intend to present one of the musical practices that occur in the Santo Daime lineage known as Cinco Mil, an autonomous and independent branch created by Sebastião Mota e Melo during the 1970s. -Musical practiced in this context with a focus on the guitar. We will present the summary of some reports of personal experience alongside some instrumentalists members of the colony five thousand. They took place in the middle of 2021, where instrumental practices were experienced in the everyday context outside the church, and some testimonies were witnessed. In addition to these transcribed reports, we include testimonials collected in the virtual media Canal Jagube, where we find a variety of sources of documentary content in audiovisual format, produced by Sebastião Mota's own followers. In addition, bibliographic data were consulted during the research. Methodologically, we are supported by an ethnographic approach according to (SEEGER, 2008) and (QUEIROZ, 2019). With regard to the guitar at Cinco Mil, we saw the importance of the Carneiro family in training the community's instrumentalists, especially the figure of Master Zilda Teixeira. We also observed the use of k7 tape recorders in the 70's and currently the use of mobile telephone devices, which serve as support in the transmission process of this repertoire.

Keywords: Santo Daime. Padrinho Sebastião. Oral music education.



1. Introdução

Este artigo é um recorte do trabalho de conclusão de curso intitulado “Reza Solada: Processos de ensino aprendizagem do violão entre músicos da Colônia Cinco Mil” (MARTINS, 2022). Nele é apresentado um relato de experiência referente a vivência no campo da prática instrumental ao lado de alguns seguidores do seringueiro e líder espiritual Sebastião Mota de Melo⁴, abordando, com base em depoimentos dos praticantes, certos processos de ensino e aprendizagem do repertório sacro-musical realizado nesse contexto com enfoque no violão.

Na virada do ano de 2018 para 2019, tive⁵ a oportunidade de vivenciar esse repertório, musical dentro da comunidade "Céu do Mapiá" (AM), localizada dentro da Floresta Nacional do Purus (FLONA Purus), às margens do igarapé Mapiá, afluente do curso médio do rio Purus. Conduzido pela família que me recebeu na comunidade, tive acesso a residência da Anciã Maria Brilhante, na qual participei de um trabalho denominado “Oração”, um ritual cotidiano em que não se consome Daime. Ele é realizado no início da noite na residência dos fiéis, se reza um terço e, em seguida, se entoa uma seleção de hinos de Sebastião Mota de Melo, o fundador do Centro Eclético da Fluente Luz Universal Wilson Carneiro (CEFLUWCS), Igreja da Colônia Cinco Mil e da comunidade Céu do Mapiá.

Fui apresentado por meus anfitriões a esta senhora de quase 90 anos como um músico da cidade, estudante de música da Universidade Federal do Acre. Minutos antes do início do ritual, recebi de suas mãos um violão para acompanhar os 13 hinos executados em coro pelos presentes na sala de sua residência. Todo conhecimento adquirido em minha trajetória como músico, com mais de 15 anos de prática não foi o suficiente para atender o seu pedido, que, ao findar do ritual me pergunta: “- O que houve? As cordas escapuliram dos dedos?”.

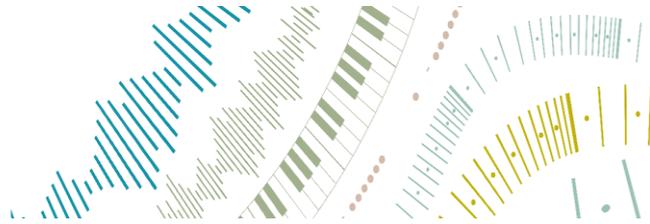
Esse acontecimento me fez perceber meu desconhecimento sobre a produção musical desses grupos tradicionais pertencentes a cultura acreana, que mesmo tendo conquistado difusão global (ASSIS, 2017, p.199) e declarados patrimônio imaterial brasileiro, têm despertado pouco interesse em pesquisadores, me motivando a escolher essa temática para minha pesquisa.

⁴ O líder espiritual e seringueiro Sebastião Mota de Melo (1920-1990), conhecido como Padrinho Sebastião, foi contemporâneo do criador da religião do Santo Daime, Raimundo Irineu Serra. Na década de 70, cria sua vertente independente do Santo Daime na Colônia Cinco Mil, e posteriormente nas décadas seguintes, seus familiares e seguidores, funda igrejas do Santos Daime em todas regiões do Brasil e alguns continentes do mundo.

⁵ O texto está estruturado em primeira e terceira pessoa, sendo que os trechos em primeira pessoa referem-se a narrativas de vivências do primeiro autor.

REALIZAÇÃO:





Mesmo sendo uma tradição musical religiosa surgida no estado do Acre, algumas das poucas pesquisas acadêmicas que tratam sobre a música do Daime, foram produzidas por pesquisadores de fora do estado que também são membros de igrejas daimistas da região sudeste como: Rehen (2007), Labate (2009), Rabelo (2013), Araújo (2013), Assis (2017). Sendo assim, acreditamos ser necessário situar em que lugar localiza-se culturalmente o sujeito fazedor desta pesquisa: Sou acreano ribeirinho, neto de seringueiros, instrumentista, estudante em um curso de formação superior em música, dentro de uma universidade pública, que situa-se no mesmo estado onde nasceu a tradição musical apresentada.

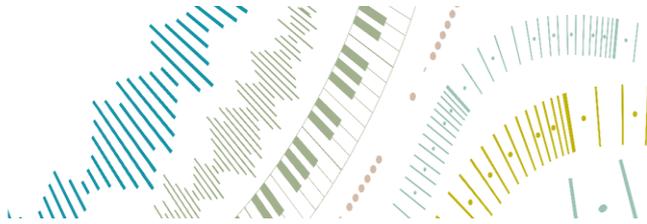
2. Metodologia

Para o etnomusicólogo e educador musical Luiz Queiroz (2019) a abordagem etnográfica de pesquisa congrega diversas técnicas de investigação científica, e pode ser caracterizada pela: “imersão em profundidade em uma determinada cultura e pela construção do conhecimento a partir de processos de interação social com o fenômeno e o contexto cultural estudado” (QUEIROZ, 2019, p.5). Ao comentar sobre as redefinições e atualizações da abordagem etnográfica em educação musical nos dias atuais, o pesquisador sugere a inclusão do mundo virtual como fonte de coleta de dados:

É comum atualmente em vários contextos culturais, pessoas nativas produzirem dados relacionados a suas práticas musicais, utilizando recursos tecnológicos de sua vida cotidiana, como smartphones, tablets, câmeras digitais etc. Por tal razão, etnógrafos atualmente precisam incorporar, como fontes de pesquisa, fotos, vídeos, gravações, filmes, entre outros materiais produzidos pelos nativos e não necessariamente pelo pesquisador. (QUEIROZ, 2019, p.9-10)

Uma etnografia musical é basicamente a descrição das formas como as pessoas fazem música, ancorada não apenas na transcrição analítica dos eventos, mas também aos processos de mudança nela envolvidas. Segundo Seeger, “geralmente inclui tanto descrições detalhadas quanto declarações gerais sobre a música, baseada em uma experiência pessoal ou em um trabalho de campo”. (SEEGER, 2008, p.239).

Nesse contexto, estamos apoiados na observação participante que trata-se de uma técnica de investigação geralmente adotada em pesquisas de caráter qualitativo, de natureza exploratória e descritiva. “Um observador é considerado participante quando se integra num grupo e na vida do mesmo. Um importante contraste neste processo é o grau de



envolvimento, com as pessoas e nas atividades que se observam.” (MÓNICO *et al* 2017, p.728).

Nesta pesquisa em específico apresentaremos o resumo de alguns relatos de minha experiência pessoal ao lado de alguns instrumentistas membros da colônia cinco mil, que ocorreram no entremeio do ano de 2021. Na ocasião vivenciei suas práticas instrumentais no contexto cotidiano fora da igreja, e testemunhei alguns depoimentos de membros dessa vertente daimista. Esses são os pontos chave adotados para tentar compreender melhor os processos de ensino-aprendizagem musical, ligados ao violão.

Somado a esses relatos transcritos, incluímos a transcrição de depoimentos colhidos na mídia virtual Canal Jagube⁶, na qual encontramos uma diversidade de fontes e conteúdos documentais em formato audiovisual, produzido pelos próprios seguidores de Sebastião Mota.

3. Acre: seringa, guerra e ayahuasca

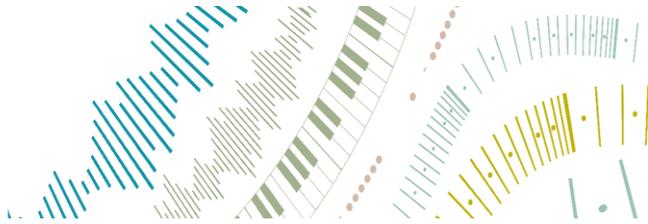
Segundo o musicólogo Antonio Alexandre Bispo (1994) a região onde hoje localiza-se o Acre, teve a gênese de sua colonização motivada pela exploração econômica do látex, acarretando no início do século XX, conflitos territoriais envolvendo Peru, Brasil e Bolívia. Foi a última área incorporada ao Brasil (BISPO, 1994). A força que impulsionou esse processo colonizador, encontrava-se na mão de obra dos seringueiros, sujeitos vindos em grande parte da região nordeste, para trabalhar na extração do látex, nas florestas do novo Estado.

De acordo com Alves (2015, p.10), nesse contexto alguns seringueiros estabelecem o contato cultural com grupos indígenas habitantes da região, onde conhecem a bebida psicoativa ayahuasca, fato esse que influenciou diretamente na criação do Santo Daime. Podemos compreender melhor esses acontecimentos pelas palavras de Wagner Lins Lira:

Trabalhando num sistema de semiescravidão, alguns extraíram da floresta algo mais do que a seiva da seringueira, fundando sistemas religiosos e demonstrando como atores subalternizados foram e são capazes de contribuir para a cultura religiosa nacional e, até certo ponto, mundial, pois algumas doutrinas expandiram-se, adquirindo outros contextos e reinterpretações. (LIRA, 2021, p. 97)

Silva (1983, p.6), ao se referir sobre os grupos que utilizam Daime em Rio Branco, os nomeia como “Centros de Espiritismo Popular”. Conforme as afirmações de Bispo (1994), o primeiro estudo de caráter científico sobre a música do Santo Daime remonta ao ano de 1981, quando a pesquisadora Julieta de Andrade publica no Vaticano o artigo intitulado “Música e

⁶ Disponível em: <<https://www.youtube.com/@CanalJagube>>. Acesso em: 15 mai. 2023.



dança na miração do Santo Daime” (ANDRADE, 1981). Segundo a autora, no que diz respeito à questão musical, o Santo Daime estaria fundamentado nos Hinos, que naquela altura estariam na casa de 1.000 composições. Seguindo sua exposição, a gênese dessa religião ocorreu da seguinte forma:

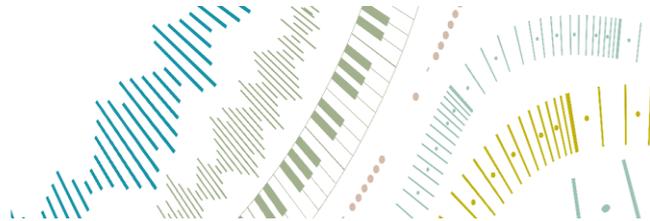
Após ter jejuado e feito abstinência, estando a se alimentar apenas de macaxeira, Mestre Irineu Serra, durante a miração de uma dose de Daime, recebeu as Santas Doutrinas pela voz da Rainha da Floresta (Nossa Senhora da Conceição). Isto ocorreu na divisa da Bolívia com o Peru. Voltando ao Brasil, Mestre Irineu acabou por se fixar no Custódio onde exerceu seu ministério e compôs 132 hinos - o Hinário Cruzeiro - para serem cantados e dançados durante as sessões. (ANDRADE, 1981, p. 304)

52

Sendo uma música de tradição oral (BRASIL, 2005, p.62), essa base musical daimista veio a se estruturar entre 1930 e 1971, a partir dos processos de ensino-aprendizagem do repertório:

A maioria dos adeptos, inclusive os donos dos hinários, eram analfabetos ou poucos letrados. As pessoas aprendiam os hinos durante os trabalhos espirituais, de ouvido, a memorização sendo facilitada segundo relatos pelo consumo do Daime. Os hinos memorizados “gravados no coração” eram passados de pai para filho, instaurando assim uma tradição com forte raiz oral. Além disto, os hinos eram recebidos com um bom intervalo de tempo entre um e outro. Um hino era cantado inúmeras vezes até que o próximo fosse recebido (LABATE, 2009 p.30)

Do seu início até o final da década de 1950, as cerimônias eram conduzidas pelo canto coletivo dos primeiros hinos, acompanhados do maracá (RABELO, 2013, p.182), junto com o bailado, que é dança coletiva sobre os principais ritmos de valsa, marcha e mazurca (ANDRADE, 1981, p.308). A introdução fundamental do violão como instrumento nas cerimônias ocorreu pelas mãos de uma antiga seguidora de Raimundo Irineu Serra, chamada Lourdes Carioca no ano de 1959 (RABELO 2013, p.183). A partir da introdução dos instrumentos musicais nesse contexto, a palavra música seria utilizada num sentido nativo para se referir a instrumentação dos hinos, como demonstra a pesquisadora Kátia Rabelo: “Agora, além de cantados, os hinos seriam solados nos instrumentos, novas “vozes” instrumentais se agregariam à sonoridade do ritual. Portanto, após quase 30 anos de hinários somente com voz e maracá, os rituais do Daime ganharam música.” (RABELO, 2013, p.184).



4. A música na Colônia Cinco Mil

No ano de 1965, após curar-se de uma grave doença, Sebastião Mota de Melo se converteu à religião do Santo Daime, passando a integrar junto a seus familiares a igreja criada por Mestre Irineu (REHEN, 2007, p. 37), com quem se relacionou até 1971. O começo de seu desenvolvimento musical dentro dessa doutrina, pode ser ilustrado na narrativa do pesquisador Lucas Kastrup Rehen:

No início de sua experiência com o Daime, logo no primeiro ano, Sebastião começou a receber hinos, cantando-os em alguns rituais do Alto Santo e mostrando-os ao Mestre, seu maior incentivador. Praticava-os principalmente com sua família nas terras da Colônia Cinco Mil e o filho Alfredo Gregório de Melo, na época com aproximadamente vinte anos de idade, foi também um dos primeiros parentes a receber hinos. (REHEN, 2007, p. 38)

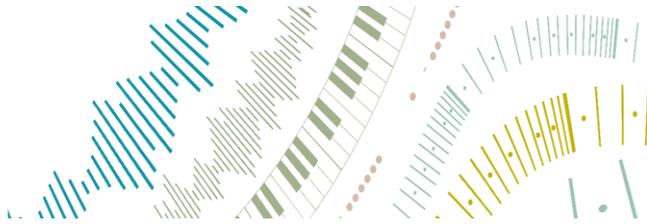
Figura 1 – Sebastião Mota ao violão, junto de parentes e seguidores.



Fonte: Marco Gracie Imperial (1983).

O processo de formação de seu primeiro Hinário, chamado “O Justiceiro”, contendo 156 hinos, ocorreu entre 1965 a 1978 (CARVALHO, 2019, p.12), sendo que 89 deles foram recebidos no decorrer de sua participação como membro efetivo do centro fundado por Mestre Irineu. Esse período marca sua reaproximação do violão.

Atualmente a Cinco Mil responde pelo nome Jurídico de CEFLUWCS – Centro Eclético da Fluente Luz Universal Wilson Carneiro de Souza. É uma comunidade e da primeira



igreja criada por Sebastião Mota de Melo na década de 70, estando localizada na zona rural da capital acreana.

5. Processos de transmissão musical: o violão na Cinco Mil

De acordo com Hugo Lavazza (2015, p.71-72), uma das características que diferencia a vertente de Sebastião Mota das outras linhas do Santo Daime é a estruturação social em torno de famílias extensas. Alfredo Gregório de Melo, violonista e filho de Sebastião Mota é atualmente uma das lideranças dessa vertente daimista. Ele explica as várias barreiras transpostas por seu pai, no que diz respeito ao desenvolvimento de sua relação musical com o violão e sobre a introdução desse instrumento na irmandade:

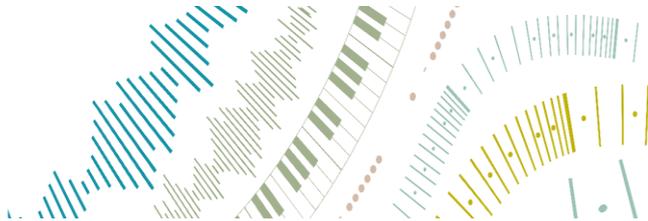
Meu pai conseguiu aprender naquele tempo, que não existia aula, nem escola musical, é muito difícil aparecer um instrumento, meu pai aprendeu a tocar um pouco de violão. Antes da doutrina ele já tinha uma ligação com a música mundana, para alegrar algumas festas, alguns eventos daquela época. Esse aprendizado foi muito bem aproveitado, quando na doutrina ele passou o seu saber para nós, para os nossos músicos, passando o seu aprendizado para as músicas espirituais da doutrina, que são os hinos (MELO, 2020)

Gecila Teixeira de Souza, filha de Zilda Teixeira e Wilson Carneiro, iniciou no Santo Daime junto com sua família no ano de 1962. Meses depois, ela começou a participar dos ensaios na comunidade, na qual praticava os cânticos, recebendo instruções diretamente de Mestre Irineu:

Ele foi meu professor de cantoria e maracá, ele era maraqueiro e a Dona Percília era a professora, aí eu fui aprendendo os hinários, e com 13 anos ele me deu a patente de puxadora, eu ajudava no salão a puxar os hinários. Fui uma das testemunhas da introdução do violão no Santo Daime, na época era uma parte cantada com maracá e bailado, e a segunda parte do trabalho era só musical, então a gente viajava naquela melodia do violão, da sanfona, do pandeiro, do bandolim, era as mulheres que tocava, não tinha homem, e o Mestre no maracá. (SOUZA, 2020)

Na década de 70, ela segue junto com sua família para a Colônia Cinco Mil, na qual a pedido do Padrinho Sebastião, ela passa a auxiliar a comunidade no ensino dos cânticos através de gravações:

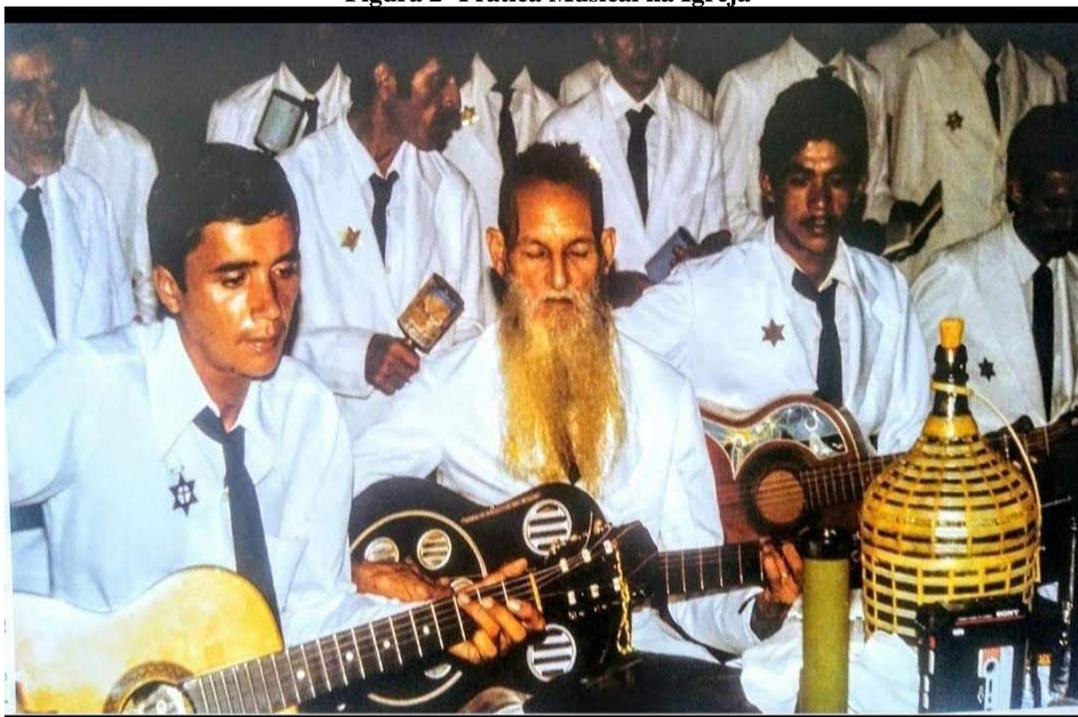
Eu comecei pelo Cruzeiro, depois o hinário dos mortos, gravamos tudo, nas gravações era eu o Alfredo e o tocador, aí o Padrinho Sebastião disse, agora minha filha eu vou querer que você aprenda o meu hinário, e vocês grave também, gravamos o hinário dele, gravamos o pouquinho que o Alfredo tinha, a Madrinha ainda não tinha, eu fui professora desse povo todo. (SOUZA, 2020).



Sobre o violão na Cinco Mil, ela diz que sua mãe também tocava cavaquinho e violão, e que “ensinou algumas posição pro Alfredo, ensinou pro Pedro Dário, ensinou pro Odemir, mamãe tocava muito bem”. Um outro violonista daquele período é Roberval Raulino, sobrinho de Sebastião Mota, que é filho de Manoel Gregório e Cristina Raulino. Membro da comitiva de Alfredo Gregório, ele relata que desde os 4 anos de idade já acompanhava sua mãe nos trabalhos de Daime. Sobre seu contato com o violão ele diz:

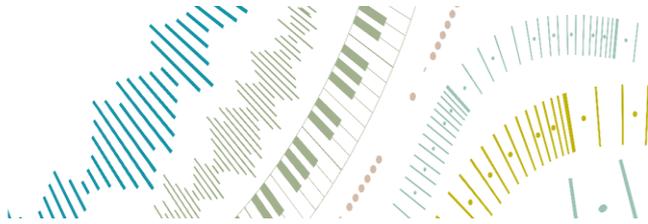
Ai foi, a gente foi crescendo, e tinha uma turma do meu tempo, eu, o Chico do Veríssimo, Ronaldo Moraes, João da Tia Júlia, Zé Mota. Nos trabalhos a gente ia pra igreja e via a banda que era o Padrinho Alfredo, Padrinho Valdete, Pedro Dário, seu Roberto Corrente, seu Bernardo, e o Padrinho Sebastião incentivava a gente dizendo: “Meus filhos, capriche, aprenda essa doutrina, aprenda a cantar, aprenda a tocar, porque, essa doutrina um dia, ainda vai levar vocês longe.” O Valdete foi o primeiro a me presentear com um violão. (RAULINO, 2020).

Figura 2- Prática Musical na Igreja



Fonte: Acervo pessoal de Wilson Neto (data desconhecida).

Outro músico é o violonista Wilson Carneiro de Souza Neto e um dos responsáveis pela organização dos instrumentos durante os rituais na Igreja da Colônia Cinco Mil. No decorrer da década de 1990, Wilson atua na estruturação de algumas comunidades do Santo Daime no Rio Grande do Sul. Lá desempenhava o papel de puxador, contribuindo no processo de ensino musical através do registro de sua prática em fitas K7, que passaram a ser utilizadas como referência nos estudos doutrinários dos novos convertidos.



Sua mãe desempenhava o papel de “puxadora” dos cantos na Colônia Cinco Mil. Além disso, em sua narrativa, Wilson conta que cresceu ouvindo em casa os solos de violão de sua avó paterna, Zilda Teixeira. A residência de sua família era frequentada por vários músicos da doutrina, e segundo ele, sua avó teria sido professora do recém-chegado no Alto Santo na década de 1960, nada menos que o próprio Sebastião Mota, evidenciando novamente o papel fundamental das mulheres no processo de ensino aprendizagem musical dentro da doutrina do Daime.

Zilda Teixeira somou muito, dentro da musicalidade da doutrina do Santo Daime, ela foi pioneira na musicalização, na doutrinação, na evangelização, era assim, muito dedicada mesmo. Nas horas oportunas, sempre passando alguma coisa pra alguém, sobre a música: “Olhá aqui menino, ó aqui como é esse hino aqui, aprende aqui! Solar!” Solo simples mas preciso, como até hoje ainda é no Alto Santo. (NETO, 2021).

Figura 3 - Wilson Neto na Igreja da Cinco Mil



Fonte: Acervo pessoal de Wilson Neto (1998)

Em sua narrativa, Wilson deixa explícito que a transmissão musical dos saberes do violão, na doutrina do Santo Daime, vem sendo cultivado oralmente por sua família há gerações. Nesse contexto, o pesquisador Queiroz afirma:

A aprendizagem musical centrada na vivência prática é outra característica comum em culturas de tradição oral. Assim, experimentando, imitando e ouvindo as correções dos mestres e dos “colegas”, os participantes vão se

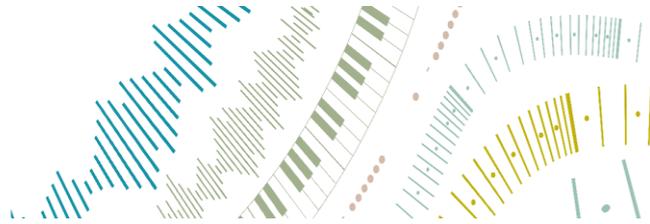
orientando dentro da lógica interna do que cada manifestação elege como fundamental para a sua prática. (QUEIROZ, 2010, p.127).

Figura 4 - Wilson e Família



Fonte: Arquivo pessoal Wilson Neto (2020).

Com os fatos que foram descritos, tivemos a chance de testemunhar as estratégias desenvolvidas por seringueiros e seus descendentes, sujeitos que atuaram no transitar constante entre as florestas, e as periferias urbanas, que no desdobrar do século XX, tornaram-se mestres da espiritualidade, fundamentados em uma prática musical comunitária, criada, cultivada e zelada, por uma complexa rede familiar, que foi capaz de atravessar o século, entrando e seu mantendo no terceiro milênio. Observamos também o uso de gravadores de fita k7 na década de 70 e atualmente o uso de aparelhos de telefonia móvel, que servem como suporte no processo de transmissão desse repertório.



Considerações finais

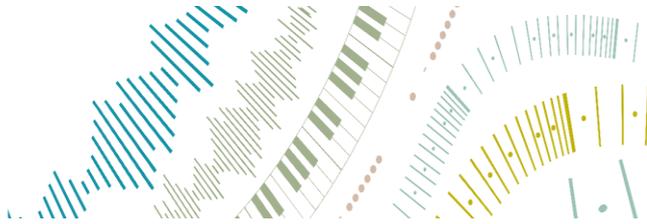
Nesse trabalho procuramos abordar, de maneira inicial e exploratória, uma prática musical específica, presente numa das diversas linhagens do Santo Daime que existem no estado do Acre. Nosso enfoque recaiu principalmente sobre as estratégias desenvolvidas pelos seguidores de Sebastião Mota de Melo, com respeito à aprendizagem musical de seus hinos, aplicada ao violão.

Dentre as responsabilidades atribuídas aos instrumentistas naquele contexto, destacamos a capacidade de memorização desse vasto repertório transmitido por tradição oral, em que em um ritual pode chegar a mais de 100 hinos diferentes. Os músicos que tiveram suas narrativas expostas, possuem laços familiares com os líderes que participaram ativamente na estruturação dessa vertente daimista, na qual a participação efetiva das mulheres nos processos de ensino-aprendizagem tem grande relevância.

Esta pesquisa pretende ser um primeiro passo, no intuito de também contribuir com a preservação dessa memória cultural, em que a música é a principal estrada para a manifestação e a perpetuação dessa prática religiosa, genuinamente acreana.

Referências:

- ANDRADE, Julieta de. Música e Dança na ‘Miração’ do Santo Daime, *In: BISPO, Antônio A. et. al. Musices Aptatio – Anuário de Estudos Hinológicos e Etnomusicológicos. Urbana University Press, 1981.*
- ASSIS, Glauber Loures. *Religião of the Floresta: Apontamentos sociológicos em direção a uma genealogia do Santo Daime e seu processo de diáspora.* Belo Horizonte, 2017. 484 f. Tese (Doutorado em sociologia). Universidade Federal de Minas Gerais, 2017. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/BUBD-ANYQSW> Acesso em: 15 mai. 2023.
- ASSIS, Glauber Loures; LABATE, Beatriz Caiuby; CAVNAR, Clancy. Música, tradução e linguagem na diáspora do Santo Daime. *Rev.antropol.* São Paulo, Online -V.60 n.1:165-192. USP, 2017.
- ALVES, Antônio. Centro Espírita e Culto de Oração "Casa de Jesus - Fonte de Luz"; *In: MARGARIDO, Silvio Francisco Lima; ARAÚJO NETO, Francisco Hipólito (Orgs.). Mestre Daniel- História com a Ayahuasca.* Rio Branco: Fundação Garibaldi Brasil, 2005.
- ARAÚJO, Guilherme Leandro. “Flor do meu coração” – *Uma análise etnomusicológica dos hinos do Santo Daime na igreja Céu do Paraná.* Curitiba, Dissertação de Mestrado em Música da UFPR, Orientador Prof. Dr. Edwin Pitre Vásquez, 2013. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/0B3XWiv1ZmCsQTFZBYWpZNEZacWs/view?resourcekey=0-8URhsLTv4zc3VUEl6zhWLw> acesso 24 de maio de 2023.
- BATISTA, Joatã. Entrevista concedida a Arthur José de Souza Martins. Áudio. Rio Branco, 8 out. 2021.
- BASTOS, Juliana; SANTOS, Eurides; MESSINA, Marcello. Ruído(s), relações de poder, sujeitos indesejados e colonialidade: panoramas calamitosos e símbolos de subversão. *In:*



Simpósio Internacional de Música na Amazônia, (7), 2019, Rio Branco. *Anais....* Disponível em: <https://hal.science/hprints-02426166/> Acesso em: 15 mai. 2023.

BISPO, Antônio A. *Historiografia das relações culturais Euro-Acreanas*. Historiografia.Brasil-Europa. Correspondência Euro-Brasileira 1994.

BISPO, Antônio Alexandre. *O Acre na Musicologia: Culturas musicais indígenas e música ocidental*. – BRASIL-EUROPA 1994:4. Disponível em: <http://www.revista.akademie-brasil-europa.org/Internet-Corres2/CM30-02.htm> Acesso em 20 nov. 2021.

BOMFIM, Juarez Duarte. *O Jardim de Belas Flores. O Hinário O Cruzeiro Universal do Mestre Raimundo Irineu Serra comentado por Juarez Duarte Bomfim*. Livro Virtual, 2006.

BRASIL, Mário Lima. Centro Espírita e Culto de Oração "Casa de Jesus - Fonte de Luz"; MARGARIDO, Sílvio e ARAÚJO NETO, Francisco Hipólito de (Org.). *Mestre Daniel-História com a Ayahuasca*. Rio Branco: Fundação Garibaldi Brasil, 2005.

CARVALHO, Rodrigo Monteiro de - *A consagração da Santa Maria do Padrinho Sebastião na Colônia Cinco Mil (1975 -1982)* - Dissertação (Mestrado em Letras: Linguagem e Identidade) – Universidade Federal do Acre, Rio Branco, 2019.

GOULART, Sandra Lucia. *Contrastes e continuidades em uma tradição amazônica: as religiões da ayahuasca*. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Unicamp, Campinas, 2004.

LABATE, Beatriz C.; PACHECO, G. *Música Brasileira de Ayahuasca*. Campinas, Mercado das Letras, 2009.

LAVAZZA, Hugo. *Nación, parentesco y ritual en el culto Brasileño del Santo Daime*. Sociedad y Religión: Sociología, Antropología e História de la Religión en el Cono Sur, vol. XXV, n.44, pp.62-89. Centro de Estudios e Investigaciones Laborales, Buenos Aires, Argentina, 2015.

LIRA, Wagner Lins. “*Da seringa ao chá*”: *Uma História de Mestres e Padrinhos na Amazônia brasileira*. Tempo. Revista do Departamento de História da UFF, v. 27, p.96-116, 2021.

LOBATO, Júlia. *As origens de uma casa de cura do Daime: O pronto socorro Espiritual Raimundo Irineu Serra*. Dossiê: Diversidade cultural e religiosa na região norte. Ano 3, n.3 Marupiaira - Revista científica do centro de estudos superiores de Parintins, Parintins, 2018.

MARTINS, Arthur José de Souza. *Reza solada: processos de ensino aprendizagem do violão entre músicos da Colônia Cinco Mil*. Monografia (Trabalho de Conclusão de Curso) – Curso de Licenciatura em Música, Unversidade Federal do Acre, Rio Branco, 2022.

MELO, Alfredo Gregório. *I Encontro de Música (Santo Daime)*. Canal Jagube, 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=aeQmAhCA2QQ>. Acesso em 10 jan. 2023.

MONTEIRO, Clodomir da silva. *O Palácio de Juramidam Santo Daime: um ritual de transcendência e despoluição*. Dissertação (Mestrado em Antropologia), UFPE, 1983.

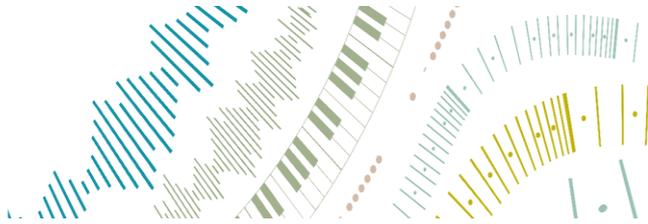
MORTIMER, Lúcio. *Bença, Padrinho!* São Paulo; Ed. Céu de Maria, 2000.

MÓNICO, Lisete S; ALFERES, Valentim R; CASTRO, Paulo A; PARREIRA, Pedro M. A *Observação Participante enquanto metodologia de investigação qualitativa*. Atas- Investigação Qualitativa em Ciências Sociais. V. 3 (2017).

NETO, Wilson Carneiro. Entrevista concedida a Arthur José de Souza Martins. Áudio. Rio Branco, 30.08.2021.

NETO, Wilson Carneiro. Entrevista concedida a Arthur José de Souza Martins. Áudio. Rio Branco, 20.11.21.

NETO, Wilson Carneiro. Entrevista concedida a Arthur José de Souza Martins. Áudio. Rio Branco, 21.11.21.



OLIVEIRA, José Erivan Bezerra de. *Santo Daime, o professor dos professores: a transmissão do conhecimento através dos hinos*. Tese (Doutorado em Sociologia) - Universidade Federal do Ceará, Fortaleza - Ceará, 2008.

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

QUEIROZ, Luiz Ricardo Silva; MARINHO, Vanildo Mousinho. *Pesquisa etnográfica, cultura popular e educação musical: uma “embolada” de desafios na contemporaneidade*. XXIV Congresso da Associação Brasileira de Educação Musical. Educação Musical em tempos de crise: percepções, impactos e enfrentamentos. Campo Grande/MS- 11 a 14 de nov. 2019.

RABELO, Kátia Benati. *Daime Música: identidades, transformações e eficácia na música da Doutrina do Daime*. – Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música, 2013.

RAULINO, Roberval. Memórias do Bal. Canal Jagube. Youtube, 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bz-aSr3YCN0> Acesso em: 10 jan. 2023.

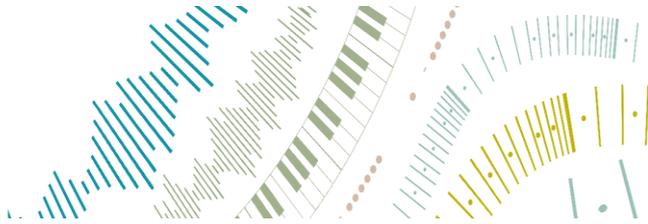
REHEN, Lucas Kastrup F. “*Recebido e ofertado: a natureza dos hinos na religião do Santo Daime*”. Rio de Janeiro, Dissertação de Mestrado em Ciências Sociais, UERJ, 2007.

SEEGER, Anthony. *Etnografia da música*. Cadernos de campo. São Paulo, n.17, p.237-260. 2008

SOUZA, João veras. *Breve ensaio sobre o caso colonial da música sem nação*. Claves Vol. 2019.

SOUZA, Gecila Teixeira. Live de Aniversário Madrinha Gecila- 70 anos, Canal Jagube, 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-D9dh2Znwtk>;

<https://www.youtube.com/watch?v=-D9dh2Znwtk>; <https://www.youtube.com/watch?v=-D9dh2Znwtk>; <https://www.youtube.com/watch?v=-D9dh2Znwtk>. Acesso em: 10 jan. 2023.



Um estudo sobre procedimentos de ensaio em orquestras sinfônicas: análise, reflexões e uso didático

Cibelle J. Donza

Universidade Federal do Pará – Escola de Música
jemimaa@gmail.com

61

Resumo: O principal objetivo desta pesquisa foi desenvolver um material didático complementar para estudantes e profissionais de regência, com foco no aprimoramento de técnicas e estratégias de ensaio. Como resultado, foi criada um *website* que oferece uma variedade de recursos. Esses recursos incluem análises de vídeos de ensaios de orquestras em diferentes contextos e conduzidos por diversos maestros, uma bibliografia anotada com 50 fontes relevantes sobre o tema, partituras do repertório utilizado nos ensaios e um meio de contato para interação entre os interessados. O objetivo central da plataforma é aprofundar a compreensão das estratégias adotadas pelos regentes observados, na preparação de programas musicais diversos e, ao mesmo tempo, avaliar a resposta das orquestras a essas abordagens. A revisão bibliográfica abrangeu uma ampla gama de textos acadêmicos, como livros, artigos, periódicos e dissertações, focados não apenas no tema específico, mas também em tópicos relacionados, como liderança, psicologia organizacional, educação musical, ensaios de bandas e corais, entre outros, com destaque para os estudos de Gruson (2000), Montemayor e Silvey (2019), Biasutti (2013) e Boia e Boal-Palheiros (2017), dentre outros, que contribuíram para fundamentar as abordagens adotadas. A plataforma visa enriquecer o conhecimento e promover a troca de experiências entre estudantes e profissionais de regência, minimizando uma lacuna ainda existente no aprendizado de técnicas de ensaio de orquestras sinfônicas na formação de regentes.

Palavras-chave: Regência. Material didático. Ensaio.

Rehearsal procedures in symphony orchestras

Abstract: The main objective of this research was to develop a complementary didactic material for students and professionals in conducting, with a focus on improving rehearsal techniques and strategies. As a result, a website was created that offers a variety of resources. These resources include analyses of rehearsal videos from orchestras in different contexts, conducted by various conductors; an annotated bibliography with 50 relevant sources on the topic; scores from the repertoire used in the rehearsals, and a means of contact for interaction among interested people. The main goal of the platform is to deepen the understanding of the strategies adopted by the observed conductors in preparing diverse musical programs and, at the same time, evaluate the response of the orchestras to these approaches. The literature review covered a wide range of academic texts, such as books, articles, journals, and dissertations, focusing not only on the specific topic but also on related subjects such as leadership, organizational psychology, music education, and rehearsals of bands and choirs, among others. Notable contributions include the studies by Gruson (2000), Montemayor and Silvey (2019), Biasutti (2013), and Boia and Boal-Palheiros (2017), among others, which served to support the adopted approaches. The platform aims to enrich knowledge and promote the exchange of experiences among conducting students and professionals, thereby addressing an existing gap in the learning of rehearsal techniques in symphony orchestras for conductors' training.

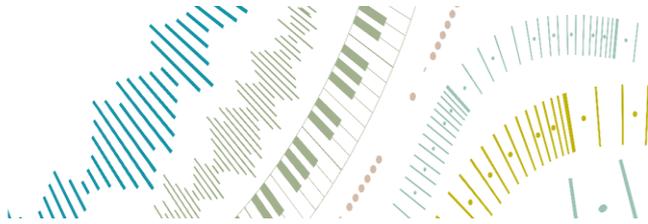
Keywords: Conducting. Didactic material. Rehearsal.

1. Panorama da pesquisa

As técnicas gestuais desempenham um papel fundamental na comunicação entre regentes e músicos, especialmente durante as performances musicais. Consequentemente, a maioria dos cursos de regência priorizam o ensino e o aprimoramento dessas técnicas. No

REALIZAÇÃO:





entanto, vale ressaltar que a performance em si representa apenas o ápice de um processo de preparação e aprimoramento que ocorre principalmente durante os ensaios.

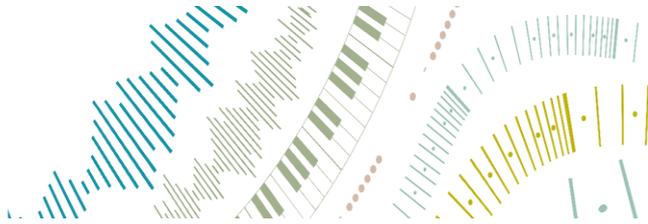
Há uma crença entre alguns regentes e professores de que essas habilidades só podem ser adquiridas através da prática profissional e desenvolvidas ao longo da experiência. Pude perceber essa tendência durante minha trajetória acadêmica e meu aprimoramento em cursos e festivais ao longo de quase 10 anos, tanto no Brasil quanto nos EUA, onde observei uma lacuna em relação ao ensino e desenvolvimento das competências necessárias para a condução de ensaios eficazes. Percebi que essas competências não recebiam a mesma atenção que as abordagens técnicas/gestuais, ou pelo menos não eram ensinadas de maneira igualmente sistematizada em sala de aula. Como resultado, é comum que as técnicas de ensaios não sejam exploradas de maneira aprofundada durante a formação de estudantes de regência.

Apesar do panorama exposto anteriormente, existe também um grupo de regentes e professores que compartilham da opinião de que as habilidades para conduzir ensaios de forma efetiva podem sim ser ensinadas. Foi com base nesse pressuposto que surgiu a inspiração para a criação do *website* “Ensaio de Orquestra”⁷, uma plataforma que tem como principal propósito, como já mencionado, o de fornecer ferramentas adicionais para a formação de alunos de regência, podendo servir como material didático complementar e contribuir para a construção de conhecimentos sobre as habilidades e procedimentos de ensaio em orquestras, com foco especial aos alunos do Curso Técnico de Regência da Escola de Música da UFPA (EMUFPA).

A pesquisa se desenvolveu em três etapas: Iniciou a partir do levantamento bibliográfico e organização de uma bibliografia anotada que abrange a temática central: estratégias de ensaio. Além disso, também inclui fontes relevantes em temas correlatos, como liderança e psicologia organizacional, reconhecendo que as habilidades de liderança do(a) regente desempenham um papel fundamental na eficácia da condução de um ensaio. Esse material foi disponibilizado no *website*, onde foram adicionados breves resumos ou avaliações críticas de cada fonte citada. Esses resumos fornecem informações adicionais sobre o conteúdo, relevância e qualidade das fontes, ajudando os leitores a entenderem melhor sua utilidade para o trabalho em questão.

No que se refere ao levantamento bibliográfico, é importante frisar que foram encontrados desafios para a obtenção de uma quantidade substancial de material relevante sobre o tema em questão, especialmente quando focamos no ambiente das orquestras profissionais com ênfase na alta performance. Dessa forma, expandimos nossas fontes para abranger não apenas materiais relacionados a orquestras profissionais, mas também aqueles que tratam de

⁷ <https://jemimaa5.wixsite.com/ensaiodeorquestra>



bandas sinfônicas, corais e orquestras com fins educacionais, adaptando-os de acordo com os objetivos da pesquisa, quando necessário.

Na segunda etapa da pesquisa, foram conduzidas observações e análises de vídeos de ensaios realizados por diferentes orquestras, em repertórios diversos e com diferentes maestros⁸. Essa opção se deu por diversos motivos, os quais listo:

1) Variedade de abordagens: Ao analisar diferentes orquestras, repertórios e maestros, temos a oportunidade de observar uma ampla gama de abordagens e técnicas de ensaio. Cada regente possui seu próprio estilo e estratégias de condução, o que nos permite explorar uma maior diversidade de métodos e perspectivas.

2) Enriquecimento do conhecimento: Através da análise de diferentes contextos musicais, somos capazes de ampliar nosso conhecimento sobre as peculiaridades e desafios específicos de cada tipo de orquestra e repertório. Isso nos proporciona uma compreensão mais completa e aprofundada das estratégias utilizadas pelos maestros para alcançar os resultados desejados em diferentes cenários musicais.

3) Ampla representatividade: Ao analisar materiais com orquestras, repertórios e maestros diversos, buscamos uma representação mais abrangente do campo da regência. Isso nos permite considerar diferentes tradições musicais, estilos de interpretação e culturas musicais, enriquecendo assim nossa compreensão da prática da regência como um todo.

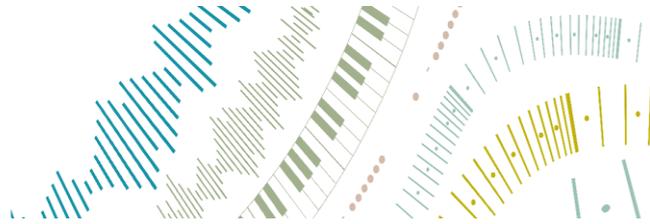
Portanto, ao selecionar uma variedade de materiais para análise, buscamos ampliar nossos horizontes e obter uma visão mais abrangente das práticas de ensaio,

Cada ensaio observado resultou na produção de um texto crítico, detalhando os procedimentos utilizados pelos regentes estudados e refletindo a opinião pessoal da autora, embasada nas fontes coletadas. Esses textos críticos estão disponíveis no *website*, na seção dedicada a esse fim⁹.

Os critérios e tópicos observados para as reflexões críticas foram alinhados com base nos referenciais teóricos. Assim, levou-se em consideração especialmente aspectos como: a) gestão do tempo; b) comunicação das ideias interpretativas; c) modo de realizar correções; d) comunicação verbal; e) comunicação gestual e; f) resposta musical da orquestra.

⁸ Optou-se por observar um repertório de cada período ou estética, com um ensaio de uma obra clássica, uma romântica e uma moderna, além de observar ensaios em diferentes contextos, como em contextos de orquestras profissionais (a maioria), mas também em contexto de ensaio de orquestra jovem em concursos para regentes.

⁹ Na aba “Análises de Vídeos”: <https://jemimaa5.wixsite.com/ensaiodeorquestra/videos-review>



Por fim, a terceira etapa do processo foi a organização e publicação do *website*, que está disponível em versão em inglês¹⁰ e em português.

2. O produto: uso e resultados

O *website* resultante da pesquisa, na versão em português, foi organizado em 5 sessões.

São elas:

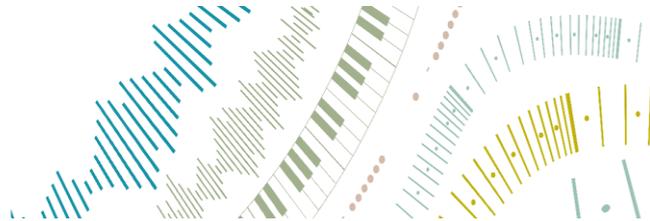
1. *Home* – Contendo informações gerais, objetivos e processos da pesquisa.
2. Análises de Vídeos – Contendo análises críticas, imagens, vídeos completos ou trechos dos ensaios com identificação dos vídeos e *links* para os ensaios na íntegra.
3. Partituras – Contendo as grades dos repertórios ensaiados.
4. Bibliografia comentada – Contendo os principais livros, pesquisas e/ou artigos acadêmicos que serviram de base para a pesquisa, com comentários da autora.
5. Contato – Espaço para manter contato com os leitores do website, abrindo espaço para trocas e envios de novas análises.

Devido as limitações da pandemia – que impossibilitaram a pesquisa de campo – as observações dos ensaios aconteceram através de análises de vídeos pré-gravados de ensaios de orquestras. O processo de escolha dos vídeos procurou abranger contextos, repertórios, regentes e orquestras diversas, priorizando a alta performance. Assim, foram analisados 13 ensaios, totalizando 840 minutos de observação, com: a) 05 orquestras, sendo 04 profissionais e 01 orquestra jovem; b) repertório variado, incluindo os estilos clássico, romântico e moderno; e c) regentes de diferentes gerações, origens, formações e gêneros.

Para cada ensaio foi produzido um texto em *blog* contendo levantamento de dados e avaliação crítica. O formato em *blog* foi escolhido para favorecer que outras pessoas façam comentários, favorecendo um ambiente aberto a fim de criar uma comunidade que esteja constantemente fazendo trocas sobre o tema.

Os textos seguiram, de maneira geral, o seguinte roteiro: a) identificação do(a) regente, da orquestra, repertório, objetivo da performance e da fase de ensaio quando possível; b) descrição dos eventos mais significativos durante o ensaio e; c) avaliação crítica e *insights* pontuais da autora.

¹⁰ Versão em inglês: <https://jemimaa5.wixsite.com/website-1>



Na tabela a seguir é possível identificar os ensaios analisados:

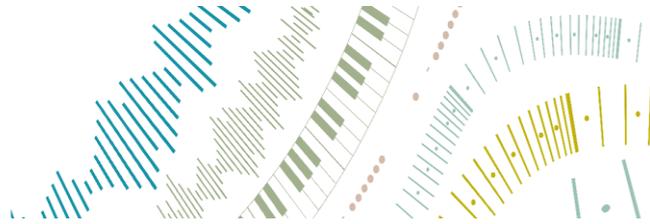
Figura 1 – Tabela dos ensaios analisados, contendo identificação das categorias, regentes, obras e orquestras

CATEGORIA	REGENTE	REPERTÓRIO	ORQUESTRA
Clássico	Christoph von Dohnanyi	J. Haydn, <i>Sinfonia n° 88</i>	<i>Philharmonia Orchestra</i> (Inglaterra)
Romântico	H. Karajan	Schumann, <i>Sinfonia n° 4</i>	<i>Vienna Philharmonic Orchestra</i> (Áustria)
Séc. XX	Esa-Pekka Salonen	Debussy, <i>La Mer</i>	<i>Los Angeles Philharmonic Orchestra</i> (Estados Unidos)
Orquestra Jovem	Sir Simon Rattle	Grieg, <i>Peer Gynt n° 1</i>	<i>Berlin School Orchestras</i> (Alemanha)

<p>Competição “La Maestra” SEMIFINAL</p>	<p>- Jiajing Lai; - Gladysmarli Marcano; - Stephanie Childress; - Lina Gonzales-Granados; - Rebecca Tong; - Holly Hyun Choe.</p>	<p>Alexandra Grimal, <i>Humus</i> (obra de confronto) Mozart, <i>Die Zauberflote</i> (<i>récitatif Sprecher Tamino</i>) Schumann, <i>Concerto for Cello in A minor, Op 129</i> (1st mvt) Beethoven, <i>Concerto for violin in D major, Op 61</i> (3rd mvt.).</p>	<p><i>La Philharmonie de Paris</i> (Paris)</p>
<p>Competição “La Maestra” FINAL</p>	<p>- Stephanie Childress; - Rebecca Tong; - Lina Gonzales-Granados.</p>	<p>Fabio Vacchi, <i>Was Beethoven African?</i> (obra de confronto) Bartok, <i>Divertimento</i> (3rd mvt) Beethoven, <i>Symphony n° 3</i> (4th mvt.) Debussy, <i>Prélude à l'après-midi d'un faune.</i></p>	<p><i>La Philharmonie de Paris</i> (Paris)</p>

Fonte: Cibelle J. Donza

Destaco, dentre os principais autores que serviram de embasamento para as análises, o estudo de Linda Gruson (2000) que aborda estratégias de ensaio de músicos em diferentes níveis de especialização. Gruson constatou diferenças significativas nas estratégias de aprendizado entre músicos experientes e iniciantes, destacando que as estratégias empregadas por músicos experientes são consideradas as mais eficazes. Essas descobertas levam à conclusão de que os



ensaios se tornam mais eficientes quando os regentes adotam um padrão semelhante ao processo de aprendizagem dos músicos experientes. Em essência, essa abordagem enfatiza a importância da estrutura da obra como um elemento orientador fundamental em todas as etapas do ensaio.

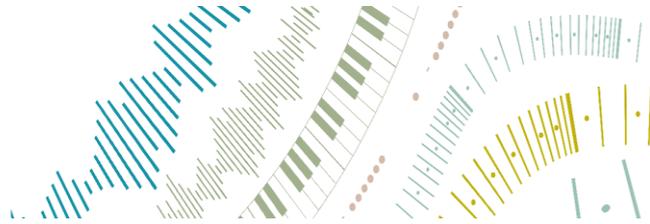
A pesquisa de Michele Biasutti (2013) segue uma abordagem semelhante ao explorar as perspectivas holísticas de maestros e músicos em relação às práticas de ensaio. O objetivo é investigar a complexidade das estratégias de ensaio, considerando as habilidades e prioridades tanto do regente quanto dos músicos, bem como a forma como os músicos estudam individualmente. Suas conclusões revelam que regentes e músicos experientes apresentam similaridades no uso de estratégias de metacognição, ou seja, a capacidade de monitorar e regular seus próprios processos cognitivos. A pesquisa ofereceu *insights* valiosos sobre uma condução eficaz de ensaios, incluindo a importância de criar um ambiente acolhedor e considerar as necessidades dos músicos, elementos essenciais para o desenvolvimento de um plano de ensaio coerente. Biasutti também destaca a importância de os regentes desenvolverem habilidades de gerenciamento e resolução de problemas, dada a inevitável restrição de tempo em ambientes profissionais.

Um estudo adicional utilizado como fundamentação foi o de Montemayor e Silvey (2019), cujo objetivo foi investigar o impacto da expressividade dos gestos durante os ensaios. A pesquisa buscou responder se a expressividade dos gestos realmente influencia e contribui para a melhoria da performance, ou se resultados semelhantes podem ser alcançados apenas por meio de instruções verbais. Por meio de uma abordagem comparativa e experimental, os pesquisadores identificaram diferenças significativas nos resultados obtidos. Concluíram que a condição com gestualidade expressiva esteve associada a avaliações mais positivas em comparação com a percepção dos regentes que se basearam predominantemente em instruções verbais.

Como resultado do processo, foram alcançadas algumas conclusões. Dentre elas, observou-se uma tendência nos regentes mais contemporâneos em comparação aos seus predecessores, com base nas amostras analisadas até o momento. Eles têm dado uma maior ênfase à comunicação gestual durante os ensaios, reduzindo a necessidade de verbalização. Em contrapartida, os regentes nas gravações mais antigas tendiam a utilizar mais instruções verbais e demonstravam menos cuidado com a expressão gestual. Essa mudança na abordagem destaca uma preferência atual por uma comunicação mais visual e gestual, possivelmente reconhecendo sua eficácia na transmissão de intenções e na obtenção de resultados desejados durante os ensaios.

REALIZAÇÃO:





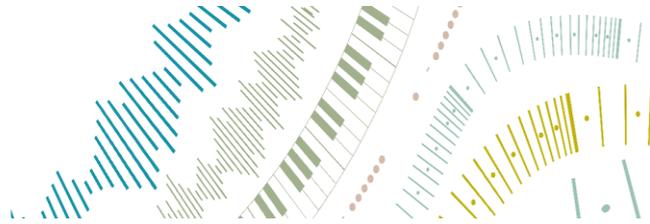
Ainda reforçando esse ponto, destaco que a resposta musical menos efetiva dentre os ensaios observados, foi da *Philharmonia Orchestra* com o maestro Christoph von Dohnanyi. O maestro realizou constantes interrupções verbais e, apesar de esta ser uma orquestra com excelente qualidade técnica e um maestro com excelentes ideias musicais, a orquestra respondeu mais lentamente e com menos eficiência às intenções interpretativas do maestro do que as demais orquestras observadas.

Por outro lado, destaco positivamente o notável desempenho da orquestra *Los Angeles Philharmonic Orchestra* durante o ensaio de *La Mer* (Debussy) conduzido por Esa-Pekka Salonen. Durante esse processo, Salonen conseguiu estabelecer um ambiente extremamente positivo, promovendo um senso de comunidade entre os membros da orquestra. Ao mesmo tempo, ele não hesitou em ser firme quando necessário, incentivando a busca constante pela excelência até que o objetivo fosse alcançado. O resultado musical obtido pela orquestra demonstrou-se altamente eficaz.

Um ponto a ser considerado é que, de acordo com as fontes bibliográficas utilizadas e as amostras analisadas, pode-se inferir que a distinção entre esses resultados está relacionada às ferramentas de comunicação utilizadas (ênfase na fala versus gestos) e ao modelo de liderança adotado. No entanto, ainda não é possível afirmar com precisão em que medida o modelo de liderança e o tipo de comunicação desempenharam um papel determinante nessas situações, já que Karajan também alcançou resultados musicais altamente eficazes com a *Vienna Philharmonic Orchestra* no ensaio da sinfonia nº 4 de Schumann, mesmo adotando um estilo de liderança mais autocrático e mesmo incluindo frequentes pausas para instruções verbais.

Quanto a isso, é importante levar em conta que a análise baseada em gravações apresenta desafios adicionais ao processo das observações, uma vez que é difícil determinar o quanto os vídeos realmente refletiram a realidade das práticas diárias de ensaios dessas orquestras. É possível que algumas atitudes e falas dos maestros tenham sido adotadas com finalidades didáticas e/ou publicitárias visando o resultado audiovisual, e isso precisa ser levado em conta.

Outro ponto notável nas análises foi a constatação de que não necessariamente deve-se utilizar padrões gestuais menos expressivos ao lidar com orquestras jovens, a exemplo do ensaio liderado por Sir Simon Rattle ao colaborar com a *Berlin School Orchestras*. Ele optou por não alterar sua técnica de regência, que é mais expressiva e menos rígida em termos de marcação do tempo, para se adaptar ao grupo. Regeu com a mesma técnica que utiliza ao reger uma orquestra profissional. A orquestra jovem em questão, inicialmente demonstrou dificuldades



para seguir seus gestos, mas após um certo tempo de adaptação, conseguiu compreender e ter boa resposta aos gestos do maestro, resultando em uma performance mais expressiva.

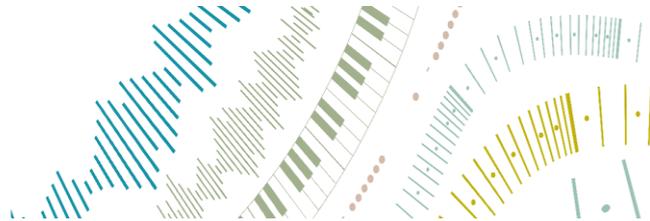
Por fim, levantamos a questão: De que forma esse material poderá ser útil para estudantes de regência? Como já mencionado, a principal missão deste *site* é a de oferecer caminhos para o desenvolvimento de habilidades de ensaio em estudantes de regência. Ao apresentar as observações e análises, o material é capaz de proporcionar um estímulo ao senso crítico dos estudantes em diferentes níveis. Através da observação guiada das estratégias utilizadas por diferentes maestros na preparação de um programa e da leitura dos comentários da autora, os estudantes poderão ampliar sua compreensão e conhecimento sobre as melhores práticas na regência de ensaios de orquestra.

Nessa dinâmica, a leitura da opinião de outra pessoa poderá, inicialmente, orientar o modo de observação dos processos apresentados. No entanto, em níveis mais aprofundados de observação, os estudantes terão a oportunidade não apenas de reforçar a opinião da autora por suas próprias reflexões, mas também de identificar aspectos não mencionados ou até mesmo discordar da visão apresentada.

Além disso, a leitura dos textos sugeridos poderá proporcionar uma base sólida para a construção de ideias, enriquecendo ainda mais a reflexão dos estudantes e aprofundando o processo de desenvolvimento do senso crítico.

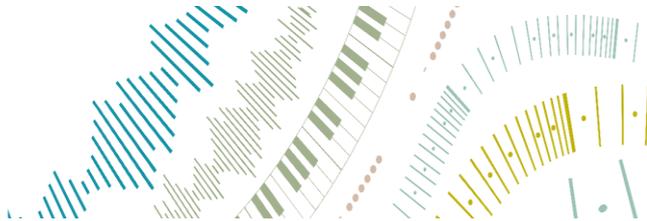
Todo esse processo os ajudará a desenvolver as ferramentas pessoais necessárias para conduzir ensaios de forma eficaz. Assim, essa experiência de aprendizado embasada em análises e em referências bibliográficas relevantes, permite que os estudantes aprimorem suas habilidades e adquiram uma base sólida de conhecimento para aplicar em sua própria prática de regência.

Os resultados apresentados até o momento representam apenas o primeiro passo em um projeto de pesquisa mais amplo. Os próximos passos envolvem a expansão do escopo das análises, incluindo análises comparativas, investigando diferentes combinações entre maestros e orquestras: Análises de ensaios com os mesmos maestros com diferentes orquestras; as mesmas orquestras com diferentes maestros e; ainda, diferentes maestros e orquestras com o mesmo repertório. Além disso, deseja-se realizar pesquisas de campo, acompanhando os ensaios desde o primeiro dia de leitura até a performance, para complementar e enriquecer ainda mais esta investigação. Esses próximos passos visam fornecer uma compreensão mais abrangente e aprofundada sobre estratégias de ensaio e sua influência na performance musical.



Referências:

- BIASUTTI, M. Orchestra Rehearsal Strategies: conductor and performer views. *Musicae Scientiae*, v. 17, n. 1, p. 57-71, 2013. Disponível em: <https://doi.org/10.1177/1029864912467634>. Acesso em: 05/02/21.
- BOIA, P.; BOAL-PALHEIROS, G. Empowering or boring? Discipline and authority in a portuguese sistema-inspired orchestra rehearsal. *Action, Criticism, and Theory for Music Education*, v. 16, n. 2, p. 144-72, 2017. DOI: 10.22176/act16.1.144.
- GRUSON, Linda M. Rehearsal skill and musical competence: Does practice make perfect? In: SLOBODA, John (org.). *Generative processes in music: The psychology of performance, improvisation, and composition*. Oxford, England: Clarendon Press, 2000. p. 91-112.
- MONTEMAYOR, Mark; SILVEY, Brian A. Conductor expressivity affects evaluation of rehearsal instruction. *Journal of Research in Music Education*, v. 67, n. 2, p. 133-152, 2019. Disponível em: <https://doi.org/10.1177/0022429419835198>. Acesso em: 15/11/2020.



Acervo audiovisual e físico do Laboratório de Etnomusicologia da UFPA: Um estudo sobre o tratamento, inventário e acessibilidade

Lorena Beatriz Castro da Silva Quintino
Universidade Federal do Pará
Lorechemistry@gmail.com

Resumo: Este artigo apresenta um estudo sobre o tratamento, inventário e acessibilidade do acervo audiovisual e físico do Laboratório de Etnomusicologia da Universidade Federal do Pará (UFPA). O Acervo inclui gravações de áudio e vídeo, fotografias, partituras, instrumentos musicais e objetos etnográficos. A principal motivação para esta pesquisa é analisar o que são acervos, o que é o acervo do LABETNO, sua importância para a comunidade e apresentar como funciona a inserção dos metadados na planilha criada e principalmente como os protocolos éticos levam em consideração a questão simbólica da intencionalidade e a agência das gravações musicais.

Palavras-chave: Acervo de pesquisa, Acervo científico, Inventário de laboratório, Fontes para a pesquisa em música.

Title of the Paper in English Audiovisual and Physical Collection of the Laboratory of Ethnomusicology at UFPA: A Study on Treatment, Inventory, and Accessibility.

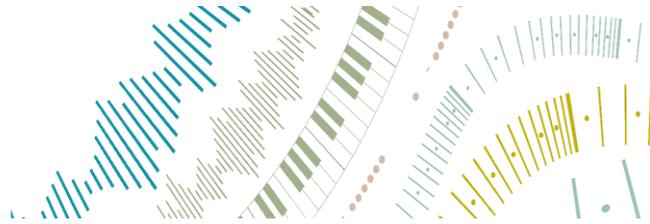
Abstract: This article presents a study on the treatment, inventory, and accessibility of the audiovisual and physical collection of the Laboratory of Ethnomusicology at the Federal University of Pará (UFPA). The collection includes audio and video recordings, photographs, sheet music, musical instruments, and ethnographic objects. The main motivation for this research is to analyze what collections are, what the LABETNO collection is, its importance to the community, and to present how metadata is inserted into the spreadsheet created by Professor Fernando Lacerda, and especially how ethical protocols take into account the symbolic issue of intentionality and agency of musical recordings.

Keywords: Collection. Ethnomusicology. Inventory

1. Acervo do Laboratório de Etnomusicologia da UFPA: Tratamento e Inventário

O Acervo digital e físico do laboratório de etnomusicologia (LABETNO) envolve anos de pesquisa e estudo construído pelos colaboradores do LabEtno em parceria com os povos tradicionais, em conjunto com a faculdade de licenciatura em Música da UFPA. O Acervo possui importância imensurável para a comunidade paraense e demais comunidades do País, pois, o laboratório já é referência nacional e internacional na área de etnomusicologia no Pará. Para entender de forma breve como o laboratório foi criado (CHADA e ESTUMANO, 2021, p.15):

O Laboratório de Etnomusicologia – LabEtno, da Universidade Federal do Pará - UFPA, foi criado em dezembro de 2014, aprovado pelos Colegiados dos Cursos de Pós-Graduação em Artes e Licenciatura Plena em Música, da instituição, e inaugurado em seis de março de 2015, iniciativa do Grupo de Pesquisa Música e Identidade na Amazônia – GPMIA, criado em 2007, e do Grupo de Estudos sobre a Música no Pará – GEMPA, em 2012. Sugestão da Professora Liliam Barros, coordenadora do LabEtno e líder do GPMIA, tal

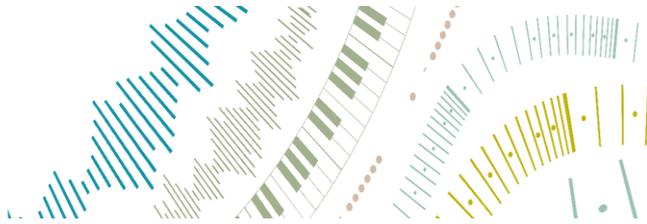


iniciativa se constituiu um reforço aos cursos de graduação e pós-graduação e aos grupos de pesquisa existentes na UFPA.

Há alguns anos, o Laboratório de Etnomusicologia tem tido como objetivo primordial o apoio às pesquisas etnomusicológicas realizadas na Universidade Federal do Pará (UFPA), bem como o inventário e o suporte aos acervos já existentes nos grupos de pesquisa vinculados, a principal meta a longo prazo era viabilizar a disponibilização ética e comprometida do Acervo aos pesquisadores e comunidades interessadas além de fortalecer o desenvolvimento da área da etnomusicologia na Região Norte e estabelecer diálogos entre os mestres do Estado e a academia, ademais promover eventos, cursos entre outras atividades voltadas a esses objetivos e metas centrais (CHADA e ESTUMANO 2021). Foram estabelecidos protocolos éticos e implementadas diversas ferramentas para possibilitar a realização dessas metas e objetivos do passado, os quais estão se concretizando atualmente, mesmo diante de diversos impasses. É importante evidenciar que durante todo o processo de organização dos acervos o LABETNO teve o auxílio de coordenadores, voluntários e bolsistas de iniciação científica e de extensão para a organização desses acervos, e no começo desse processo o Professor Fernando Lacerda teve um papel importante nessa tarefa ao criar uma planilha no excel contendo identificações específicas para começar a catalogação do Acervo já existente do laboratório. Ele propôs que inicialmente fosse disposto dessa forma: Código, título, descrição, autoria, ano e localização.

O Código alfanumérico é criado a partir do nome de cada acervo (é importante salientar que cada acervo possui uma planilha exclusiva), a partir de então cada documento (fotos, vídeos, áudios entre outros) possui esse código que permite sua identificação e localização rápida e precisa; O título de cada item descreve seu conteúdo ou finalidade, a descrição de cada item depende do seu formato, que indica principalmente o tamanho, dimensão, duração e afins; na autoria coloca-se o nome ou nomes das pessoas responsáveis pela criação ou produção do item, que pode ser um indivíduo ou um grupo; O ano de criação ou produção do item, bem como o ano de aquisição ou catalogação no acervo, são informações importantes a serem registradas. Além disso, a localização do item deve ser indicada, especificando a pasta ou diretório em que o documento está armazenado no computador ou no disco rígido (HD).

A forma de organização atual do acervo, seguindo a estrutura proposta de código, título, descrição, autoria, ano e localização, está sendo mantida. No entanto, é importante ressaltar que essa é uma estrutura flexível e adaptável às necessidades do acervo e dos usuários. Dessa forma, é possível acrescentar ou retirar especificações conforme a demanda ou a



evolução tecnológica do laboratório, visando sempre a melhoria na catalogação, preservação e disponibilização dos acervos para os interessados. É importante mencionar que o Laboratório de Etnomusicologia trabalha com diversos acervos, entre eles, acervo sonoro, audiovisual, documental, instrumentos musicais e arquivos orais (coleção de registros sonoros e audiovisuais de entrevistas com músicos, compositores, cantores e outros agentes envolvidos na produção musical em diferentes contextos culturais). De acordo com (CHADA e ESTUMANO,2021,p.22):

Em fase de organização para disponibilização ao público interessado estão os seguintes acervos: Biblioteca digital - sobre a literatura etnomusicológica e música no Pará; Encontro de Saberes - realizado em parceria com a Universidade de Brasília e colaboração de Mestres de manifestações tradicionais do Pará; Instituto Estadual Carlos Gomes e Escola de Música da UFPA - memórias e produção musical de professores dessas instituições; Rio Negro, fronteira entre Brasil, Venezuela e Colômbia, e Oiapoque, fronteira com a Guiana Francesa - sobre Música Indígena na Amazônia, e Panorama das Pesquisas em Música na Atualidade 23 Práticas Musicais no Pará - sobre práticas musicais e, conseqüentemente, sobre Grupos e Mestres a elas relacionados.

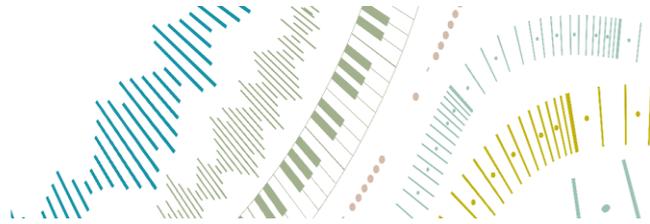
A catalogação, inventário e salvaguarda dos acervos são de extrema importância para o Laboratório de Etnomusicologia, uma vez que tais procedimentos visam garantir a preservação e disponibilização de anos de pesquisas e estudos realizados com rigor científico e respeito ético. Essas atividades requerem esforços significativos a fim de que os materiais sejam identificados, organizados e preservados adequadamente, resguardando, assim, a integridade física e digital dos acervos. Além disso, a salvaguarda também busca assegurar o acesso a longo prazo a esses materiais.

A preservação dos acervos torna-se ainda mais importante em razão dos obstáculos enfrentados ao longo dos anos, como a deterioração natural dos materiais e eventuais ameaças externas, a exemplo do risco de perda ou destruição por desastres naturais ou ações humanas. Destaca-se que o Laboratório de Etnomusicologia já avançou significativamente na catalogação, inventário e salvaguarda dos acervos, encontrando-se em fase final de conclusão do trabalho. Tais esforços são fundamentais para a garantia da preservação dos acervos e a disponibilização de suas informações de forma ética e comprometida.

Em consonância com as ideias apresentadas anteriormente, a visão protetora apontada por Merriam reforça a importância da preservação e respeito com as expressões musicais de diferentes povos e culturas. O papel do etnomusicólogo vai além de estudar e saber documentar as diferentes formas de expressão musical, uma vez que sua responsabilidade é também contribuir para a valorização e o reconhecimento no âmbito social e acadêmico dessas

REALIZAÇÃO:





expressões musicais. Para isso, é necessário que o etnomusicólogo esteja envolvido na preservação dos acervos etnográficos, bem como na conscientização da importância de se combater o etnocentrismo em qualquer forma que ele venha a ter, porquanto, segundo Merriam (1964), o objetivo da etnomusicologia é desmascarar o etnocentrismo da ideia de que a música não ocidental é insignificante e não merece estudo e admiração.

2. Acessibilidade e protocolo ético

A Acessibilidade e o protocolo ético são aspectos muito importantes quando se refere a preservação de dados etnográficos. Destarte, é imprescindível mencionar que a comunidade tradicional desempenha um papel fundamental na preservação da biodiversidade, como menciona (ALBAGLI, 2005, p. 18):

É cada vez maior o reconhecimento do papel positivo que populações nativas e locais, particularmente populações ditas “tradicionais”, têm desempenhado na conservação e no uso sustentável da diversidade biológica. Ao longo de décadas e séculos, essas populações vêm contribuindo para a conservação e o desenvolvimento in situ de muitas espécies florestais importantes, por meio de seu conhecimento empiricamente acumulado sobre os habitats naturais, bem como de suas práticas agrícolas e de subsistência adequadas ao meio ambiente local, atuando como verdadeiras guardiãs do patrimônio biogenético do planeta. No entanto, a conversão e a degradação das florestas têm sido acompanhadas da desagregação dessas comunidades, de suas práticas e de seus conhecimentos, ou seja, a perda de biodiversidade tem também correspondido uma significativa perda de diversidade sócio-cultural.

Desse modo, a seriedade de resguardar os conhecimentos e práticas das comunidades locais, frente ao papel que elas têm desempenhado na conservação e no uso sustentável da diversidade biológica é indispensável ALBAGLI (2005). Portanto, no laboratório de etnomusicologia foi criado um protocolo ético que busca consultar os detentores do saber para que eles indiquem o que pode ou não ser compartilhado no repositório da UFPA ¹¹ tendo em vista a importância da preservação desses acervos de forma ética.

¹¹ Link do repositório do LABETNO:

<https://docs.google.com/spreadsheets/u/0/d/1bCOo0wBMish0up1jxNPNXwSYAbQUPTuyOfi5H5ORXgM/htmlview#gid=0>

REALIZAÇÃO:



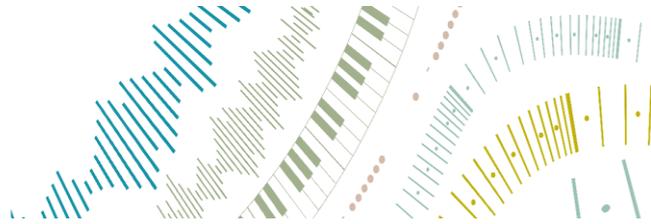


Figura 1 – Protocolo Ético do LABETNO: Consulta aos detentores do Saber



Consulta aos Detentores do Saber

1) Você gostaria que seu material permanecesse no Acervo do Labetno?

a) Sim ()
b) Não ()

2) Você Permite/Deseja que terceiros acessem o Material?

c) Sim ()
d) Não ()

3) Caso Positivo, de que forma?

4) Você deseja que o Pesquisador entre em contato? Caso Positivo, informe endereço e contato abaixo:

Fonte: Laboratório de Etnomusicologia da UFPA (2022)

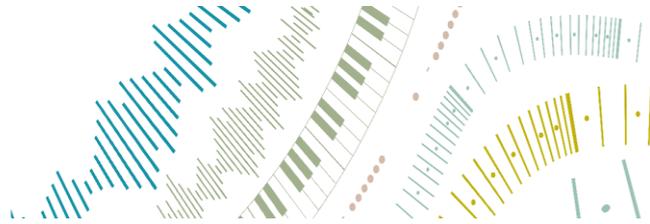
Mathias Lewy (2018) Destaca que o processo de promover acessibilidade aos dados etnológicos deve levar em consideração a participação ativa dos povos tradicionais envolvidos, tendo em vista a ontologia e agência desses materiais. Em sua análise, Lewy enfatiza que deve-se restaurar as unidades ontológicas nos arquivos e manter a diversidade sócio-cultural. Ademais, o autor reforça que a reflexão ética é fundamental no processo de coleta e uso de dados de acordo com o techo a seguir:

Finalmente, é necessário destacar que mais projetos e cooperação são necessários no futuro para restaurar as unidades ontológicas nos arquivos e manter uma comunicação transespecífica constante entre as coisas e os humanos a que pertencem. Ao refletir sobre os métodos, pode-se afirmar que o trabalho virtual em banco de dados é diferente do trabalho de arquivo. Uma grande vantagem é que uma multiplicidade de especialistas indígenas pode ser consultada ao trabalhar com o banco de dados no campo. Isso é um ponto importante não apenas para coletar dados, mas também para refletir sobre o comportamento ético em relação ao uso desses dados (LEWY, 2018, p.46)¹²

¹² Finally, it needs to be underlined that more projects and cooperation are necessary in the future to restore ontological units in the archives and to maintain a constant trans-specific communication between the things and the humans they belong to. When reflecting the methods, it can be stated that virtual data bank work is different to archive work. A great advantage is that a multitude of indigenous specialists can be asked when working with the data bank in the field. This is an important point not only for collecting data but to reflected on ethical behavior about the use of that data. (LEWY, 2018, p.46)

REALIZAÇÃO:





Para realizar pesquisas etnológicas na Amazônia é preciso considerar o ponto de vista dos detentores dos saberes tradicionais e não obviamente só o ponto de vista do pesquisador. Pois, é necessário dialogar com as comunidades tradicionais e entender suas perspectivas e principalmente reconhecer seus conhecimentos para evitar uma visão etnocêntrica (ou seja, uma visão centrada na perspectiva do pesquisador) (BELTRÃO,2003). No entanto, é interessante entender antes de tudo o que significa um objeto etnográfico, e de acordo com (VAN VELTHEM, 2012, p.53) :

Para a compreensão do que representa um objeto etnográfico, é preciso destacar que ele é criado em um contexto particular, referente a uma sociedade humana específica onde está inserido em muitos planos: técnico, produtivo, estético, simbólico. Apesar de possuir elementos de ligação, pois se trata igualmente de uma coisa, não se confunde com o objeto industrial devido a determinadas características.

Tendo em vista isso, o laboratório de etnomusicologia da UFPA visa a longo prazo poder construir uma abordagem mais colaborativa e relativa nas diversas pesquisas etnológicas na Amazônia, por esse motivo o trabalho de inventariação e catalogação do acervo do LABETNO tem criado um padrão ético de inventariação, catalogação, coleta de dados, salvaguarda e demais etapas. De acordo com (ALBAGLI, 2005, p. 26):

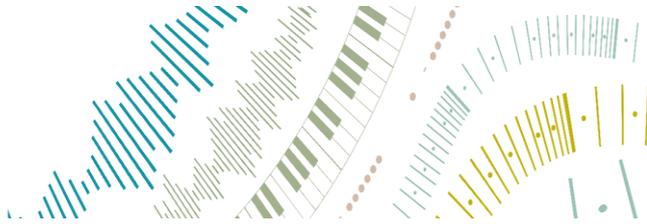
Impõem-se, por outro lado, as pressões para elevar à condição de atores, cujos direitos, opiniões e modos de vida sejam respeitados e garantidos, populações, historicamente, marginalizadas e submetidas ainda hoje à ameaça de genocídio - não só cultural, mas de fato. E, por fim, coloca-se como central o questionamento sobre a tendência à hegemonia do mercado, e a necessidade de recuperar a ética e de resgatar o valor intrínseco da natureza e da vida

Outrossim,

Nos museus etnográficos tradicionais e nos campos de conhecimento da museologia e da antropologia, muito se tem avançado com o reconhecimento da importância da participação dos povos indígenas nos processos curatoriais de documentação, registro, conservação, gestão e comunicação de coleções etnográficas. Mas, avançar na implantação de curadorias compartilhadas deste tipo de coleções exige uma verdadeira transformação na forma de trabalhar das instituições que as guardam, a fim de garantir uma estreita colaboração com os povos indígenas e demais populações artífices dos objetos ali guardados, atores que, além de contribuírem com os seus conhecimentos e pontos de vista a contextualizar e dar significado aos objetos musealizados, vem suscitando também questionamentos epistêmicos, éticos e políticos, para repensar e redefinir o papel dos museus e o ato de colecionar objetos de diversas sociedades. Desse modo, as relações povos indígenas, museus, universidades e seus acervos etnográficos, constituem um caminho repleto de possibilidades para a realização de pesquisas interculturais no âmbito da

REALIZAÇÃO:



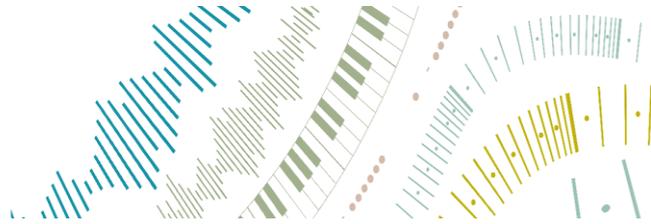


etnologia e da museologia e a posta em prática de formas outras de efetuar curadorias de acervos etnográficos. (GARCÉS e DOS SANTOS KARIPUNA, 2021, p.105-106)

Diante disso, o estudo sobre o tratamento, inventário e acessibilidade do acervo do laboratório de etnomusicologia da UFPA, envolve múltiplas questões que devem ser discutidas e reavaliadas mediante as renovações em pesquisas e estudos, é imprescindível a necessidade de ampliar os esforços de cooperação e colaboração entre instituições, pesquisadores e comunidades envolvidas na coleta e uso de dados etnológicos, a fim de promover uma abordagem mais abrangente e integrada para a acessibilidade e preservação desses materiais. Outrossim, há vários desafios na utilização de bancos de dados virtuais para a coleta, armazenamento e compartilhamento de dados etnológicos, visto as diversas demandas desses materiais, porém, esses impasses não devem obstruir a construção de um sistema de gestão de dados etnológicos mais eficiente e colaborativo. Destarte, é fundamental buscar soluções viáveis e adequadas às circunstâncias existentes que levem em conta as particularidades e diversidades culturais envolvidas nesse processo, promovendo uma abordagem mais sensível e colaborativa em relação aos povos tradicionais e suas perspectivas ontológicas.

Referências:

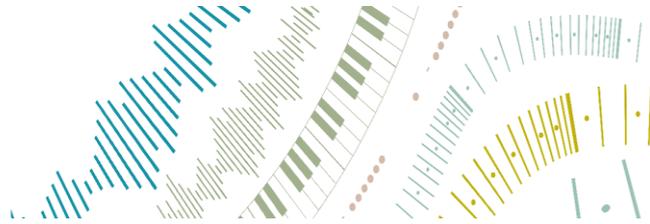
- ALBAGLI, S. 2005. Interesse global no saber local: a geopolítica da biodiversidade. Anais do Seminário “Saber Local/Interesse Global: geopolítica da biodiversidade. 2005.”, Belém, Brasil, p.17-27.
- BARROS, Benedita da Silva; LÓPEZ GARCÉS, Claudia Leonor; MOREIRA, Eliane Cristina Pinto; PINHEIRO, Antônio do Socorro Ferreira (Org.). Proteção aos conhecimentos das sociedades tradicionais. Belém: Museu Paraense Emílio Goeldi/Centro Universitário do Pará, 2007.
- BELTRÃO, Jane Felipe. Coleções Etnográficas: chave de muitas histórias. DataGramZero—**Revista de Ciência da Informação**, v. 4, n. 3, 2003.
- COHEN, Lílíam Cristina Barros; ESTUMANO, Jucélia da Cruz; MAIA, Gilda Helena Gomes (org.). Laboratório de Etnomusicologia da UFPA (LABETNO): panorama das pesquisas em música na atualidade. Belém: Programa de Pós-Graduação em Artes/ UFPA, 2021. E-book (352 p.). Disponível em: <https://livroaberto.ufpa.br/jspui/handle/prefix/991>. Acesso em: 06 de maio de 2023
- GARCÉS, Claudia Leonor López; DOS SANTOS KARIPUNA, Suzana Primo. “Curadorias do invisível”: conhecimentos indígenas e o acervo etnográfico do Museu Paraense Emílio Goeldi. *Museologia & Interdisciplinaridade*, v. 10, n. 19, p. 101-114, 2021.
- LEWY, Matthias. “Singing with things in ethnographic museum’s archives: the reunification of material/imaterial units as part of na engaged ethnomsicology”. **Música em Contexto**, 12 (1): Disponível em <http://periodicos.unb.br/index.php/Musica/article/view/23510>. Acessado em: 14/03/2023.
- MERRIAN, Alan. *The Antropology of Music*. Evanston: Northwestern University Press, 1964.



VAN VELTHEM, Lucia Hussak. O objeto etnográfico é irreduzível? Pistas sobre novos sentidos

REALIZAÇÃO:





Intercâmbio cultural entre os mestres de cultura popular e os discentes do Curso de Licenciatura Plena em Música UFPA: a vivência em sala de aula no projeto Encontro de Saberes.

João Viktor De Souza Santos
Universidade Federal do Pará
Joao.santos@icsa.ufpa.br

Isaque Henrique Baia De Souza
Universidade Federal Do Pará
Isaque.souza@ica.ufpa.br

78

Resumo: O intercâmbio cultural entre os mestres de cultura popular e os discentes do curso de Licenciatura em Música da Universidade Federal do Pará (UFPA) tem se mostrado uma prática pedagógica eficaz no desenvolvimento da formação de professores de música. Essa experiência é vivenciada no projeto Intercâmbio de Saberes, que consiste em uma atividade de extensão que visa a aproximação entre a academia e as culturas populares. O artigo visa apresentar a vivência do discente em música com os mestres de cultura popular, bem como a importância desta aprendizagem apresentando as diversas etapas de execução do projeto, desde a visitação ao mestre até o processo de retorno do material produzido por este junto aos discentes em sala de aula. Dessa forma, a vivência em sala de aula no projeto Intercâmbio de Saberes tem se mostrado uma prática pedagógica enriquecedora, que contribui para o desenvolvimento de uma formação mais ampla e crítica dos futuros docentes de música, valorizando a diversidade cultural e musical presente em nossa região amazônica. Essa experiência de aprendizagem proporciona uma formação mais ampla, possibilitando que os futuros professores compreendam e respeitem as diferentes manifestações culturais e musicais presentes em suas comunidades e também possam desenvolver outras habilidades de outros campos da arte. Além disso, o intercâmbio cultural entre os mestres de cultura popular e os discentes do curso de Licenciatura Plena em Música da UFPA também contribui para a preservação e valorização do patrimônio musical e cultural das comunidades locais, favorecendo a sua inclusão e visibilidade na sociedade em geral.

Palavras-chave: Intercâmbio, Aprendizagem, Cultura

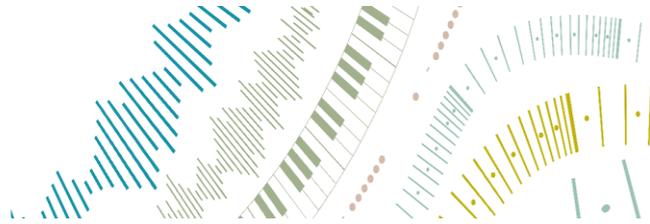
Cultural Exchange Between Masters of Popular Culture and Students of the Degree in Music Course at UFPA: Experience in the Classroom in the Encontro de Saberes Project

Abstract: Cultural exchange between masters of popular culture and students of the Degree in Music at the Federal University of Pará (UFPA) has proven to be an effective pedagogical practice in the development of music teacher training. This experience is experienced in the Encontro de Saberes project, which consists of an extension activity aimed at bringing academia and popular cultures closer together. The article aims to present the experience of the student in music with the masters of popular culture, as well as the importance of this learning, presenting the various stages of project execution, from visiting the master to the process of returning the material produced by him to the students in the classroom. In this way, the experience in the classroom in the Encontro de Saberes project has proven to be an enriching pedagogical practice, which contributes to the development of a broader and more critical training of subsequent music teachers, valuing the cultural and musical diversity present in our region amazon. This learning experience provides a broader education, enabling future teachers to understand and respect the different cultural and musical manifestations present in their communities and also to develop other skills in other fields of art. In addition, the cultural exchange between masters of popular culture and students of the UFPA music degree course also contributes to the preservation and appreciation of the musical and cultural heritage of local communities, favoring their inclusion and visibility in society in general.

Keywords: Exchange, Learning, Culture

REALIZAÇÃO:





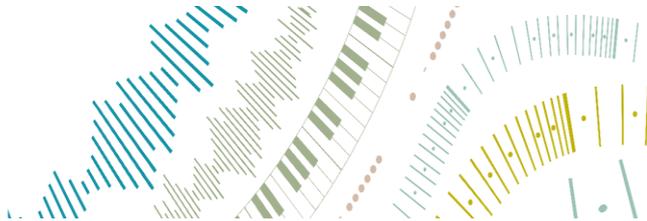
1. Projeto Intercâmbio de Saberes Musicais na sala de aula.

O projeto Intercâmbio de Saberes, promovido pela Universidade Federal do Pará (UFPA) desde 2014 com a sua expansão e protagonizado aqui pelo Laboratório de Etnomusicologia (LABETNO), busca promover o diálogo intercultural entre mestres da cultura popular e discentes do curso de Licenciatura em Música. O objetivo é proporcionar aos estudantes a oportunidade de vivenciar e aprender com as práticas musicais tradicionais de diferentes comunidades, valorizando a diversidade cultural e promovendo a inclusão social. Sendo assim, as funções do Laboratório De Etnomusicologia (LABETNO) “Realizar ações de pesquisa e extensão com as diversas conexões musicais do Estado e Região; estabelecer pontes entre os mestres e sabedores musicais do Estado e da Região e a academia” (CHADA, 2017, p.31-32) o projeto Intercâmbio de Saberes cumpre todas essas funções para com a sociedade.

Através de encontros presenciais e oficinas, os mestres da cultura popular compartilham suas experiências musicais, suas técnicas de execução, seus repertórios e suas histórias de vida com os estudantes de música. Os discentes, por sua vez, têm a oportunidade de aprender novas formas de tocar e cantar, de conhecer novos instrumentos e de explorar novas possibilidades musicais e artísticas (CHADA e BARROS, 2016, p.9)

A metodologia do projeto envolve a presença de mestres da cultura popular e/ou tradicional em sala de aula, compartilhando seus conhecimentos e práticas musicais com os estudantes. Dessa forma, os discentes têm a oportunidade de aprender sobre a música e a cultura popular de forma mais autêntica e contextualizada, o que enriquece o seu aprendizado e amplia a sua compreensão sobre a diversidade cultural da região amazônica. Os mestres também têm a oportunidade de compartilhar seus conhecimentos e práticas musicais com um público mais amplo, contribuindo para a valorização e preservação da cultura popular na região.

O objetivo foi o de propiciar um espaço de experimentação pedagógica e epistêmica capaz de inspirar resgates de saberes tradicionais e com eles promover inovações e fornecer subsídios teóricos e práticos para o desenvolvimento de pesquisas em música, importante na formação de professores de música na medida em que promove reflexão sobre as relações entre música, sociedade e cultura. (BARROS e CHADA, 2016, 1).



2. Visitação ao mestre ou mestra: um primeiro contato

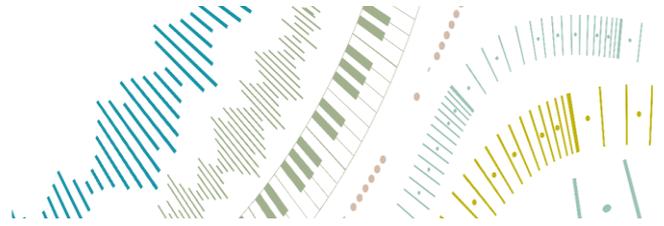
A ida a casa ou espaço de atuação do mestre ou mestra de cultura popular é uma etapa importante, pois no primeiro contato há uma interação na qual se é apontada a história do mesmo e sua importância na comunidade que está inserido, garantindo assim aos visitantes, sejam discentes bolsistas e/ou docentes, uma imersão na vida do mestre em questão.

É apresentado ao mestre a proposta de visita e ministração de aulas dentro do curso, se sua resposta for positiva, é construído junto a ele um plano de aula, o qual é feito por opção livre de escolha de temas que sejam interessantes ao possuidor daquela cultura popular. É percebido um intercâmbio entre o conhecimento acadêmico e o que está além das fronteiras universitárias, criando assim um ambiente de horizontalidade entre os saberes antes da sala de aula, dessa forma cumprindo o objetivo da disciplina etnomusicológica.

Esse tipo de argumento implica que o objetivo da etnomusicologia é desmistificar o etnocentrismo da ideia de que a música de outros povos é inferior ou indigna de estudo e apreciação, e isso deve ser considerado de fato um dos objetivos da disciplina, já que o etnocentrismo deve ser combatido onde quer que seja encontrado. No entanto, este é apenas um dos vários propósitos que podem ser subsumidos sob um título mais amplo. (MERRIAM, 1964, p.8).

São convidados mestres e mestras de diversas áreas do conhecimento da cultura popular, sejam de religiões de matriz africana até da música regional paraense, mostrando aos discentes a diversidade cultural da região amazônica (CHADA, 2017, p.37). A interação seguida entre os mestres e alunos traz uma formação cultural diversa, e que mesmo com o plano de aula feito anteriormente, as explicações de cada mestre ganham forma de acordo com cada turma e contexto.

Ainda junto com o mestre, devido o direcionamento musical do curso, é escolhido junto a ele um repertório musical de seu contexto para executar, sendo de sua escolha o compartilhamento ou não dessas músicas. Em caso de escolha de um repertório, este será ensaiado e executado ao final das aulas do respectivo mestre, em muitos casos é comum a execução deste repertório somente em sala de aula, sem a audição prévia dos bolsistas e/ou docentes.



3. Mestres e mestras em sala de aula: contato com os discentes.

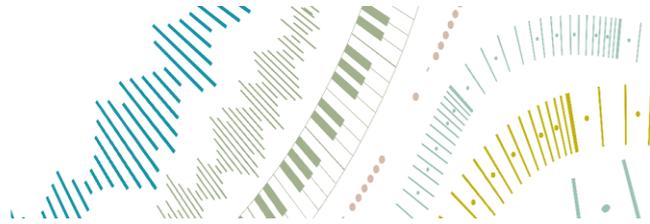
Existem algumas etapas a serem seguidas na inserção do mestre dentro do ambiente acadêmico desde sua chegada à universidade, além de seu transporte, que pode incluir a vinda de seus materiais e assistentes. A sala é preparada para que os mestres convidados sejam recebidos dentro das condições necessárias para a execução da aula. Os materiais necessários são diversos e dependem de equipamentos de áudio e vídeo, bem como também, alguns recursos que já tem nas instalações curso, os quais alguns, foram também produzidos por outros mestres da cultura que passaram por ali.

Geralmente as aulas seguem um padrão de quatro encontros limitados por um período de uma hora e cinquenta minutos, correspondente com as disciplinas de Sociologia da Música e Introdução a Etnomusicologia. Nota-se um padrão da primeira aula apresentar a trajetória de cada mestre, desde sua biografia até seu processo de tradição dentro da cultura popular pertencente (CARVALHO e VIANA, 2020, p.12). A mudança de linguagem é perceptível entre os alunos, pois os contextos de ensino são diferentes aqueles expostos pela academia, que neste caso, vai contra a noção epistêmica hegemônica e aponta um caminho de decolonidade dentro do ensino, e também, quem protagoniza este processo.

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 pluriépistêmica 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. (LUCAS, 2019, p.40)

Nos outros encontros, o mestre ou mestra segue com seu processo de explanação de sua trajetória, podendo citar histórias vividas, conhecimentos orais que foram acumulados com o tempo e citar outros fazedores de cultura que tiveram sua influência. A aula é registrada em vídeo e áudio com a devida autorização de imagem de alunos e docentes, este material será retornado ao mestre ao final de todo processo do encontro.

Ao final do processo das aulas, penúltimo e último encontro, chega um momento esperado por todo o corpo que esteve junto ao mestre, que são as oficinas, ensaios e execuções do repertório selecionado por cada mestre. Nos casos nos quais o mestre somente apresenta o repertório em sala de aula, a oficina acaba sendo escolhida como melhor opção, por outro lado, quando o mestre elege as músicas anteriormente as aulas junto com os bolsista e/ou docentes,



se faz um recital de encerramento, havendo assim, uma interação de parceria junto ao mestre ou mestra (CHADA e BARROS, 2016, p.9).

4. A Produção discente-mestre: a avaliação da disciplina

Pelo contexto acadêmico, a avaliação dentro da disciplina se faz uma medida importante dentro da compreensão das disciplinas nas quais ocorre a presença de mestres e mestras de cultura popular. Os trabalhos finais geralmente são produtos, sendo estes “podcasts” ou vídeos sobre a biografia de cada mestre e seu contexto cultura. Os discentes nesta etapa vão ter um contato direto que será mediado pelos docentes e/ou bolsistas discentes do Laboratório de Etnomusicologia (LABETNO).

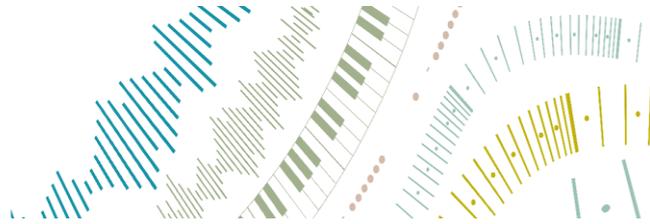
82

Na réplica do Projeto Encontro de Saberes na UFPA, os alunos constantemente são incentivados a interagir com os mestres convidados e a participar das atividades por eles propostas, acreditando que essas interações produzirão efeitos imediatos a médio e longo prazo, em sua formação profissional. Assim sendo, para a avaliação da disciplina foi considerada a participação nos encontros e a produção de um texto final abordando um dos mestres, sua prática musical e as questões por ele apontadas, atividades dependentes da interação dos alunos com os mestres convidados (CHADA e BARROS, 2016, p.8)

Os conteúdos produzidos em sala de aula são disponibilizados aos alunos afim de usar para com suas atividades de avaliação acadêmica, sendo assim, entrando em contato com o material vivenciado em sala aula, os alunos também podem se utilizar de um material que já esteja em disponibilidade em outras plataformas de acesso. Os materiais elaborados pelos alunos passam por um processo de revisão e acompanhamento dos mestres, docentes e discentes bolsistas, estes últimos cumprindo um papel de monitoria para com seus colegas. Ao final esses trabalhos produzidos pelos alunos também devolução aos mestres e serão exibidos em sala de aula no encerramento geral das disciplinas de Sociologia da Música e Introdução a Etnomusicologia. Importante observar que o LABETNO já possui materiais didático (livros, vídeos) produzidos pelos próprios mestres e que são incorporados aos conteúdos das referidas disciplinas. Outrossim, a elaboração dos materiais didáticos pelos estudantes junto aos mestres passa por alguns eixos norteadores que constituem o roteiro para trabalhos finais: 1. Contato inicial com mestres (Apresentação da equipe); 2. Decisão do tema junto com mestres; 3. Princípio da transparência: mestre precisa ter domínio completo do conteúdo; 4. Devolução das gravações extras feitas fora de sala de aula para os mestres; 5. Participação ativa do mestre no expediente como autores; Revisão do conteúdo final do trabalho pelo mestre; Autorização dos

REALIZAÇÃO:





mestres para incluir trabalho final na plataforma do LabEtno. Após estes procedimentos formais os trabalhos são inseridos nas plataformas do LABETNO.

5. Conclusão

Nesse sentido, o presente trabalho tem como objetivo analisar a vivência em sala de aula do projeto Intercâmbio de Saberes, destacando a importância do intercâmbio cultural entre os mestres de cultura popular e os discentes do curso de licenciatura em música da UFPA. Para tanto, foi realizada uma revisão bibliográfica sobre o tema, bem como uma análise dos relatos de experiência dos discentes envolvidos no projeto. Nesse contexto, o intercâmbio cultural entre os mestres de cultura popular e os discentes do curso de licenciatura em música da UFPA torna-se uma atividade fundamental, permitindo a troca de experiências e saberes entre as comunidades locais e a academia.

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. (LUCAS, 2019,p.41)

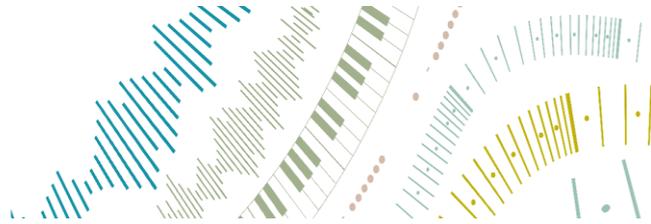
Os resultados apontam que o intercâmbio cultural entre os mestres de cultura popular e os discentes do curso de licenciatura em música da UFPA contribui significativamente para a formação dos futuros professores de música. Através da vivência em sala de aula com os mestres, os discentes têm a oportunidade de conhecer e vivenciar as práticas musicais tradicionais da região amazônica, valorizando a diversidade cultural e ampliando a sua formação musical e pedagógica.

Referências

- MERRIAN, Alan. *The Antropology of Music*. Evanston: Northwestern University Press, 1964.
- CHADA, Sonia; BARROS, Liliam. “Introdução”. Revista *Tucunduba*. Belém: UFPA, 2016. P.1-9.
- CARVALHO, José;Vianna,Letícia. *O ENCONTRO DE SABERES NAS UNIVERSIDADES. UMA SÍNTESE DOS DEZ PRIMEIROS ANOS* Brasília, volume 1 p.1- 26 2020.

REALIZAÇÃO:



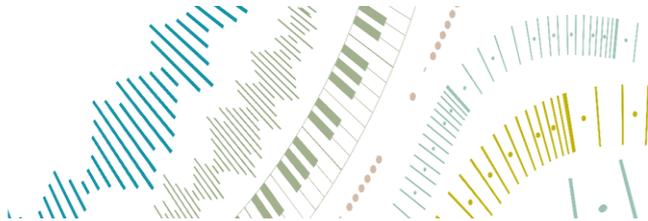


CHADA, Sonia. “O Laboratório de Etnomusicologia e a Etnomusicologia na Universidade Federal do Pará.” In *Anais da IV Jornada de Etnomusicologia, Redes Colaborativas de Saberes*. Belém\Pará: PPGARTES, 2017. p.31-38.

LUCAS, Glaura. “Etnomusicologia, o Encontro de Saberes nas Universidades, e o ensino superior de música no Brasil.” In *Anais da VI Jornada de Etnomusicologia, Etnomusicologias perspectiva e pluralidade*. Belém\Pará: PPGARTES, 2019. p.38-49.

REALIZAÇÃO:





Contribuições do Projeto de Extensão “O ensino de música nas escolas de Soure e Salvaterra: Uma proposta decolonial de ensino a partir dos saberes tradicionais dos mestres de cultura da Amazônia Marajoara”.

Juliano Cássio da Silva Conceição¹³
Universidade Federal do Pará
jcassiomarajo@gmail.com

Jesiane Cristina Miranda da Silva¹⁴
Universidade Federal do Pará
jeisicris@ufpa.br

Eliane Dutra Figueiredo¹⁵
Universidade Federal do Pará
elianefigueiredo99@gmail.com

Viviane Santos Cardoso¹⁶
Universidade Federal do Pará
viviany3535@gmail.com

Resumo: O projeto faz parte do Programa de Extensão Inclusiva Avançada Marajó – PROEXIA Marajó 2022, tendo como fomentadora a Pró-Reitoria de Extensão da UFPA/PROEX. O projeto considera a problemática da obrigatoriedade do ensino de arte na educação básica e as propostas da articulação desse ensino com os conhecimentos regionais, conforme disposto na BNCC, pois, na prática, a realidade destoa do que está previsto. Assim, o projeto tem como objetivo analisar como está sendo desenvolvido o ensino de música nas escolas públicas de educação básica dos municípios de Soure e Salvaterra e estabelecer o diálogo entre a sociedade e os Mestres de Cultura da região, de modo que os conhecimentos tradicionais possam ser discutidos e, dessa maneira, fazer com que o ensino também seja um canal que possibilite dar voz a esses atores muitas vezes invisibilizados em nosso meio social, mas detentores de conhecimento valioso para ser disseminado. Dentro de uma perspectiva etnomusicológica, pretende-se observar se as expressões musicais regionais, bem como as vivências musicais dos alunos são consideradas no processo de ensino de música. Trata-se de uma proposta decolonial do ensino de música. Utiliza-se no referencial teórico autores da área da etnomusicologia como Blacking (1981), Luhning; Tugny (2016), Queiroz (2017, 2020) e Geertz (1989). Apresentamos as falas de alguns Mestres de Cultura sobre suas práticas musicais, sobre a importância dos diálogos entre os mestres e a sociedade a exemplo do evento Marajó Paidégua e as impressões que os mestres têm sobre compartilharem seus saberes nos ambientes formais de ensino.

Palavras-chave: Marajó. Mestres de Cultura. Decolonialidade.

Contributions of the Extension Project “Music Teaching in Schools in Soure and Salvaterra: A Decolonial Teaching Proposal based on the Traditional Knowledge of Culture Masters from the Marajoara Amazon”

¹³ Doutor em Artes pela Universidade Federal do Pará. Servidor e pesquisador da UFPA.

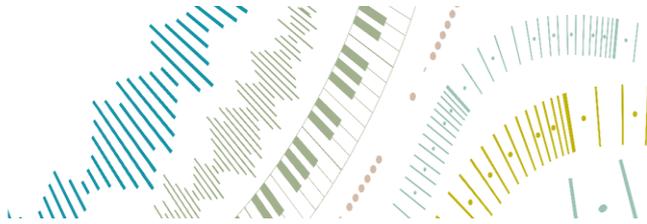
¹⁴ Mestranda em Linguagens e Saberes da Amazônia pela Universidade Federal do Pará. Servidora e pesquisadora da UFPA.

¹⁵ Graduanda em Letras pela Universidade Federal do Pará.

¹⁶ Graduanda em Letras pela Universidade Federal do Pará.

REALIZAÇÃO:





Abstract: The project is part of the Marajó Advanced Inclusive Extension Program – PROEXIA Marajó 2022, with the extension department at UFPA/PROEX as its promoter. The Project considers the issue of mandatory art teaching in basic education and the proposals for the articulation of this teaching with the knowledge regional, as provided in the BNCC, because, in practice, reality differs from what is expected. In this way, the project aims to analyze how music teaching is being developed in public schools of basic education in the municipalities of Soure and Salvaterra and establish a dialogue between society in general and the Masters of Culture in the region, so that traditional knowledge can be discussed and, in this way, make teaching also a channel that enables give voice to these actors who are often made invisible in our social environment, but holders of valuable knowledge to be disseminated. Within an ethnomusicological perspective, it is intended to observe if the regional musical expressions, as well as the musical experiences of the students are considered in the music teaching process. It is a decolonial proposal of the teaching of music. Authors in the area of ethnomusicology such as Blacking (1981), Luhning; Tugny (2016), Queiroz (2017, 2020) and Geertz (1989). We present the speeches of some Masters of Culture about their musical practices, about the importance of the dialogues between the masters and society, such as the Marajó Paidégua event and the impressions that teachers have about sharing their knowledge in formal teaching environments.

Keywords: Keywords: Marajó. Culture Masters. Decoloniality.

1. Apresentação

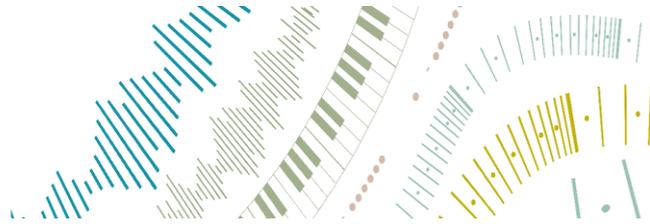
O projeto de extensão “O ensino de música nas escolas de Soure e Salvaterra: Uma proposta decolonial de ensino a partir dos saberes tradicionais dos mestres de cultura da Amazônia Marajoara¹⁷” consegue agregar o princípio da indissociabilidade entre ensino, pesquisa e extensão previstos no PDI¹⁸ da UFPA. Além disso, a temática envolvendo cultura, arte, educação e inclusão social cria as possibilidades favoráveis para a interdisciplinaridade preconizada no projeto pedagógico do curso de Letras do Campus Universitário do Marajó ao qual o projeto está vinculado.

Pretende-se, com o projeto, atender às demandas reprimidas da sociedade, sobretudo a partir da possibilidade de diálogo entre a academia e a produção do conhecimento científico e os conhecimentos tradicionais, gerando novas epistemologias. Um exemplo elucidado nesse artigo é o evento Marajó Paidégua, que já ocorreu em sete edições e é um canal de diálogo com os mestres e mestras de cultura do Marajó e de outras regiões.

Essas características certamente podem causar o impacto social, no sentido de ser proponente de políticas públicas efetivas que promovam o bem-estar e desenvolvimento social e da região, de modo a possibilitar as transformações a partir da minimização dos problemas sociais e da valorização da cultura.

¹⁷ Amazônia Marajoara possui características peculiares que vão desde o dialeto, passando pelas características geográficas que dividem o Marajó em Região das Florestas e Região dos Campos. Significa falar dos aspectos culturais como a iconografia da cerâmica marajoara, dos gêneros musicais como o carimbó e o lundú, da culinária, dos costumes dos caboclos marajoaras, dos vaqueiros, dos mestres e mestras de cultura. Trata-se da definição de um povo que têm suas próprias histórias, culturas e identidades.

¹⁸ Plano de Desenvolvimento Institucional



É impossível falar da cultura do povo marajoara sem falar da sua intensa musicalidade presente principalmente nas composições do carimbó, do lundu, da chula, das ladainhas cantadas em latim em algumas regiões, das rodas de boi e dos cordões de pássaros, das doutrinas cantadas nos rituais de pajelança etc.

O Marajó é uma região enorme, diversa e muito rica em sua biodiversidade, porém, paradoxalmente, é a região que apresenta os maiores índices de pobreza e com os piores IDHs do Brasil. Um povo desassistido pelo Estado e necessitado de políticas públicas efetivas que o tire dessa triste e injusta condição de vulnerabilidade social. Segundo dados do “Programa Abrace o Marajó”,

Fatores como a pobreza e a exclusão histórica do Arquipélago do esforço regional de desenvolvimento, explicam, em grande parte, tais circunstâncias. Dos 16 Municípios que integram a região, 08 estão entre os 50 de menor Índice de Desenvolvimento Humano (IDH) do País, sendo que o de pior índice se encontra no Marajó (BRASIL, 2020, p. 12).

Em muitas regiões desse imenso Marajó o povo ainda vive em condições subumanas, sem água potável, sem acesso à saúde de qualidade, sem assistência social e provavelmente marca presença no mapa da fome, para onde infelizmente o Brasil voltou a compor nos últimos anos. A maioria do povo marajoara ainda vive na informalidade, sem saneamento básico, sem transporte de qualidade, sem fonte de renda e a grande maioria totalmente dependente das ações do poder público e da existência de políticas públicas efetivas que mitiguem suas mazelas.

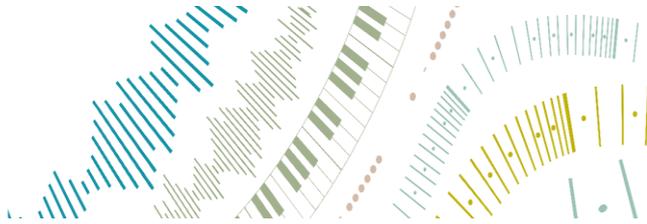
Desenvolver um projeto como este com este viés de pesquisa etnomusicológica no Marajó, ainda que o enfoque maior seja falar sobre o ensino de música, possibilita mitigar as mazelas sociais que atingem o povo marajoara. Trata-se, portanto de uma de uma característica da própria etnomusicologia no Brasil de ser engajada ou dialógica, cujos métodos se baseiam no diálogo, no posicionamento político e na ação (LUHNING; TUGNY, 2016).

Diante desse contexto, o projeto tem como objetivo principal investigar como está sendo desenvolvido o ensino de música nas escolas públicas de educação básica dos municípios de Soure e Salvaterra de modo a cumprir os objetivos da BNCC quanto à valorização dos conhecimentos culturais, reconhecimento da diversidade social, dos saberes culturalmente construídos e apropriação desses saberes pelo educando, de modo a promover a aprendizagem significativa e o ensino decolonial.

É necessário aproveitarmos melhor o conhecimento tradicional, trazermos os mestres existentes na região para os ambientes formais de ensino e fazermos essa articulação entre os saberes tradicionais e o ensino formal. É preciso trazer essa discussão de forma mais acentuada inclusive nas universidades através da realização de projetos e da produção de TCCs, artigos,

REALIZAÇÃO:





dissertações e teses, de modo a se discutir sobre uma proposta de ensino de música decolonial no Brasil.

Assim, todas as formas de expressões musicais existentes nesses rincões do Brasil podem ganhar maior amplitude nos ambientes formais de ensino, haja vista que “a dominação cultural e a referência elitista dos colonizadores ainda ressoam fortemente na colonialidade que modela as referências de família, raça, gênero, classe social, cultura, música, entre muitas outras categorias” (QUEIROZ, 2020, p. 156).

É importante ressaltar que o projeto referido neste artigo estava previsto para ter início em 2022, porém, devido questões administrativas da Pró-Reitoria fomentadora, teve início apenas em 2023. Dessa forma e considerando que os recursos para custear as atividades do projeto ainda não foram disponibilizados, não traremos neste trabalho todos os resultados pretendidos no projeto.

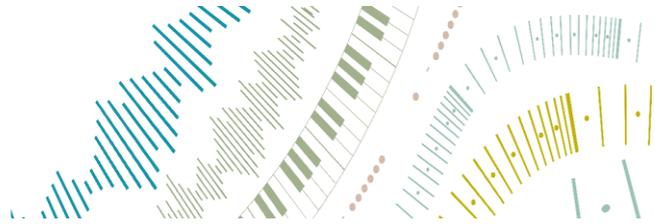
2. A importância da música para a sociedade e as políticas educacionais do ensino de música.

A música é uma das mais antigas formas de expressão em meio social e é carregada de significado para qualquer grupo que a organiza e a sistematiza. Considerando isso, podemos pensá-la a partir de uma perspectiva antropológica de identidade de determinado grupo social (GEERTZ, 1989). Colabora com essa perspectiva a abordagem de Queiroz (2017, p. 166) ao dizer que “a música é uma expressão intrínseca ao ser humano e, como tal, está imbricada nas suas relações com o mundo”.

Contudo, os signos, por sua vez, só possuem significados se forem compartilhados, assimilados e aceitos pelos grupos nos processos de interação. Esses processos são fundamentais para a semiótica da música (BLACKING, 1981). Desse processo de validação dos significados feitos pelos próprios grupos sociais é que reiteramos a necessidade das músicas regionais fazerem parte do processo de ensino de música nas escolas.

Dessa maneira, é importante refletirmos sobre o ensino de música e se ele tem levado em consideração as diversas práticas musicais, haja vista a força exercida pela colonialidade musical impostas pelo processo de colonização (QUEIROZ, 2020).

Ressalta-se que as práticas musicais constituem atributo marcante aos seres humanos e que o diferencia dos demais animais, visto que as experiências proporcionadas pela combinação harmoniosa e expressiva de sons, desperta sensações diferentes de quaisquer outras nos seres humanos, oferecendo, assim, experiências únicas aos mesmos. (BOWMAN, 2002)



Além disso, utilizar os repertórios das vivências musicais das crianças e jovens é extremamente importante para o sucesso dos processos de ensino de música nos ambientes formais de ensino. É preciso que os professores de música entendam que seus alunos já têm uma vivência musical e também entendem de música. (PENNA, 1990; SOUZA, 2004).

Assim, é necessário e urgente dialogar sobre a importância da existência de políticas públicas que deem conta desse ensino de música de modo a levar em consideração os contextos sociais e culturais e, no caso em questão, a musicalidade da região, de modo a repensar e fugir desse modelo de ensino de música pautado de forma exclusiva nas práticas musicais de grupos hegemônicos eurocêntricos tecidos ao longo de anos de dominação.

Essas políticas públicas são extremamente necessárias visto que “toda educação atende anseios, necessidades e definições culturais e, portanto, qualquer proposta educacional nasce para servir às demandas que lhes são apresentadas social e culturalmente (QUEIROZ, 2017, p. 167).

Ressalta-se que a Base Nacional Comum Curricular – BNCC dispõe que os currículos contemplem a valorização das diversas culturas presentes na sociedade brasileira, os saberes tradicionais e as diversas manifestações culturais. (BRASIL, 2018).

O currículo escolar, portanto, não é um campo isolado e neutro, nele estão imbricadas ideologias, políticas e culturas, as quais têm por finalidade levar o educando à construção e apropriação de saberes necessários à sua formação profissional e cidadã. (SILVA, 2002).

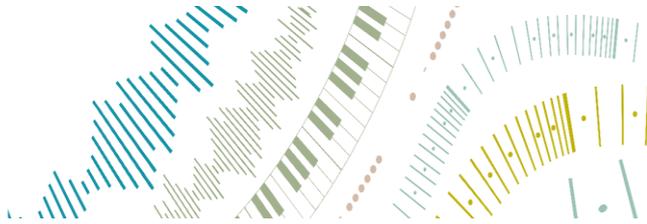
A inserção dos saberes tradicionais presentes nas músicas dos mestres de cultura da Amazônia Marajoara no currículo escolar colabora com o que aconselha Paulo Freire (1996) quando diz que é necessário que o professor e a escola não só respeitem os saberes dos educandos, construídos no seu ciclo social e na sua comunidade, como também utilizem esses conhecimentos como apoio ao ensino escolar.

O ato de promover em sala de aula práticas didáticas com os saberes tradicionais dos mestres de cultura como temas geradores, segundo a perspectiva de Paulo Freire, contribui não só para uma aprendizagem significativa, a partir da teoria da aprendizagem de Ausubel, mas também para a narrativa da identidade cultural marajoara tendo como base os conceitos de identidade cultural segundo Stuart Hall e a memória coletiva de Maurice Halbwachs (1990). Há de se ressaltar a premissa freiriana da capacidade transformadora da educação (FREIRE, 2000).

A aprendizagem significativa, teoria proposta por David Ausubel, preconiza que os conhecimentos que o aprendiz já possui podem servir de ponte para novos conhecimentos em uma situação relevante para o ensino (MOREIRA; MASINI, 2008). Tendo em vista que os

REALIZAÇÃO:





alunos da educação básica dos municípios de Soure e Salvaterra estão em contato constante com a música e também que há uma riqueza de saberes tradicionais nas artes dos Mestres de Cultura da região, presume-se que esses saberes auxiliarão no ensino da arte estabelecendo o diálogo com a identidade e com a cultura presente no contexto do educando.

Uma das estratégias importantes a se desenvolver no sentido de conscientizar a sociedade sobre a importância do ensino de música nas escolas e o aproveitamento das práticas musicais da região é a organização de eventos que promovam o diálogo entre os mestres e a sociedade em geral. Um exemplo bem sucedido disso é o evento Marajó Paidégua já referido neste trabalho, que ocorre anualmente e de forma itinerante pelo Marajó. Este evento promove o diálogo entre a sociedade e os mestres de cultura e, dentre as diversas temáticas, sensibiliza sobre a importância dos saberes dos mestres nos ambientes formais de ensino.

3. Contribuições do Marajó Paidégua.

O evento do Marajó Paidégua, que no ano de 2022 teve a sua 6ª edição realizada no município de Salvaterra-Pa, tem como objetivo a valorização da cultura da região, através, sobretudo, do reconhecimento e valorização dos Mestres e Mestras de Cultura. Através desses diálogos com os fazedores de cultura da região, busca-se a construção de novas epistemologias a partir do vasto conhecimento popular que esses mestres e mestras detêm e que são socializados durante o evento.

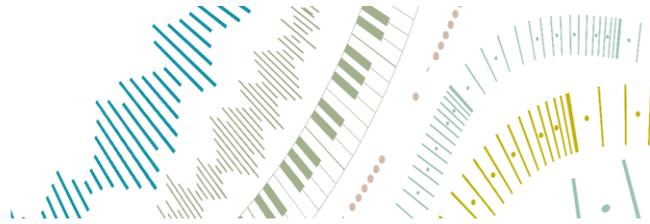
O Marajó Paidégua é um evento com a cara da nossa gente, onde se busca fazer uma interação entre nossas potencialidades culturais, com o foco para a Educação, cuja missão é disseminar e fortalecer as riquezas culturais da nossa região, bem como a valorização dos mestres de cultura. É um evento itinerante por entender a diversidade do Marajó, sobretudo no que se refere às características geográficas, de clima, estações, costumes etc. (CONCEIÇÃO; JÚNIOR, 2022, p. 171).

Neste ano de 2023, a 7ª edição do evento está prevista para acontecer no município de Ponta de Pedras. É um evento que a cada edição se expande e já reúne mestres e mestras de outras regiões além do Marajó.

O evento inclui o Encontro de Mestres de Carimbó do Marajó e também já atinge Mestres de outras regiões do estado do Pará, promovendo momentos de muita cultura regional e valorizando os talentos dos nossos Mestres de Carimbó que vivem, cantam e encantam com as composições que exaltam a nossa terra. A ideia é fazer com que os detentores dos saberes e dos conhecimentos tradicionais sejam lembrados e reconhecidos, principalmente pelos próprios Marajoaras (CONCEIÇÃO; JÚNIOR, 2022, p. 171).

REALIZAÇÃO:





É importante destacarmos a importância que os próprios mestres e mestras de cultura conferem ao evento Marajó Paidégua, haja vista que os próprios denunciam a falta de apoio e reconhecem no evento uma forma de valorização e disseminação da cultura.

O Carimbó Paidégua, isso é uma coisa que estávamos precisando há muitos anos atrás, mas graças a Deus hoje temos encontro anualmente dos Mestres, que é uma coisa maravilhosa: botar os papos em dia, troca de saberes, a gente aprende com quem vem e ensina a quem vai. Então, o Marajó Paidégua é muito importante (MESTRE CÉSAR, 2021).

Os mestres e mestras ressaltam a satisfação que têm de conhecerem novos lugares e a troca de vivências com outros mestres de outras regiões que o evento Marajó Paidégua proporciona.

A música representa tudo, representa minha vivência no mundo, representa meu caráter, representa meu amor, representa meus amigos. Pelo menos hoje estou aqui, onde eu nunca tinha vindo, por que? por essa música, se não fosse por essa música eu não estava aqui (MESTRE COME BARRO, 2021).

Eu sou suspeito em falar desse assunto porque é uma coisa que é a menina do olhos de certas pessoas [risos] . Eu digo assim, daqui para o futuro a gente vai ter um grande evento, a gente vai ter grandes professores, nós vamos ter as universidades mais aprofundadas neste assunto porque é devagar, devagar, água mole e pedra dura tanto bate até que fura. Então, ééé eu creio, eu acho assim muito importante para o seguimento cultural do carimbó e de outras culturas na Ilha do Marajó. Até porque quando vem um mestre de carimbó, com ele vem o artesão, com ele vem outros segmentos de que eles são mestres também. Aí que a gente pode tá valorizando esse pessoal aí, porque quando é encontro de mestres não se restringe só ao carimbó. (MADUREIRA, 2021)

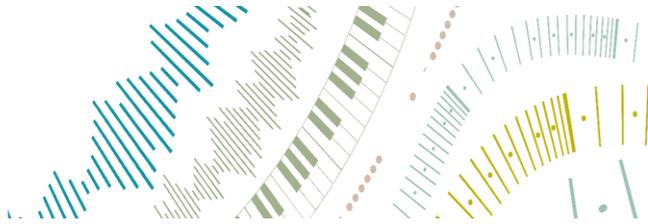
Observa-se, portanto, a inegável contribuição que o evento Marajó Paidégua proporciona através do diálogo entre os mestre e mestras de cultura e a sociedade em geral, promovendo a valorização e disseminação da cultura local e sempre trabalhando com diversas temáticas que envolvem a cultura local da região.

4. O lugar de fala dos Metres de Cultura

Considerando que um projeto dessa natureza e com essas características gera dados que podem subsidiar políticas públicas, é importante darmos voz aos próprios mestres de cultura e detentores de saber. Além disso, segundo Ribeiro (2017, p. 23), “pesquisas que pensam a partir dos lugares marcados dos grupos sociais conseguem estar mais próximas da realidade e gerar demandas para políticas públicas”.

REALIZAÇÃO:





Dessa maneira, nas entrevistas realizadas com diversos mestres de cultura uma preocupação constante que se observou é em relação a não serem chamados pelas escolas para transmitirem os saberes e o medo da cultura morrer. O Mestre Come Barro ressalta na fala a seguir que apesar das diretrizes da educação recomendarem a utilização dos conhecimentos regionais e, portanto, a transmissão do conhecimentos dos mestras nas salas de aula, na prática, isso não ocorre.

Eu acho, porque hoje estão pedindo para que as salas de aulas sejam abertas para os Mestres, para repassar sua cultura dentro da sala de aula, seria importante, tão importante, porque pelo menos eu já estou velho, se nós não passarmos para alguns jovens a cultura, ela morre, eu pelo menos não quero que a nossa cultura morra (MESTRE COME BARRO, 2021).

92

Quando perguntados sobre o que acham de transmitirem seus saberes nas escolas, os mestres enfatizam a vontade que têm de fazer isso e a importância para a disseminação e fortalecimento da cultura.

Seria um trabalho muito importante, pois vejo muitos mestres que estão se acabando e não estão deixando seus legados para ninguém. Então, acho muito importante um trabalho dentro da escola sobre cultura; ensinar as crianças a montar um instrumento, a tocar um instrumento, isso eu acharia muito importante (MESTRE CÉSAR, 2021).

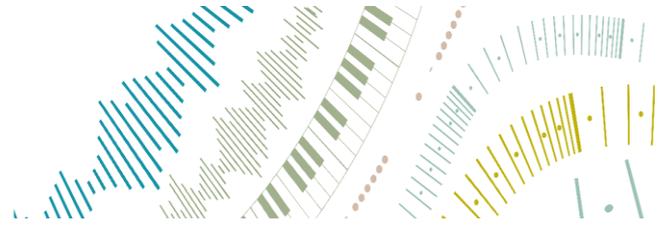
É importante discutirmos isso haja vista que historicamente a predominância colonial ainda é muito forte no Brasil, apesar de mais de 200 anos de “independência. No âmbito escolar, essa predominância ainda é muito visível nos próprios currículos, embora normas como a BNCC assegurem os aspectos da cultura regional, a prática se destoa disso.

No âmbito da música isso implica reconhecer que, construções simbólicas plantadas desde a invasão colonial, fizeram com que a colonialidade musical sopsasse tão forte sobre nós que, despreparados para lidar com tamanha imposição, fomos despossados das nossas próprias formas de valorar, criar, interpretar, ouvir, ensinar, aprender e viver música (QUEIROZ, 2020, p. 154).

Trata-se de um processo enraizado, que advém da necessidade de políticas públicas voltadas para a valorização cultural que muitas vezes se perde por falta de incentivo. Não pertencer ao grupo de “música boa” é indiretamente uma forma de silenciar a cultura do colonizado. As músicas locais têm o poder de dar continuidade a valorização da história local, disseminando valores para as futuras gerações nesse processo de continuidade já que, descrevem crenças e culturas do seu próprio povo (QUEIROZ, 2020).

REALIZAÇÃO:





Mestra Jesus faz um depoimento muito contundente e que colabora com todas essas reflexões que trazemos neste artigo, sobretudo no que se refere à possibilidade dos mestres e mestras serem chamados pelas escolas para disseminarem seus conhecimentos e suas práticas musicais.

Ah! Isso seria um sonho, um sonho. Porque hoje ainda é utópico, né. é muito utópico, parece que cada vez mais é... as pessoas que estão à frente é... da educação no município, que gestam a educação, que administram as escolas e... fazem essa gestão é... educacional no município parece que cada vez mais eles tão distante da realidade cultural e... não tem um projeto voltado para isso [...]. Na verdade nosso grande medo é que, nossas crianças percam sua identidade é...por, por, pela falta desse trabalho, pela falta dessa conscientização e por falta de uma política pública voltada para essa, essa nossa no, no nossos ancestrais trabalhar nossos ancestrais, a nossa cultura é local, tradicional. A gente morre de medo, nosso grande medo é isso! Perder a nossa identidade (MESTRA JESUS, 2021).

Esse diálogo com os próprios mestres de cultura converge com o que a própria etnomusicologia preconiza no Brasil (LUHNING; TUGNY, 2016) e considerando o que Queiroz (2017, p. 167) reitera ao dizer que “somos levados a entender que a educação musical emerge de demandas da sociedade”

5. Considerações Finais

Este trabalho ao trazer as contribuições do Projeto de Extensão “O ensino de música nas escolas de Soure e Salvaterra: Uma proposta decolonial de ensino a partir dos saberes tradicionais dos mestres de cultura da Amazônia Marajoara” evidencia a importância de se estabelecer diálogo com os mestres de cultura e a necessidade de se valorizar a musicalidade da região nos ambientes formais de ensino.

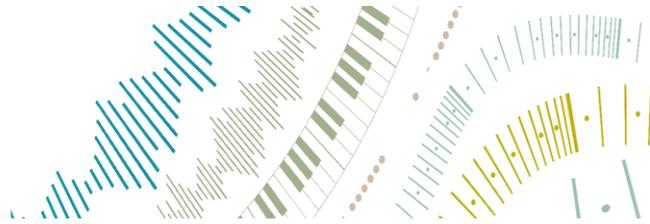
Reitera, portanto, a relevância e as contribuições que a pesquisa etnomusicológica em uma região como o Marajó pode oferecer no sentido de ser proponente de políticas públicas que assegurem também uma proposta decolonial do ensino de música.

Além disso, ao dar voz aos grupos minoritários, este trabalho busca valorizar a cultura da região marajoara e mostra a importância dos saberes tradicionais para a sociedade e as contribuições que podem prestar nos ambientes formais de ensino.

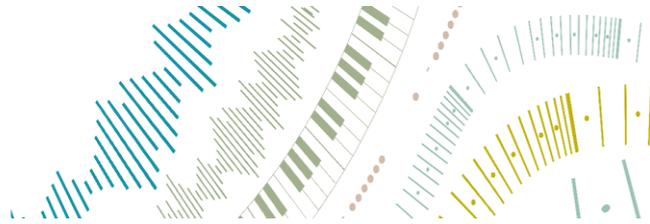
Referências

REALIZAÇÃO:





- BLACKING, John. The problem of “ethnic” perceptions in the semiotics of music. In: STEINER, W. (Ed.). "e sign in music and literature. Austin: University of Texas Press, 1981.
- BOWMAN, Wayne. Educating musically. In: COWELL, Richard; RICHARDSON, Carol (Ed.). **The new handbook of research on music teaching and learning**. Oxford: Oxford University Press, 2002. p. 63-84.
- BRASIL. Ministério da Educação. **Base Nacional Comum Curricular**. Brasília, 2018.
- BRASIL, Ministério da Mulher, da Família e dos Direitos Humanos. **Programa Abraço o Marajó: Plano de Ação 2020-2023 / Damares Alves / Ministério da Mulher, da Família e dos Direitos Humanos**. BRASIL: 2020.
- CONCEIÇÃO, Juliano Cássio da Silva; JÚNIOR, Otávio da Silva Nascimento. Marajó paidéua: A importância do diálogo entre a sociedade e os Mestres de Cultura. In: **Anais IX Jornada de Etnomusicologia, VII Colóquio Amazônico de Etnomusicologia e IV Encontro Regional Norte da Associação Brasileira de Etnomusicologia – ABET [recurso eletrônico] : Trânsitos epistemológicos em Etnomusicologia, 2022**, Belém: Programa de Pós-Graduação em Artes/UFPA, 2022.
- FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa**. 25 ed. São Paulo: Paz e Terra, 1996.
- FREIRE, Paulo. **Pedagogia da Indignação: cartas pedagógicas e outros escritos**. São Paulo: Editora Unesp, 2000.
- GEERTZ, Clifford. **A Interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: Guanabara/Koogan, 1989.
- HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Tradução de Laurent Léon Schaffter. São Paulo: Editora Revista dos Tribunais. 1990.
- LUHNING, Angela e TUGNY, Rosângela. **Etnomusicologia no Brasil: reflexões introdutórias**. Etnomusicologia no Brasil. Salvador: EDUFBA, 2016.
- MESTRE CÉSAR. **Entrevista** concedida a Juliano Cássio da Silva Conceição para a Tese de Doutorado “O ensino de música nas escolas públicas do município de Soure: Um estudo de caso do Instituto Stella Maris”. Soure-Pa, 2021.
- MESTRE COME BARRO. **Entrevista** concedida a Juliano Cássio da Silva Conceição para a Tese de Doutorado “O ensino de música nas escolas públicas do município de Soure: Um estudo de caso do Instituto Stella Maris”. Soure-Pa, 2021.
- MESTRA JESUS. **Entrevista** concedida a Juliano Cássio da Silva Conceição para a Tese de Doutorado “O ensino de música nas escolas públicas do município de Soure: Um estudo de caso do Instituto Stella Maris”. Soure-Pa, 2021.
- MESTRE MADUREIRA. **Entrevista** concedida a Juliano Cássio da Silva Conceição para a Tese de Doutorado “O ensino de música nas escolas públicas do município de Soure: Um estudo de caso do Instituto Stella Maris”. Soure-Pa, 2021.
- MOREIRA, M. Antônio; MASINI, Elcie F. Salzano. **Aprendizagem significativa: condições e lacunas que levam a comprometimentos**. 1. ed. São Paulo: Vetor, 2008.
- PENNA, Maura. **Reavaliações e buscas em musicalização**. São Paulo: Ed. Loyola, 1990.
- QUEIROZ, Luis Ricardo Silva. **Educação musical é cultura: nuances para interpretar e (re)pensar a práxis educativo-musical no século XXI** DEBATES | UNIRIO, n. 18, p.163-191, maio, 2017.
- QUEIROZ, Luis Ricardo Silva. Até quando Brasil? Perspectivas decoloniais para (re)pensar o ensino superior em música. **PROA: Revista de Antropologia e Arte**, v. 1, n. 10, 2020.
- RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala?** Belo Horizonte: Letramento; 2017.
- SILVA, Tomaz Tadeu da. **Currículo, cultura e sociedade**. 6 ed. São Paulo: Cortez, 2002.
- SOUZA, Jussamara. Educação musical e práticas sociais. **Revista da ABEM**, Porto Alegre, v. 10, p. 7-11, mar. 2004.



Práticas musicais no bairro da Terra Firme: Coletivo Cine Club TF

Maria do Carmo Pinheiro Maciel
Universidade Federal do Pará-UFGPA
mariaelenamaciel010@gmail.com

Josileia da Conceição Ferreira
Universidade Federal do Pará-UFGPA
josileiarcc@gmail.com

Narielle Pantoja da Silva
Universidade Federal do Pará-UFGPA
naripantoja08@gmail.com

Samara do Rosario e Rosario
Universidade Federal do Pará-UFGPA
rosariosamara6@gmail.com

Sonia Chada
Universidade Federal do Pará-UFGPA
sonchada@gmail.com

Jucélia da Cruz Estumano
Universidade Federal do Pará-UFGPA
Juceliacursos@gmail.com

Resumo: Este artigo apresenta resultados obtidos com a pesquisa realizada na disciplina de etnomusicologia, do curso de Licenciatura em música, da Universidade Federal do Pará (UFGPA), no ano de 2022. Tem como principal objetivo apresentar um recorte das práticas musicais encontradas no bairro da Terra Firme. No artigo vamos abordar sobre as práticas musicais desenvolvidas no projeto Cine Club TF, que é um coletivo do projeto guarda-chuva: “Juventude Preta Periférica: do Extermínio ao Protagonismo”. A pesquisa foi etnográfica e lançou mão de técnicas de observação do campo, entrevistas, levantamento de dados nas redes sociais sobre o projeto. Os resultados apontaram que a música está presente no bairro da Terra Firme por meio dos projetos e coletivos, desempenhando a função de mudança social por meio de uma prática musical crítica e libertadora para a comunidade.

Palavras-chave: Práticas musicais. Cine clube TF. Usos e funções da música.

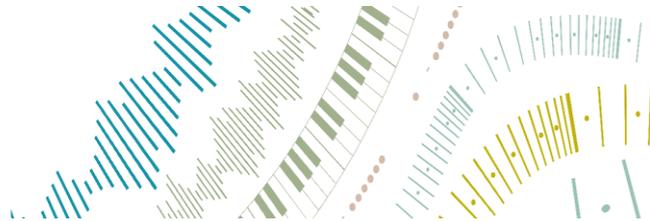
Musical Practices In The Neighborhood Of Terra Firme: Cine Club TF

Abstract: This article presents results obtained with research conducted in the discipline of ethnomusicology, of the Degree in Music, of the Federal University of Pará (UFGPA), in the year 2022. Its main objective is to present a clipping of the musical practices found in the neighborhood of Terra Firme. In the article we will address about the musical practices developed in the Cine Club TF project, which is a subproject of the umbrella project: "Peripheral Black Youth from Extermination to Protagonism of the Terra Firme neighborhood". The research was ethnographic and used techniques of field observation, interviews, data collection on social networks about the project. The results showed that music is present in the neighborhood of Terra Firme through the projects, performing the function of social change through a critical and liberating musical practice for the community that live in the neighborhood of Terra Firme.

Keywords: Musical practices. Cine club TF. Uses and functions of music.

REALIZAÇÃO:





1. Introdução

O artigo tem como objetivo compartilhar saberes aprendidos durante a disciplina de etnomusicologia, ministrada no curso de licenciatura em música da Universidade Federal do Pará (UFPA), no ano de 2022. A disciplina apresentou conteúdo programático que perpassa por conceitos sobre homem, sociedade, cultura, transmissão, criação musical e suas relações, assim como assuntos a respeito da ética na pesquisa, da vida musical das cidades, da mídia, da validação de certas músicas em detrimento de outras. (BLACKING, 1979, 2000; NETTL, 2005; SEEGER, 2004; BEHAGUE, 1992; CHADA, 2011; QUEIROZ 2005 e 2013; TURINO, 1999; SANDRONI, 2008).

Durante a oferta da disciplina, fomos convidadas a realizar pesquisa etnográfica com objetivos de mapear práticas musicais relacionadas a bairros da cidade de Belém, observando de que forma se dá o processo de significado social, quais as funções que a música desempenha nesse meio e nessa sociedade, e quais tipos de sons encontramos neste lócus.

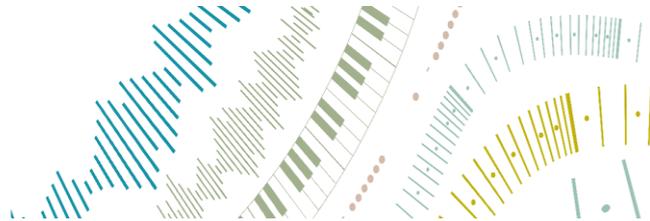
Mapear as práticas musicais é uma proposta de atividade que acontece dentro da disciplina de etnomusicologia e sociologia da música, ofertada a estudantes do curso de licenciatura em Música. O resultado das práticas musicais mapeadas também alimentam o projeto principal do Grupo de pesquisa: Grupo de Estudos sobre a Música no Pará - GEMPA.

Práticas Musicais no Pará, é o projeto principal do GEMPA, vinculado ao Laboratório de Etnomusicologia - LabEtno da UFPA. É uma proposta contínua que abriga vários subprojetos e ações, realizados no âmbito da Licenciatura em Música e do Programa de Pós-Graduação em Artes. Com o avanço das pesquisas dos subprojetos e das ações que compõem essa proposta tem-se contribuído para o estudo sobre a música no Pará, ampliando e produzindo conhecimento sobre música, considerando as relações existentes entre as diversas práticas musicais e aspectos importantes da cultura paraense. São realizados, também, levantamento documental e bibliográfico sobre essas práticas musicais, contribuindo para uma cartografia musical paraense que contempla práticas, grupos e mestres atuantes no Estado (HENDERSON, CHADA e FAÇANHA, 2017, p. 3).

Neste cenário, os alunos produzem novos conhecimentos, registrados em relatórios e apresentação oral ao final da disciplina. Portanto, este artigo é fruto da experiência etnográfica, vivenciada na disciplina etnomusicologia, ofertada no ano de 2022. O local de pesquisa foi o bairro da Terra Firme e a prática musical pesquisada foi o coletivo Cine Club TF, vinculado a Escola de Ensino Fundamental e Médio Brigadeiro Fontenelle, lugar que emana práticas musicais, por meio dos projetos e coletivos, como é o caso do Cine Club TF.

REALIZAÇÃO:





2. Metodologia

Sobre a metodologia, fomos orientados a considerar os seguintes passos: a) escolher um bairro para realizar a observação; b) fazer um registro escrito do que foi observado (o registro deveria conter pelo menos: o lugar onde a música acontece; o que as pessoas fazem com a música; quem são essas pessoas, que instrumentos musicais são utilizados, quais os grupos/músicos/mestres encontrados, o tipo de música e o que se pode aprender com a cena); c) que reflexões emergiram a partir da observação das cenas e cenários observados.

O grupo que realizou o trabalho de campo foi composto por quatro pessoas, que partindo das instruções, construíram um roteiro a fim de catalogar algum cenário onde a prática musical estivesse presente.

A pesquisa foi etnográfica, de cunho qualitativo, e lançou mão de técnicas de coleta de dados como: observação, entrevista, pesquisa nas redes sociais sobre o projeto, visita ao campo para participação de evento.

No momento da visita, foi realizada a captura de imagens, vídeos e áudios do evento, assim como entrevistas com o público participante, com a idealizadora e coordenadora do projeto, com membros da coordenação e professores.

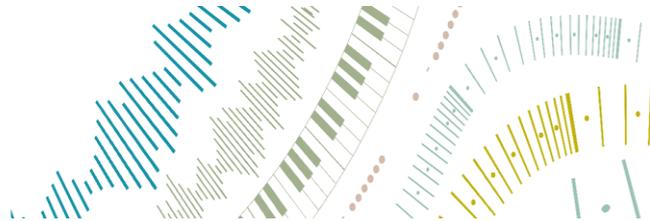
Posteriormente foram realizadas entrevistas virtuais por meio do WhatsApp, com a idealizadora e coordenadora do projeto. O protocolo ético foi aplicado com todos os entrevistados, que assinaram um termo cedendo as entrevistas, imagens e áudios gravados. O material coletado foi transcrito na íntegra e retornou para os entrevistados que deram o aval da publicação do material. Segundo Queiroz (2005):

O trabalho de campo realizado para uma pesquisa em etnomusicologia precisa contemplar ampla estruturação metodológica, preocupando-se em aplicar procedimentos adequados às necessidades estabelecidas pelo foco do trabalho, o que permitirá uma contextualização significativa dos instrumentos de coleta, análise e sistematização dos dados, a realidade do mundo musical investigado (QUEIROZ, 2005, p.98).

Seguindo todos os trâmites de uma pesquisa ética, apresentaremos um breve apanhado sobre as práticas musicais presentes no coletivo Cine Club TF, desenvolvido no bairro da Terra Firme.

REALIZAÇÃO:





3. Cine Club TF

O coletivo Cine Club TF nasceu dentro do projeto guarda chuva “Juventude Preta Periférica: do Extermínio ao Protagonismo”. O surgimento do projeto foi motivado após a chacina ocorrida no bairro da Terra Firme, em 2014, onde em 3 dias, 32 pessoas foram mortas, alguns eram alunos da escola. Para interferir nessa situação, a professora Lília Melo, idealizou e criou, dentro da Escola de Ensino Fundamental e Médio Brigadeiro Fontenelle o projeto guarda-chuva intitulado: “Juventude Preta Periférica: do Extermínio ao Protagonismo”, voltado para a comunidade da Terra Firme. O projeto tem por objetivo:

Trazer para os jovens da terra firme expectativas e uma certeza de que é possível viver sem medo de morrer por uma arma apontada para a cabeça, passando para a comunidade a confiança de que não precisa mudar de bairro ou até mesmo de cidade para se ter uma vida melhor, que nessas ruas, travessas, avenidas, becos, vielas, esquinas, há arte, há um jovem gritando com o olhar pedindo para que alguém o veja como artista e não como bandido (Entrevista com a coordenadora e idealizadora do projeto, 2022).

Dentro do projeto guarda-chuva “Juventude Preta Periférica: do Extermínio ao Protagonismo”, existem outro coletivo criado para reforçar o protagonismo da periferia, como é o caso do coletivo Cine Club Terra Firme que congrega 8 subprojetos e núcleos artísticos com seus coletivos: Cine Dance, PeriferArt, Perifa incena, Perifsons, Poama-se, Amor preto minha cria, Grupo audio visual e Poama-se Cunhã.

O projeto guarda-chuva, “Juventude Preta Periférica: do Extermínio ao Protagonismo”, iniciou com um diálogo entre a escola e os coletivos artísticos culturais do bairro, na tentativa de diminuir o distanciamento entre a escola e a comunidade da Terra Firme. Após a união o projeto começou a ser desenvolvido, e uma das primeiras ações do projeto, foi levar os participantes ao cinema para assistir o filme em cartaz chamado: “Pantera Negra”. O grupo iniciou uma campanha para arrecadar recursos para levar pelo menos 200 jovens ao cinema.

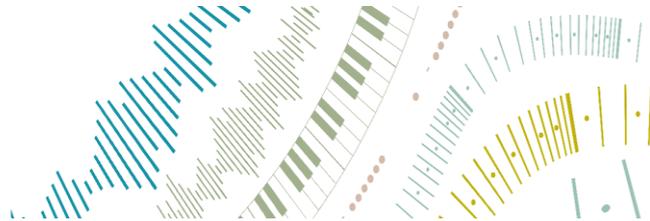


Figura 1 – cartaz da campanha



Fonte: Canal do YouTube do projeto, 2022.

A mobilização teve grande repercussão e o projeto conseguiu levar 400 jovens do bairro da terra firme ao cinema de um grande shopping de Belém, para assistirem o filme Pantera Negra. Muitos deles relataram que nunca haviam entrado numa sala de cinema e que a ação do projeto os oportunizou a ter essa experiência.

O filme chamou a atenção do público para a questão da representatividade racial, da valorização da ancestralidade, do movimento preto, para o papel da mulher como guerreira. Os estudantes foram instigados a falar sobre o filme e dessa forma, nasceu o desejo de roteirizar um documentário, falando de suas experiências, transformando as suas realidades em narrativas, resultando no documentário: “É Nós por Nós”, que foi vencedor do prêmio OSGA na escola, que premia mostra de cinema de produções audiovisuais de estudantes de escolas.

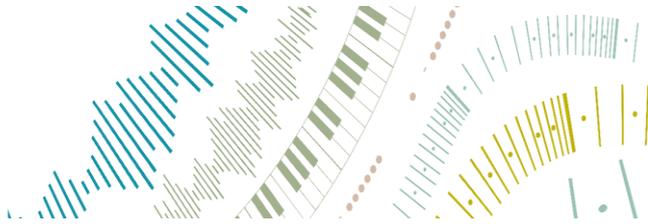
O documentário foi compartilhado nas redes sociais e também foi visto pelos moradores da Terra Firme. Após a criação do documentário, surgiu o coletivo Cine Club TF, formado pelas pessoas envolvidas no documentário, que agora, passaram a ser vistas como protagonistas, na condição de cineastas, atores, atrizes e roteiristas, mostrando que na periferia tem protagonismo ao invés de extermínio.

É nesse momento que nasce o Cine Club TF e os seus 8 núcleos artísticos: Cine Dance, PeriferArt, Perifa incena, Perifons, Poama-se, Poama-se cunhã, Amor preto minha cria, Grupo audiovisual. A idealizadora e coordenadora do projeto, disse em entrevista:

Não acredito que a Arte salva o mundo, mas sim que a Arte salva pessoas e pessoas fazem o mundo, quando de alguma forma as pessoas nutrem a alma

REALIZAÇÃO:





de produção artística, quando permitem que a Arte possa adentrar na sua história. A Arte tem a possibilidade maior ou pelos menos instrumentos diferenciado de ressignificar dores e mazelas que talvez, nem um outro campo poderia tratar como a arte trata, então tem pressão psicológica, questões neurológicas, questões físicas, que um remédio, tratamento, acompanhamento terapêutico de alguma forma trata, aliviar e até cura, mas a arte ela com certeza vai dar um teor mais completo mais aprofundado, mais ânimo, então realmente vale acreditar que o viés artístico pode e tem sido um grande recurso de salvação para as comunidades periféricas. (Entrevista com a idealizadora e coordenadora, 2022).

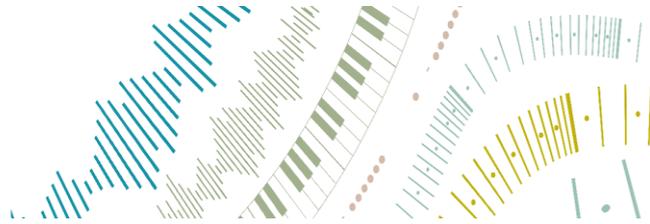
O Cine Club TF atualmente é uma proposta de intervenção com produções audiovisuais de jovens negros da periferia, funcionando como ferramenta de diálogo, onde as produções artísticas desencadeiam num espaço de formação estética da Arte cinematográfica. O material construído pela comunidade, segue por plataformas virtuais itinerantes, e a fim de chegar em outras comunidades, outras escolas de bairros periféricos da região metropolitana de Belém.

4. Núcleos artísticos do Coletivo Cine Club TF

GRUPO CINE DANCE: É coordenado por um jovem, que ao se envolver com Arte/dança, deixou a dependência do álcool com o propósito de ajudar outras pessoas. A proposta do grupo é despertar nos jovens o prazer pela Arte, valorizando os movimentos do corpo, criando maneiras próprias de dançar e de se expressar. O grupo CINE DANCE, já produziu vários clipes, inclusive um documentário, falando sobre a vida do professor de dança que coordena o projeto. Em entrevista o professor diz: “Sou um artista da periferia, participo do projeto desde 2015, na época era conhecido como GON (Grupo de Ouro Nacional). Minha participação acontece em eventos sociais e interação com a comunidade, GTS de canto, GTS de som e poesias pretas e afro indígenas” (Entrevista professor de dança, 2022)

GRUPO PERIFERART: É um coletivo de Artes Visuais que incentiva o protagonismo de artistas periféricos do bairro da Terra Firme, por meio de saraus culturais, oficinas nas escolas públicas e intervenções urbanas. É uma ação que desenvolve o protagonismo e o lado artísticos, dos moradores da periferia.

GRUPO PERIFA INCENA: Coletivo que promove atividades teatrais pela perspectiva do teatro do oprimido, que usa a crítica social, para denunciar o extermínio da comunidade, que vive na periferia. As narrativas dos participantes, são o mote condutor das cenas construídas no projeto.



GRUPO AUDIOVISUAL: É um coletivo formado para apreender as bases sobre comunicação. Os participantes costumam acompanhar todas as atividades, produções, reuniões oficiais, grupos de trabalho, a fim de transformar os dados coletados em materiais de divulgação, seja por meio de cartazes, documentários, vídeo clipes, curta metragem e etc..).

POAME-SE: É uma ação que valoriza a leitura e escrita de poesia de gente preta, africana, indígena e ribeirinha. Inicialmente o projeto foi voltado para o acolhimento de meninas vítimas de abuso sexual, posteriormente passou a agregar outras pessoas. O coletivo se inspirou nas obras do Mano Teko e Nelson Maca, que são artistas que valorizam a poesia preta, e obras que mostram como é que a periferia pode ser transformada a partir de iniciativas dos próprios sujeitos da periferia, então ambos foram inspirações para o poama-se.

POAME-SE CUNHÃ: é uma versão adaptada especificamente para atender as crianças. Tudo o que o Poame-se trabalha com os adultos, o Poama-se Cunha, adapta para linguagem infantil. As crianças alcançadas são da comunidade, geralmente os filhos e parentes dos colelivos. familiares

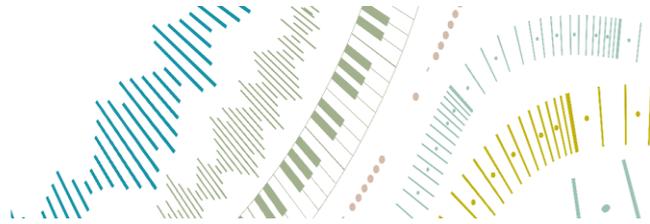
AMOR PRETO MINHA CRIA: É um coletivo que reúne pais e responsáveis dos jovens envolvidos nos projetos. O grupo foi formado para enfatizar a importância do apoio familiar no acompanhamento das atividades, assim como, envolver toda a família nas ações do projeto social.

GRUPO PERIFSONS: Desempenha trabalhos na área da música, por meio da percussão e do canto coral. O grupo já se apresentou em teatros, shows e eventos, também já receberam convites de contratos, para atividades externas ao bairro da Terra Firme. O projeto explora diversos gêneros musicais, para agregar maior número de interessados na performance musical.

O projeto além de acontecer na escola Brigadeiro Fontenelle, também se estendeu para a escola Solerno Moreira, com práticas musicais voltadas para a musicalização de crianças do ensino fundamental.

A música desenvolve um papel importante na formação dos jovens participantes do coletivo, pois além de está presente nesse coletivo, a música aparece de forma direta e indireta em todos os outros núcleos. A música está na dança, no texto da poesia que se transformou em música, na trilha musical dos audio-visual, no meio da encenação, a música está na motivação do garoto que fez o grafite na parede, na inspiração de poesias.

A música no Perifsons é utilizada como forma de protesto e crítica social, sendo um meio para denunciar o abandono do poder público e o modo preconceituoso como a periferia é



vista e tratada. O fazer musical, está para além do belo e estético, como relata a autora Hijiki (2005):

Seu critério não será estético apenas, mas sobretudo ético. O belo fica em segundo plano diante do que é necessariamente bom: recuperar crianças em situação de risco, oferecer oportunidade a quem não as possui, educar para a cidadania, entre outros objetivos declarados na apresentação do projeto (HIJIKI, 2005, p. 167-68).

O principal objetivo do projeto é compor música autoral para resgatar as raízes dos habitantes do bairro da Terra Firme, para desconstruir o preconceito enraizado na mente de certos grupos sociais com relação à periferia, e fazer música para ocupar os espaços culturais.

5. Eventos promovidos

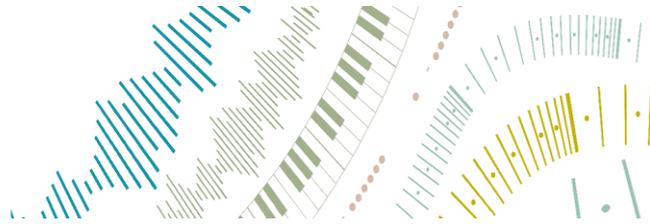
Durante a pesquisa de campo, acompanhamos um dos eventos promovidos no bairro, chamado “Corredor Cultural Mulheres da TF”, que foi uma ação promovida com recurso do edital da prefeitura de Belém. O evento tem o intuito de homenagear figuras femininas do bairro da Terra Firme e contou com a parceria de grafiteiros, com a participação de artistas paraenses, apresentações culturais, oficinas, vendas, poesias, canto coral e momentos de falas em homenagem às mulheres de representatividades.

Cinco mulheres foram homenageadas, como exemplo de força e luta pelos direitos das mulheres pretas e periféricas. Mulheres que carregam histórias inspiradoras:

Figura 2 – cartaz da campanha



Fonte: Facebook do projeto, 2022.



Elisabete Pantoja, conhecida como Mam'etu Muagile, mulher preta, mãe e de família natural do quilombo de Jacareaguara, no município de Acará. Coordenadora do Instituto Bamburucema de cultura Afroamazônica. Militante dos movimentos negros e das mulheres. É moradora da Terra Firme, e uma grande representante da luta do povo que atua nos terreiros da religião de matriz africana.

Ana Caroline Santos ou Carol, natural do quilombo Inhangapi, é fisioterapeuta e microempresária, a primeira mulher negra a participar do concurso rainha das rainhas, em 2009. Mulher preta inspiradora, que abriu caminhos para outras meninas se inscreverem no concurso de beleza. O seu avô foi um pioneiro na abertura das ruas no bairro da Terra Firme.

Mãe Ray é uma mãe da cultura do bairro da Terra Firme, fundadora da quadrilha Roceiros da TF, criadora do Macaiador e a bicharada, boi o sapo bombar, o cavalo bombare entre outros. Com suas festividades, tirou crianças, adolescentes e jovens das ruas.

Josy Louzeiro ou Josy Alves, mulher preta, periférica, foi uma das líderes de frente da ocupação da escola Brigadeiro Fontenelle. Estudante de direito e ativa na luta contra o racismo e a desigualdade social, uma grande referência de luta para a comunidade e juventude da Terra-Firme.

Simone Silva ou Tia Simone, é professora, moradora da rua Belo Horizonte, no bairro da Terra Firme. Dedicou mais de duas décadas de sua vida para alfabetizar crianças do bairro em uma escolinha que ela e colegas criaram dentro de sua casa.

No evento surgiram inúmeras homenagens e declarações importantes para essas mulheres. No momento da cerimônia de entrega do memorial, a comunidade se uniu e cantou uma música chamada, "Quilombo Favela Rua" de Mano Teko e Nelson Maca, cuja letra dizia: "Hoje o quilombo vem dizer, a favela vem dizer, a rua vez dizer é nós por nós".

O evento foi uma potente celebração que deixou a todos felizes e emocionados. Todas as produções artísticas foram feitas com amor e dedicação por pessoas que saíram de situações de risco, e passaram a ser mensageiros da esperança.

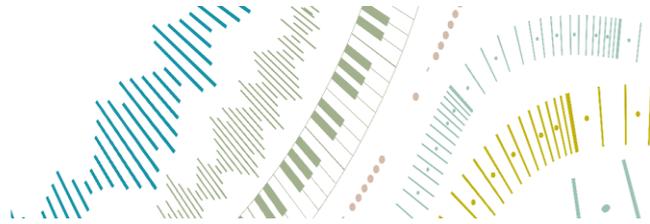
6. Considerações Finais

A disciplina etnomusicologia, ofertada no curso de Licenciatura em Música da UFPA nos deu a oportunidade de conhecer um pouco das práticas musicais presentes no bairro da Terra Firme, por meio da etnografia.

Observamos que a música está presente no bairro com várias funções. No coletivo Cine Club TF a música é usada para dar protagonismo social às pessoas que moram na periferia.

REALIZAÇÃO:





A música desempenha funções sociais para a elevação da criticidade e transformação social. Os tipos de sons encontrados neste lócus, perpassam pela voz falada, rimada e cantada, pelo som dos tambores e dos variados instrumentos percussivos.

Concluimos que a experiência de vivenciar distintas formas de produção musical e sobretudo a conjuntura artística dos diálogos entre as linguagens, oportunizou uma reflexão sobre a diversidade sonora existente nesse bairro. A experiência ampliou o nosso conceito de música e a percepção das relações entre música, cultura e sociedade.

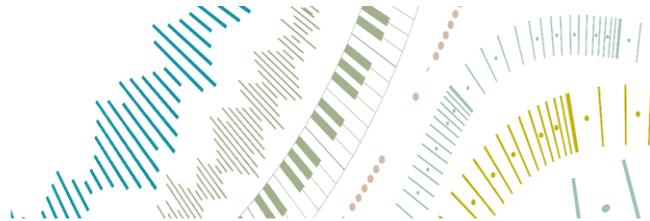
Notadamente, estas experiências nos fizeram perceber que a música pode estar conectada a diversos aspectos, como luta social, etnicidade, ideologia, religião, entre outros fatores. Como professores em formação inicial entendemos que precisamos buscar formas de comunicação com os outros, com nós mesmos e com a comunidade, por meio do fazer musical.

A experiência no Cine Club TF possibilitou uma imagem menos preconceituosa sobre o bairro da Terra Firme. Mostrou que a Arte tem poder de transformar as condições sociais, políticas e econômicas. Mostrou que a música pode ser um meio de denúncia contra o sistema que discrimina a periferia. O projeto permanece pela força do coletivo, que supera a dor do abandono e transforma luto em luta e extermínio em protagonismo.

Apesar da pesquisa não ter dado conta de todo o bairro da Terra Firme, consideramos que a experiência etnográfica foi enriquecedora e que o bairro possui uma prática musical diversa, com facetas de inúmeras lutas sociais.

Referências:

- BLACKING, John. The Study of Man as Music-Maker. In *The Performing Art Music and Dance*. Editado por John Blacking and Joann W. Kealiinohomoku. New York: Mouton Publishers, 1979. p. 33-45.
- BLACKING, John. *How musical is man?* 6a ed. Seattle: University of Washington Press, p. 32. 2000.
- BEHAGUE, Gerard. Fundamento sociocultural da criação musical. *Art (Revista da Escola de Música da Universidade Federal da Bahia)*, 1992, n. 19, p. 5-17.
- CHADA, Sonia. Caminhos e Fronteiras da Etnomusicologia. In Lílíam Barros e Guerreiro do Amaral (Orgs.). *Cadernos do Grupo de Pesquisa Música e Identidade na Amazônia – GPMIA*. V 2. Belém: Paka-Tatu, 2011.
- HENDERSON, Jucelia. CHADA, Sonia. FAÇANHA, Tainá. Paisagens sonoras belenenses: experiências pedagógicas no curso de Licenciatura em Música da Universidade Federal do Pará. *Anais do XXVII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música – Campinas – 2017*.
- NETTL, Bruno. *The Study of Ethnomusicology: thirty-one issues and concepts*. Urbana e Chicago: University of Illinois Press, 2005.



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

MACIEL, Maria. Entrevista com a coordenadora e idealizadora do projeto em 23 dez. 2022. Belém. Entrevista semiestruturada. Terra Firme.

QUEIROZ, Luis Ricardo. “Ética na pesquisa em música: definições e implicações na contemporaneidade.” *Per Musi*, n. 27. 2013.

QUEIROZ, Luis Ricardo. Pesquisa em etnomusicologia: implicações metodológicas de um trabalho de campo realizado no universo musical dos Ternos de Catopês em Montes Claros. *Em Pauta*, v. 16, n. 26, 2005.

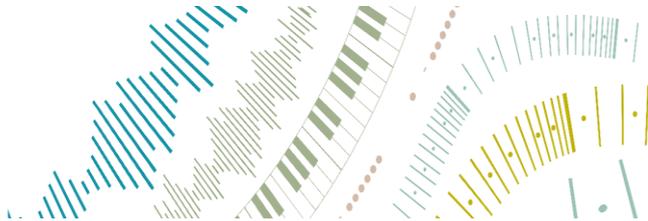
SANDRONI, Carlos. Apontamentos sobre a história e o perfil institucional da etnomusicologia no Brasil. *Revista USP*, São Paulo, n. 77, maio, 2008. Disponível em http://www.revistasusp.sibi.usp.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-99892008000200006&lng=pt&nrm=iso. Acessado em: 08 out. 2012

HIJIKI, Rose Satiko Gitirana. Etnografia da Performance Musical: identidade, alteridade e transformação. *Horizontes Antropológicos*. Porto Alegre: ano 11, n. 24, 2005, p. 155-184.

TURINO, Thomas. Estrutura, Contexto e Estratégia na Etnografia Musical. *Horizontes Antropológicos*. Porto Alegre: ano 5, n. 11, 1999, p. 13-28.

REALIZAÇÃO:





Estabilidade e mudança: uma análise do repertório musical do Boi de Máscaras Faceiro, de São Caetano de Odivelas - PA

Evelyn Tainá de Souza Silva
Universidade Federal de Pernambuco
Evelyn.clarineta@gmail.com

Rondinel Aquino Palha
Universidade Federal do Pará
Rondipalha@gmail.com

Sonia Chada
Universidade Federal do Pará
Sonchada@gmail.com

106

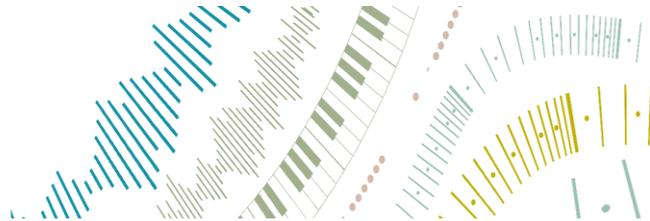
Resumo: Os Bois de Máscaras de São Caetano de Odivelas possuem um repertório musical próprio e diverso, anualmente novas composições são geradas para cada grupo de boi do município. Apontando esse repertório como uma chave importante na busca para interpretar a música e a sociedade produtora dessa manifestação cultural. Sendo a música Festa de Cores, composta por Wanelson Aviz, e popularmente conhecida como Samba da Paradinha, reconhecida pelos praticantes do folguedo como um marco no repertório musical da manifestação, este artigo busca analisar esta composição e demonstrar através de elementos musicais em diálogo com o contexto sociocultural quais inovações musicais essa criação apresenta. A análise está pautada no referencial teórico da etnomusicologia, principalmente a partir do conceito de “energia musical” de Nettl (2006) e da noção de criação musical de Béhague (1992). Por meio da análise de Festa de Cores foi possível concluir que na música dos Bois de Máscaras as mudanças musicais podem ser fruto da criação de um indivíduo, mas só se concretizam e ganham significado coletivamente, que as inovações estão profundamente relacionadas com o contexto sociocultural odivelense e a recepção dessas inovações é diferente, a depender do grupo e dos significados que são atribuídos a cada boi.

Palavras-chave: Estabilidade e mudança. Boi de máscaras. Boi de Máscaras Faceiro. São Caetano de Odivelas

Title of the Paper in English: Stability and change: an analysis of the musical repertoire of the Boi de Máscaras Faceiro, from São Caetano de Odivelas - PA.

Abstract: The Bois de Máscaras of São Caetano de Odivelas have their own diverse musical repertoire, and every year new compositions are generated for each group in the city. This repertoire is an important key in the search to interpret the music and the society that produces this cultural manifestation. The song Festa de Cores, composed by Wanelson Aviz, and popularly known as Samba da Paradinha, is recognized by folguedo practitioners as a landmark in the musical repertoire of this manifestation. This article seeks to analyze this composition and demonstrate through musical elements in dialogue with the sociocultural context which musical innovations this creation presents. The analysis is based on the theoretical framework of ethnomusicology, especially from the concept of "musical energy" by Nettl (2006) and the notion of musical creation by Béhague (1992). Through the analysis of Festa de Cores it was possible to conclude that in the music of Bois de Máscaras the changes can be the fruit of an individual's creation, but they only materialize and gain meaning collectively, that the innovations are deeply related to the sociocultural context of Odivelense and the reception of these innovations is different, depending on the group and the meanings that are attributed to each Boi de Máscara.

Keywords: Stability and change. Boi de máscaras. Boi de Máscaras Faceiro. São Caetano de Odivelas



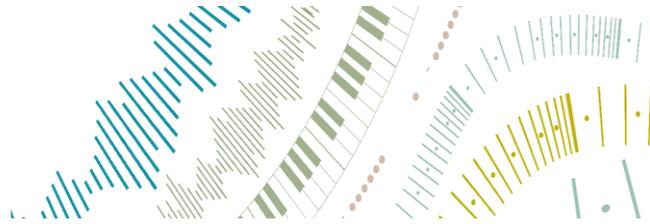
1. Considerações iniciais

Na busca de tentar entender como se constitui o repertório musical dos Bois de Máscaras de São Caetano de Odivelas - PA, mais especificamente do Boi de Máscaras Faceiro, tem sido possível constatar estabilidades e mudanças na maneira como as composições musicais foram e estão sendo criadas ao longo dos anos em que a manifestação acontece no município odivelense.

Neste artigo, a análise estará principalmente focada na música Festa de Cores, composta por Wanelson Aviz, que popularmente ficou conhecida como Samba da Paradinha, sendo esta música reconhecida pelos praticantes do folguedo como um marco no repertório musical da manifestação. Demonstrarei através de elementos musicais quais inovações essa música apresenta, além de relacionar a análise realizada com o contexto sociocultural e demonstrar como o cruzar dos “mundos musicais” no município permitiu que o Samba da Paradinha se tornasse uma composição fundamental para o repertório musical dos Bois de Máscaras.

Salles, em seu livro *Sociedades de Euterpes*, de 1985, já indicava que no município odivelense: “com rico folclore, encontra-se, por exemplo, um boi-bumbá diferente - o ‘boi de máscaras’ - de tudo que se faz no Brasil” (SALLES, 1985. p 123). Os cortejos dos Bois de Máscaras acontecem principalmente no período da quadra junina, porém, nos últimos anos, alguns grupos saem também nos dias de carnaval. As diferenças, citadas por Salles, encontram-se em praticamente todas as esferas da manifestação. O visual chamativo e com tom carnavalesco dos pierrôs, a aparência marcante dos cabeçudos e o boi, personagem principal, que possui quatro pernas, são algumas das características que tornam essa maneira de brincar o boi, peculiar.

Além disso, o cortejo não possui uma narrativa e as músicas tocadas pela orquestra também são particularidades dessa festa de rua. No Boi de Máscaras a brincadeira de boi ganha características próprias, intimamente relacionadas com a sua localização geográfica e, principalmente, com as pessoas que a fazem. Os próprios elementos internos da manifestação sofreram alterações ao longo dos anos. As mudanças na musicalidade foram bastante expressivas e são reveladoras de momentos diferentes da história do folguedo.



2. Desaparecimento das letras

Nettl (2006) utiliza o conceito de “energia musical” para analisar como uma sociedade manipula os recursos musicais e componentes sociais da música, a fim de acomodar as estabilidades e mudanças. Ao olhar para os Bois de Máscaras através do conceito cunhado por Nettl, é possível perceber que as mudanças ocorridas estão principalmente relacionadas com o aumento da quantidade de músicos com conhecimento técnico-musical no município, e com uma certa padronização do grupo musical que acompanha os cortejos de cada boi.

108

Anualmente são criadas novas músicas para os dezesseis grupos de boi em atividade no município de São Caetano, de acordo com os dados disponibilizados pela prefeitura Municipal em 2022. Essas músicas que são tocadas durante os cortejos são chamadas de Sambas e Marchas. As novas músicas são transmitidas pela oralidade e por meio de partituras. Ao criar uma nova composição o autor entrega a partitura para o grupo musical que acompanha o boi, chamado de orquestra, ou entrega para um representante da orquestra, que seria uma espécie de líder do grupo. Nesse momento, além da entrega da partitura, o criador demonstra como deveria ser a execução musical da obra.

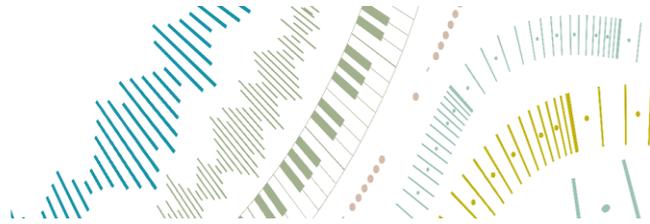
Afirmamos que a transmissão ocorre de duas formas, pois é comum que a partitura passe a constituir apenas o acervo musical do grupo e seja pouquíssimo consultada pelos músicos. Alguns grupos possuem poucos registros em partitura de suas músicas. Algumas melodias se tornam bastante conhecidas e passam a ser tocadas de "ouvido" pelos instrumentistas, de acordo com a comunidade, esse é um dos principais indicadores de que essa composição foi bem aceita. É comum que as músicas sejam aprendidas quando os músicos observam a execução musical realizada pelo líder ou pelo próprio compositor.

No processo de busca para análise das quase cinquenta músicas que compõem o repertório musical do Boi de Máscaras Faceiro, recebi com surpresa a informação de que praticamente todas essas músicas possuem letras. Surpresa, pois, ao acompanhar os cortejos nos últimos anos, nunca presenciei essas músicas sendo cantadas. A execução dos sambas e marchas de boi sempre foi vista por mim ocorrendo por meio de instrumentos de sopro, saxofone alto e tenor, trompete e trombone, e pelo instrumental de percussão, curimbó e maracá. Os participantes mais jovens da brincadeira sabem que essas músicas possuem letras e informam que algumas composições mais recentes são compostas com letras, mesmo a execução melódica sendo realizada apenas pelos instrumentos de sopro nas saídas dos bois.

Para Nettl (2006, p. 26) a forma como uma sociedade “muda ou intercambia seu repertório, depende de sua maneira de identificar e definir a unidade principal de seu pensamento

REALIZAÇÃO:





musical”. Nesse sentido, penso que a unidade principal do pensamento musical dos Bois de Máscaras pode estar relacionada com a forma de “pergunta” e “resposta” que essas músicas majoritariamente apresentam. Mesmo que executadas sem a letra, está, a letra, ainda norteia a forma como se constitui a criação dessas músicas. Essa forma musical tem suas raízes principalmente no carimbó “pau e corda”, tocado por instrumentos não eletrificados, comumente praticado no município, fundamental para emprestar seu instrumental de percussão para as orquestras de boi, a inspiração para as melodias quase sempre arpejadas, e para a forma das composições de samba de boi.

109

Segundo informações dos brincantes, as músicas do Boi de Máscaras antigamente eram “puxadas” durante os cortejos por um cantador, que além de executar a parte corresponde a “pergunta” da música também guiava os músicos quanto às voltas e finalizações das músicas por meio de um apito. A resposta era cantada pelos percussionistas e por alguns brincantes que tinham conhecimento da letra. Há indícios de que o último cantador foi o mestre Bené Careta (Benedito Aquino), que em meados de 1998 ainda executava a função. Todavia, com o aumento do número de músicos na orquestra e conseqüentemente aumento da intensidade sonora, a parte cantada tornou-se inaudível em meio ao som dos outros instrumentos. Ainda assim, as letras das músicas continuam sendo criadas mesmo depois de mais de 20 anos do último puxador de boi do município. Alguns compositores não criam letras, como é o caso do Nildo Zeferino, mas a maioria das letras de suas músicas foram criadas por integrantes dos grupos de boi.

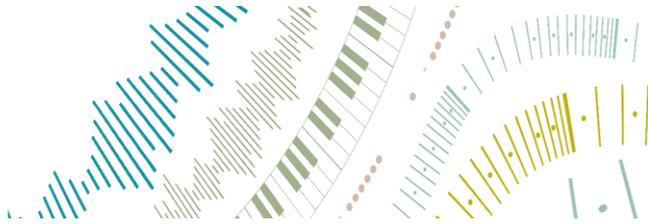
3. O Samba da Paradinha de Wanelson Aviz

A coexistência dos “mundos musicais” (ARROYO, 2002) no município gera uma relação simbiótica entre as diferentes manifestações artísticas presentes na localidade. Salles (1985, p. 120) já afirmava que a microrregião do salgado, banhada pelo Atlântico, “é notável pelo número de bandas de música que possui”. Na cidade odivelense há duas centenárias Bandas de Música, a Milícia Odivelense e a Rodrigues dos Santos, cada uma possui suas escolas de música, que tem como finalidade formar novos instrumentistas. Os projetos iniciaram no início dos anos 2000, o que contribuiu para a realização de algumas mudanças na forma da estrutura das orquestras e na música dos bois, o samba e a marcha.

Até pelo menos duas décadas atrás, a organização da orquestra acontecia de maneira muito espontânea. Os grupos de boi não possuíam o seu grupo musical próprio, eram montados pouco antes da saída dos bois. O número de músicos na cidade não era tão expressivo quanto atualmente, pela não continuação da formação de novos instrumentistas, e por isso tocava-se

REALIZAÇÃO:





com quem estava disponível no momento, não havia uma filiação e grau de compromisso por parte dos músicos com nenhum boi. Os grupos de boi também não eram tão fixos, os mesmos organizadores poderiam colocar “bichos” diferentes em anos diferentes. A exceção era o Boi Tinga, que sempre esteve nas ruas desde seu surgimento, nos anos de 1930. A iniciativa de montar uma orquestra fixa parte do Boi Faceiro, principalmente pelo anseio de Márcio Cardoso e Rondinel Aquino.

Assim, Márcio Cardoso foi o responsável por liderar a primeira orquestra do Boi Faceiro. Paralelamente, a orquestra passa por um momento de expansão, pela maior disponibilidade de músicos no município, mas também pelo aumento significativo dos brincantes que acompanham o folgado era preciso aumentar a intensidade sonora para que todos pudessem dançar ao som dos sambas e marchas. Atualmente uma orquestra de boi tem aproximadamente quinze músicos, enquanto em anos anteriores variava entre quatro e seis instrumentistas.

Ter um grupo fixo permitiu aos músicos ensaiarem antes dos cortejos e a criarem familiaridade entre si, dando segurança para que os compositores sugerissem inovações. Os instrumentistas de percussão tocavam juntos agora não somente nos grupos de carimbó existentes no município, mas, também, nas bandas de música, e essa convivência permitiu que a percussão passasse a executar o que eles, os músicos, chamam de “break” da bateria. Esse “break” (pausa), realizado pela percussão, passou a ser sugerido também para os instrumentos de sopro pelo compositor Wanelson Aviz, como é possível constatar na imagem a seguir, no segundo compasso da parte B:

REALIZAÇÃO:



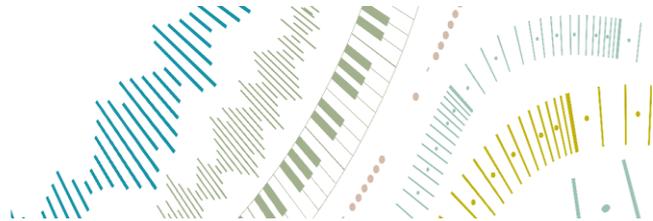


Figura 1: Festa de Cores – Samba da Paradinha.

Festa de Cores (Samba da Paradinha)
Boi de Máscaras "Faceiro" Wanelson Aviz - 2010

evelyn.clarineta@gmail.com

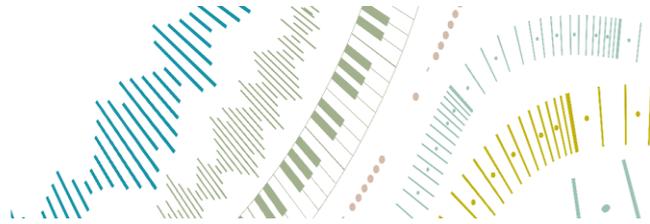
Fonte: Transcrição da autora com as repetições tocadas nos cortejos. A versão original integra o acervo do Boi Faceiro.

A música “Festa de Cores” foi composta em 2010, pelo saudoso Wanelson Aviz, que desde muito jovem propôs inovações na musicalidade da manifestação, que nem sempre foram bem recebidas, suas primeiras músicas foram recebidas com reclamações pela sua extensão fora do comum. No entanto, em pouco tempo Wanelson ganhou prestígio na manifestação. O compositor foi acolhido pelo Boi de Máscaras Faceiro, grupo que se mostra aberto à mudanças, principalmente quando relacionadas às questões musicais. O grupo experimenta novos instrumentos para compor a orquestra, como a alfaia e o xequerê.

“Festa de Cores” está escrita na tonalidade de Sol menor, geralmente os sambas e marcha da manifestação são escritos em tonalidade menor. A harmonia utiliza o I, IV e V graus

REALIZAÇÃO:





da tonalidade. A forma do samba é: introdução, parte A, parte B, e repetição da introdução para finalizar, a forma tradicional dos sambas de boi. No entanto, a parte B não obedece a forma tradicional de pergunta e resposta, como na parte A. Na parte B, no segundo compasso, ocorre o elemento que caracteriza essa música, a “paradinha”. É nesse momento em que a percussão e os instrumentos de sopro realizam a pausa, que ficou popularmente conhecida como “paradinha”.

O último compasso da partitura disponibilizada não consta na partitura original. Optamos por transcreve-lo, para fins de análise, a partir de observações da execução no ato da performance, onde foi constatado que os músicos realizam um arpejo ascendente do acorde de Sol menor, primeiro grau da tonalidade. Essa forma de execução foi observada em todos os cortejos, vídeos e gravação de áudio que acessados. É comum que mudanças como essa aconteçam durante os cortejos. Algumas mudanças se tornam fixas e passam a fazer parte da própria composição, outras são mais esporádicas, como linhas melódicas que podem ser improvisadas durante os cortejos, principalmente pelos saxofonistas.

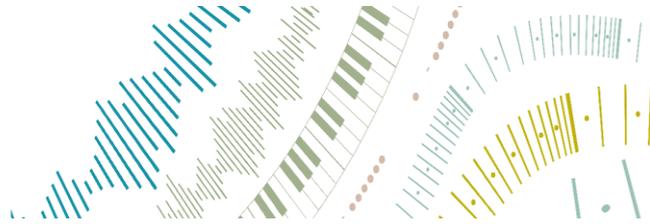
Em concordância com Béhague (1992), uma composição só se concretiza no ato da performance. Assim, tem sido importante analisar as partituras, comparar as execuções e entender a visão êmica do sobre o quanto, para os participantes, essas músicas de fato mudaram ao longo dos anos. Para os integrantes da brincadeira, os improvisos que acontecem no ato da performance não são considerados mudanças. Estes não se repetem da mesma maneira nas diferentes apresentações, o que indica, de acordo com os participantes, que não se consolidam, logo não fazem parte de fato da música. São vistos como criações individuais dos músicos da orquestra.

Nettl (2006) alerta para o fato de que a percepção de mudança do pesquisador pode ser diferente da visão dos participantes e, por isso, é importante, por meio da etnografia, buscar entender as percepções dos agentes da manifestação. Nesse sentido, em todas as vezes que interoguei os músicos e brincantes sobre mudanças, eles me indicaram que as músicas mudaram. De acordo com eles, agora elas têm a “paradinha”, o que influenciou na forma como os brincantes dançam, que também fazem uma pequena pausa junto com a orquestra. Para eles o andamento também mudou, ficou muito mais rápido. Para alguns brincantes com o andamento mais lento as músicas eram melhores de dançar, pois eram mais “cantadas” outros alegam que mais rápido torna-se mais cansativo para dançar e executar os passos.

A mudança espontânea do nome da música, de Festa de Cores, como o compositor nomeou, para Samba da Paradinha, como ficou popularmente conhecida, também é um indicativo importante do elemento de inovação, a “paradinha” e da importância da para o

REALIZAÇÃO:



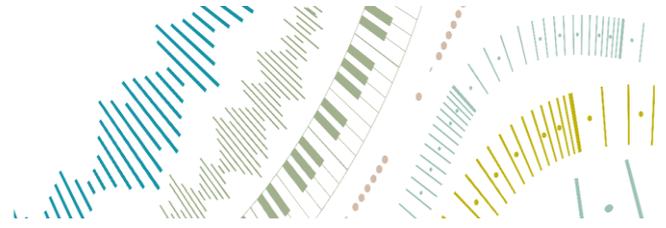


repertório musical dos Bois de Máscaras, pois nem todas as composições ficam conhecidas por seus nomes ou são renomeadas, como aconteceu com Samba da Paradinha.

As improvisações durante a performance geralmente são bem-vistas pela comunidade. O compositor Nildo Zeferino atribui a possibilidade desse fato ocorrer com bastante frequência pela melhora do nível técnico dos alunos em seus instrumentos, e reforça que, os músicos terem espaço para criar durante os cortejos é importante para o desenvolvimento da musicalidade da manifestação. Além disso, o compositor informa que no presente ano algumas de suas composições já possuem mais de uma linha melódica, fato que ainda não foi possível presenciar durante os cortejos.

Para Geertz (1989), entender a cultura significa olhar para os significados individuais que as pessoas atribuem às ações. Dessa maneira, uma manifestação diversa, sendo constituída por grupos de pessoas plurais terá significados diferentes lhes sendo atribuídos. Em algum nível, a maneira como as pessoas recebem as inovações pode estar associada com o significado que elas imprimem à própria manifestação. No Boi de Máscaras há grupos que aceitam mudanças com menos resistência que outros. Após o Samba da Paradinha ficar conhecido pela comunidade, passou a ser executado por outros grupos de Boi, um indicativo da consolidação dessa inovação na música. Essa forma de criação musical, com pequenas pausas, passou a ser amplamente utilizada por outros compositores. No entanto, esse novo elemento da criação musical não foi adotado por todos os grupos. Nildo Zeferino relata que nas composições que cria para o Boi Tinga, as paradinhas não são utilizadas, pelo fato de o Tinga carregar a primogenitura da manifestação, o compositor diz que o Boi Tinga não aceita essas inovações. Segundo o compositor, as composições do Tinga precisam ser “corridas, sem pausas, como um boi bravo e elegante que ele é”.

É comum que alguns grupos compartilhem a mesma orquestra, ou pelo menos a maioria dos músicos, como no caso dos Bois Mascote e Vaca Velha, ou do Tinga e Faceiro. Pergunto aos músicos do Faceiro, que em grande parte também compõe a orquestra do Tinga, se há diferenças em tocar nos dois Bois, incrédulos por ouvir uma pergunta tão óbvia para eles, me respondem que sim. Pergunto qual a diferença, e dizem que é difícil explicar, mas que, de maneira geral, as músicas do Faceiro são mais “jogadas” e “flexíveis”, enquanto as do Tinga são mais “obscuras” e “tenebrosas”. Muito provavelmente a paradinha contribui para essa diferença de carácter da música de cada Boi, assim como outros elementos que precisam ser analisados com mais profundidade.



Segundo Béhague (1992) o grau de flexibilidade que a música terá dentro de uma sociedade irá depender da função que ela ocupa na sociedade. Certamente a música do Tinga está profundamente relacionada com a função que ele ocupa na história da manifestação.

4. Considerações finais

Ao analisar o repertório musical do Boi de Máscaras Faceiro é possível analisar as estabilidades e mudanças ocorridas nessa manifestação cultural ao longo dos anos. Sendo possível enxergar as escolhas e decisões de quem faz esse folguedo, de acordo com seu contexto e história, e conseqüentemente, contribuído para uma melhor compreensão das questões musicais na manifestação.

Nos Bois de Máscaras as mudanças podem ser fruto da criação de um indivíduo, mas só se concretizam e ganham significado coletivamente. As inovações estão profundamente relacionadas com o contexto sociocultural do município, como foi possível constatar através da relação entre as bandas de música e as orquestras de boi. Por meio dessa relação foi possível a organização das orquestras enquanto um grupo fixo, onde os músicos se sintonizam musicalmente, oportunizando a execução dos “breacks” da percussão e, posteriormente, a “paradinha” feita por todos os músicos. Como também o aumento do número de músicos nas orquestras de boi e conseqüente desaparecimento das letras das músicas, e a não renovação dos cantadores no município odivelense.

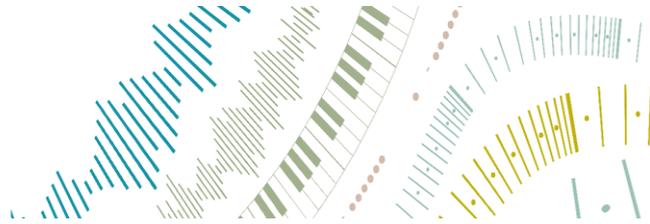
As mudanças - como eram vistas inicialmente ao fazermos comparações das execuções nos cortejos com as partituras - que são individuais, do ato da performance, não são consideradas como mudanças nas composições de acordo com a visão dos participantes. Além disso, a recepção de inovações é diferente, dependendo do grupo e dos significados que os seus integrantes atribuem a essa manifestação cultural.

Referências:

- GEERTZ, Clifford. *A Interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1989.
- ARROYO, Margarete. Mundos musicais locais e educação musical. In: *Em Pauta*, Rio Grande do Sul, v.13, n. 20, 2002.
- BÉHAGUE, Gerard. Fundamentos sociocultural da criação musical. In: *Art* [Revista da Escola de Música da UFBA] 19 (ago.), p. 5-17, 1992.
- NETTL, Bruno. O estudo comparativo da mudança musical: estudos de caso de quatro culturas. In: *Revista ANTHROPOLÓGICAS*, ano 10, vol. 17 (1), 2006.
- SALLES, Vicente. *Sociedades de Euterpe: as bandas de música no Grão-Pará*. Brasília: V. Salles, 1985.

REALIZAÇÃO:





O campo da *Etnomusicologia* e as musicalidades ao norte do Brasil: possibilidades de estudos a partir de metodologias participativas

Rogério Ribeiro das Chagas Leitão¹⁹
Escola de Música do Maranhão

Lilah Lisboa de Araújo
rrogeriobatera3@gmail.com

115

Resumo: apresentaremos neste trabalho reflexões acerca do campo etnomusicológico em relação às culturas populares e tradicionais brasileiras, sobretudo ao norte do Brasil. Nosso intuito é o de observar como os parâmetros de investigações etnomusicológicas dialogam com as artes e as músicas e com seus fazedores, quer sejam no meio acadêmico ou fora dele. A partir das referências clássicas e das mais contemporâneas estabeleceremos estas análises tendo como exemplo o nosso objeto de estudo, localizado nas musicalidades tradicionais maranhenses. Desta forma poderemos observar as novas tendências na seara etnomusicológica com suas devidas aplicações.

Palavras-Chave: Etnomusicologia Aplicada. Identidade. Pré-Amazônia.

The Field Of Ethnomusicology And The Musicalities Of Northern Brazil: Possibilities For Studies Based On Participatory Methodologies

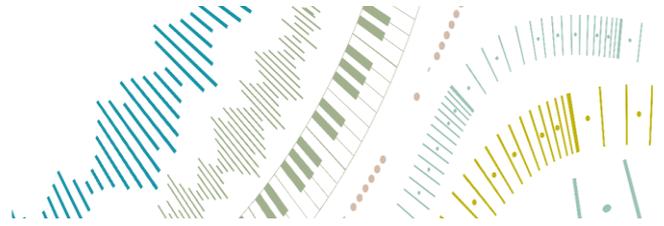
Abstract: In this work, we will present reflections about the ethnomusicological field in relation to popular and traditional Brazilian cultures, especially in the north of Brazil. Our intention is to observe how the parameters of ethnomusicological investigations dialogue with the arts and music and with their makers, whether in the academic environment or outside it. Based on classical and more contemporary references, we will establish these analyzes using our object of study as an example, located in the traditional musicalities of Maranhão. In this way we will be able to observe the new trends in the ethnomusicological field with their due applications;

Keywords: Applied Ethnomusicology. Identity. Pre-Amazon.

1. A pesquisa etnomusicológica e seus desafios nas políticas sobre música e cultura

As artes em geral e a música em particular, compõem arcabouço extenso no engendramento das culturas e das sociedades. Percebe-se, claramente, as maneiras singulares com que os indivíduos tratam os sons em seus contextos humanos específicos, promovendo diversidades de manifestações culturais. Essas questões são afirmadas e negadas em seara de intensas negociações políticas e sociais. As investigações etnomusicológicas apresentam-se como pontes facilitadoras entre as comunidades e as academias nestes estudos, estabelecendo o significado social e a utilidade da disciplina, articulando competências e saberes diversos, contudo, complementares e que aproximam espaços e tempos.

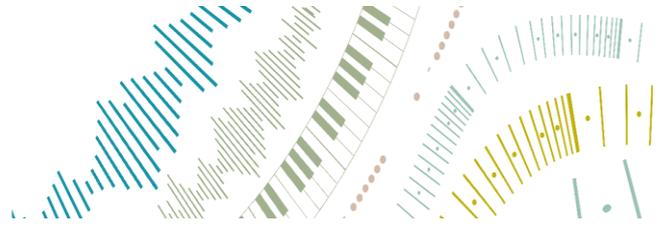
¹⁹ Músico baterista, pesquisador das musicalidades tradicionais e populares maranhenses, professor da Escola de Música do Maranhão, Doutorando em Música pela UNESP.



Ao analisarmos as possibilidades de direcionamentos para as pesquisas do ramo da Etnomusicologia no campo das políticas da vida social, entraremos em contato com material simbólico importante nas relações de cidadania e identidade, formadoras do indivíduo e da sociedade. Se por um lado a música é reflexiva fazendo parte das capacidades humanas, sob outro ângulo torna-se gerativa, funcionando como sistema cultural, como bem acentua Blacking(2007, p. 201) “A Música é um sistema modelar primário do pensamento humano e uma parteda infraestrutura da vida humana”. Produzindo significados no campo do vivido, a música é o que significa para alguém em uma dada sociedade, como apontou o autor em sua obra mais emblemática, *How musical is man?* (1973) “É o conteúdo humano do som humanamente organizado que ‘mexe’ com as pessoas. [...] a sua origem ainda é um pensamento de um ser humano sensível e é essa sensibilidade que pode estimular (ou não) sentimentos noutro ser humano” (BLACKING, 1973, p. 25). Em sua própria matéria prima reflexiva e gerativa, a música e a cultura apresentam-se enquanto meios fundamentais através dos quais emergem relações estéticas e políticas.

Desta maneira, ao produzirmos música, arte e cultura fixamos um comum partilhado, e ao mesmo tempo, formado por partes exclusivas. “É um recorte dos tempos e dosespaços, do visível e do invisível, da palavra e do ruído que define ao mesmo tempo o lugar e o que está em jogo na política como forma de experiência” (RANCIÈRE, 1996, p. 16). Ao tratar as experiências musicais ou de pessoas/grupos que experienciam músicas o investigador tem em mente, segundo Titon (1997 apud LÜHNING; TUGNY, 2016), “uma epistemologia mais humanística e reflexiva (que enfatiza a “compreensão” mais do que a “explicação”); uma crescente preocupação com as relações de poder e com aspectos éticos” (LÜHNING, TUGNY, 2016, p. 95). Essas premissas indicam claramente o trabalho contemporâneo de crítica social da Etnomusicologia (BERGER, 2014).

Todos os cantos da Terra, todos os seres humanos, sem exceção, e, não apenas as músicas das elites, merecem a atenção dos estudos etnomusicológicos, “all musics are valuable and worth of study” (BERGER, 2014, p. 316). Essas investigações oportunizam às pessoas o direito a serem ouvidas a partir de suas músicas, entendidas a partir das suas relações com o material sonoro, é um caminho de estreitamento entre a *theoria*, a *práxis* e a *poiesis* que evidencia a importância social da disciplina de Etnomusicologia, sobretudo em direção às novas possibilidades, programas e projetos, enfim a um novo porvir; e também ao enfrentamento de problemas.

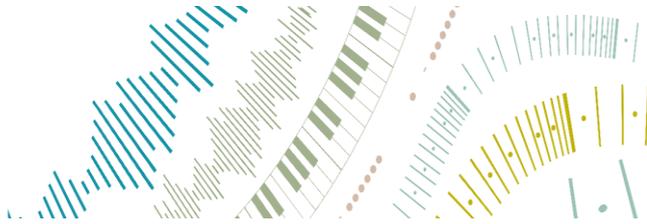


[...] *uma cena de rua ou a vida de qualquer pessoa tem direito de ser citada na arte*[...]. Os universos de percepção não compreendem mais os mesmos objetos, nem os mesmos sujeitos, não funcionam mais nas mesmas regras, então instauram possibilidades inéditas. Não é simplesmente que as revoluções caíam do céu, mas os processos de emancipação que funcionam são aqueles que tornam as pessoas capazes de inventar práticas que não existiam ainda. (RANCIÈRE, 2010, n.p.).

A investigação etnomusicológica é, também, e principalmente, um espaço de lutas e negociações identitárias onde se tem possibilidades da construção de novas visões de mundo e do estabelecimento de diálogos com outras culturas, outras formas e possibilidades de fazer arte e música. “Temos de pensar na estética em sentido largo, como modos de percepção e sensibilidade, a maneira pela qual os indivíduos e grupos constroem o mundo. É um processo estético que cria o novo, ou seja, desloca os dados do problema” (RANCIÈRE, 2010). As músicas (reflexivas e gerativas) têm o poder estético e afetivo de promover esse deslocamento no jogo dos negócios sociais, são capitais que podem ser estetizados (BERGER, 2014). Assim sendo, a Etnomusicologia tem o caráter ético e estético em buscar essa compreensão, por vezes, aparente, dessas músicas e dessas relações.

Debruçando-se sobre as culturas, os estudos etnomusicológicos evidenciam e vocalizam formas diversas das organizações sonoras, instrumentalizando-se através de aspectos antropológicos, sociológicos e musicológicos, o que bem caracteriza o ramo de pesquisa etnomusicológica: a interdisciplinaridade. Outrossim, essa característica proporciona diálogos além do campo acadêmico, em contextos de políticas públicas e nas políticas da vida social. Funcionaria o investigador, aqui, como um mediador cultural, intermediando, e, sempre que possível, potencializando o pertencimento cidadão e democrático. O etnomusicólogo é um ator importante no cenário das articulações entre comunidades e poder público na medida em que balanceia os pesos e as medidas desses jogos de poder presentes nessas relações.

Os estudos etnomusicológicos haverão de percorrer caminhos que articulem dimensões culturais essenciais, quer sejam: as cidadãs, as simbólicas e as econômicas, aspectos fundamentais para um acesso democrático às artes e às culturas. Fomentando ações afirmativas em direção às identidades culturais valorizando por meio da produção e divulgação de conhecimentos empíricos e científicos, bem como de atitudes, posturas e valores, a pluralidade cultural humana. Este posicionamento de uma investigação participativa que aborda experiências do cotidiano através de processos dialógicos vem sendo construído a partir, por exemplo, de ideias de Bakhtin (1986) e Paulo Freire (2000) e há um



movimento desses estudos na direção das identidades culturais, evidenciando o pensar histórico sobre a relação música e sociedade.

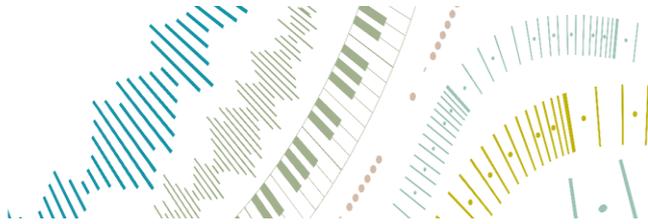
As pesquisas etnomusicológicas têm a capacidade de maximizar a questão do pertencimento, da ativação positiva da memória cultural e emotiva e também afirmar identidades culturais outrora esquecidas ou negligenciadas pelas instituições oficiais. Permitir a interlocução entre as comunidades e as academias de forma colaborativa é uma questão cada vez mais em voga, como observa o professor Samuel Araújo, prefaciando “Etnomusicologia no Brasil”.

[...] clamam por crescente atenção em toda parte as experiências de pesquisa em diferentes graus e maneiras de colaboração e até mesmo de coautoria com interlocutores não reconhecidos como acadêmicos, embora seus respectivos saberes sejam considerados indispensáveis à construção de um conhecimento, de fato universal. (LÜHNING; TUGNY, 2016, p. 14).

A Etnomusicologia funciona na formação da comunidade política com base no encontro discordante das percepções individuais (RANCIÈRE, 2005) e aproxima cada vez mais realidades sociais e culturais diversas, permite e oportuniza diálogos efetivos entre competências e saberes ressaltando, mais uma vez, a importância acadêmica e social da disciplina, reafirmando novas direções teóricas e práticas.

A dimensão política aqui ressaltada tem resultado em novos tipos de associação, fortemente assentada na interdisciplinaridade. Entre pesquisadoras e pesquisadores e suas interlocutoras e interlocutores não titulados academicamente no sentido convencional da palavra, motivando, por exemplo, a criação, em 2007, do grupo de estudos de etnomusicologia aplicada do International Council for Traditional Music (ICTM) refletindo um crescente interesse nesses novos experimentos por parte de estudantes em programas de referência no campo da etnomusicologia. (LÜHNING; TUGNY, 2016, p. 17)

Essa dimensão epistemológica afirmada mais recentemente e que evidencia a produção teórica de conhecimento descritivo e analítico combinando-se com os conhecimentos produzidos pelas pessoas das comunidades estudadas é uma perspectiva de trabalho que toma fôlego nas últimas décadas e que vem tornando-se meio fundamental através do qual emergem identidades (BERGER, 2014). Este autor observa como se colocam essas experiências musicais diante de configurações sociais e culturais, evidenciando a importância fundamental do entendimento desse funcionamento. “As questões sobre como as formas de experiências musicais se comportam e quem consegue fazer essas ligações – na



verdade a própria questão estética em si – são de importância fundamental”²⁰ (BERGER, 2014, p. 317, tradução nossa).

Cabe à disciplina, de acordo com seus próprios princípios, encaixar-se em contextos específicos de investigação musical, assumindo” o diálogo e a colaboração como processos epistemológicos e políticos fundamentais que levam a diferentes tipos de conhecimento, visto seu potencial emancipatório, e a outras formas de práxis coletiva[...]” (LÜHNING, TUGNY, 2016, p. 101), definindo “o tipo de relação que os etnomusicólogos estabelecem em campo dentro da pesquisa acadêmica e aplicada” (LÜHNING, TUGNY, 2016, p.100). Estes estudiosos assinalam o poder das pesquisas etnomusicológicas ao estabelecerem significados às dinâmicas sociais e políticas da vida simbólica e do campo do vivido:

Essa perspectiva, inspirada nas formulações teóricas e metodológicas do educador e filósofo Paulo Freire (1967,1990,2000) e, de forma mais geral, na chamada ‘pesquisa-ação participativa’, assume o diálogo e a colaboração como a base necessária para um conhecimento mais engajado social e politicamente. (LÜHNING; TUGNY, 2016, p. 100).

A Etnomusicologia no Brasil, apesar das descontinuidades na gestão estatal de cultura e educação, apresenta-se como disciplina de intenso e imenso potencial, observamos investigações importantes em instituições acadêmicas, a exemplo da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), no Rio de Janeiro, a Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), em Belo Horizonte, a Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e a Universidade Federal da Bahia (UFBA), em Salvador; que apresentam programas consolidados desde a década de 1980. Outro espaço digno de nota é o Laboratório de Etnomusicologia da Universidade Federal do Pará que abriga o Grupo de Pesquisa em Música e Identidade na Amazônia (GPMIA) e o Grupo de Estudos sobre Música no Pará (GEMPA), local relevante para as regiões que compõem, sobretudo, a Amazônia Legal e suas relações com os países fronteiriços ao norte. Acrescentamos que outras regiões do país apresentam produções pontuais, necessitando, também, de programas de pesquisa e pós-graduação.

2. A pesquisa etnomusicológica ao Norte do Brasil: experiências de campo no Maranhão.

Etnomusicólogos veteranos desenvolveram e desenvolvem investigações no Brasil,

²⁰ The questions of which forms of music experience operate in which ways and who gets to make those calls-indeed the question of the very meaning of aesthetics itself- are of fundamental importance.

REALIZAÇÃO:





como Anthony Seeger, em relação aos indígenas Ksêdjê (Suya), da parte central do Brasil, e ocongolês Kazadi wa Mukuna, que inclusive, já morou em São Luís, no final da década de 1970, produzindo pesquisa com o título original “An Interdisciplinary Study of the Ox and the Slave (Bumba-meu-Boi): A Satirical Music Drama in Brazil” (MUKUNA, 2015). Percebemos que a Etnomusicologia promove interlocuções importantes com polos norte americanos e europeus, principalmente. Afirmamos que os diálogos devam continuar oportunizando novos olhares para outras dimensões instrumentais expressivas da prática musical e ampliando o foco dos estudos etnomusicológicos de manifestações culturais/musicais brasileiras já consolidadas tanto academicamente quanto pelo senso comum.

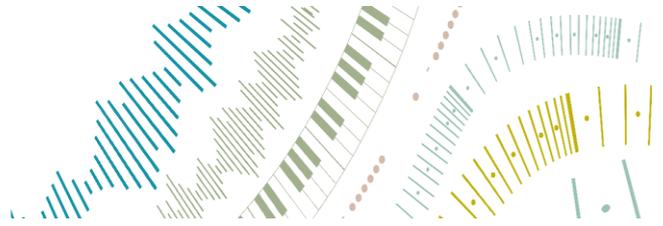
As músicas do norte do Brasil, por exemplo, como as de São Luís do Maranhão, apresentam outras características musicais importantes para o estudo etnomusicológico, não se trata, aqui, de um nacionalismo puro, mas, democráticos. Grosso modo, São Luís é uma cidade que, apesar de ter sido fundada por franceses, é uma das capitais brasileiras mais portuguesas, (Basta observar o tombamento, pela UNESCO, em 1997, do patrimônio arquitetônico do centro histórico de São Luís, tipicamente de influência lusitana.) contamos, também, com a presença de etnias africanas diversas e com grupos de indígenas nativos variados, além de tantos outros grupos sociais e culturais formadores, como as comunidades árabes.

Destacamos dentro desse cenário multicultural o “Complexo Cultural do Bumba Boi do Maranhão”. Considerado como referência dessas manifestações culturais e símbolo representativo da diversidade, materializada através dos seus “sotaques”, (tipos do Boi) reconhecido pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) como Patrimônio Cultural do Brasil em 2011, e pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO) como Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade em 2019. Portanto, esse universo representa um vasto campo para a pesquisa etnomusicológica. O professor Tiago de Oliveira Pinto no prefácio da primeira edição brasileira do livro de Mukuna (2015) afirma essa premissa, “[...] a performance do Bumba-meu-Boi é simultaneamente um universo simbólico rico em recursos cênicos e um campo vasto e fértil para a pesquisa etnomusicológica” (MUKUNA, 2015, p. 9).

No caso do Bumba Boi do Maranhão, os primeiros registros de documentação audiovisual foram através da “Missão de Pesquisas Folclóricas” de Mário de Andrade, em 1938 e o relato mais antigo é de 1823 do historiador Maranhense Dushes de Abranches, em seu livro “A Setembrada”.

REALIZAÇÃO:





Historicamente é um bem cultural cobiçado pelos mais diversos segmentos sociais e culturais, mas, também, por interesses políticos e econômicos, as análises apontam que essa manifestação cultural absorve todas essas interfaces na elaboração social da sua realidade, é um fenômeno cultural (e também musical) que perpassa toda uma cadeia produtiva de arte e cultura, e que provoca tensões, onde os interlocutores negociam e lutam por identidades.

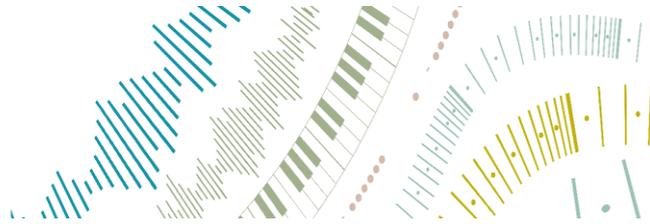
Vem à tona, no bojo, dessa discussão, a questão da dominação e da resistência. E constata-se que, no seu processo de interpenetração na cultura popular, a cultura hegemônica não fica imune à ação de seus componentes, tendo que considerá-los até mesmo para a hegemonia ideológica. Assim, uma estratégia das elites dominantes, é absorver determinados objetos e práticas dos setores populares, mantendo-os e dando-lhes um sentido na lógica capitalista. (CARVALHO, 1995, p. 51).

Nessa dinâmica de negociações sociais o Boi vem assumindo, cronologicamente papéis diversos nas camadas formadoras dessa tessitura, contemporaneamente, talvez seja utilizado para dirimir as tensões sociais e distrair as relações de poder subjacentes. Por outro lado, mantém-se pujante não apenas na festa, mas, sobretudo, articulando elementos de identidade, como por exemplo, a religiosidade. E, além disso, adaptou-se muito bem aos vários segmentos de arte e cultura do cotidiano. Devemos reconhecer a complexidade desse estatuto. “We must recognize that all individuals have multiple and cross cutting intersections of identity; and this results in complex layers of domination and subordination” (BERGER, 2014, p. 316).

Nas abordagens antropológicas e sociológicas, os estudos sobre o Bumba-Boi do Maranhão já vêm se consolidando com inúmeros trabalhos já catalogados, não obstante, na seara etnomusicológica ainda carece avanços. Este vasto universo simbólico é composto por aspectos de musicalidades rítmicas e percussivas²¹, que poderão ser investigadas mediante a análise de seus instrumentos característicos e suas células rítmicas formadoras e, sobretudo das suas batidas que tão bem caracterizam esses gêneros musicais.

É um ótimo subsídio para auxílio nas investigações etnomusicológicas, evidenciando as questões percussivas que se colocam tão presentes nessas músicas e que, como ações pragmáticas, podem ser estetizadas. A percussão é um elemento importante nas práticas musicais tradicionais e populares universais, está presente tanto na tradição, quanto na criação, no ritual e no espetáculo, na festa e na religiosidade.

²¹ Em sua forma tradicional, a maioria dos sotaques (exceto o Boi de Orquestra), é composto por vozes e percussão.



Dentro dessas percussividades, dos seus instrumentos e das suas batidas, temos proposta de investigação a partir de um tipo de Bumba-Boi maranhense, o Bumba-Boi da Ilha, manifestação cultural característica de São Luís do Maranhão. O nosso trabalho metodológico nos leva a esse conjunto de características que dá sentido, e produz significado social, cultural e artístico à pesquisa. É uma música produzida com canto e percussão, na sua forma tradicional, mas que faz parte no engendramento de gêneros musicais brasileiros e na construção de um extenso repertório musical popular, os bois de viola²², por exemplo, têm uma forte influência desse sotaque, por outro lado, as toadas tradicionais saem do anonimato e assumem posição decanções populares nas apresentações artísticas de intérpretes, nas obras de compositores populares, na música de concerto das orquestras e nas bandas de rock e heavy metal. É um tipo de capital artístico consolidado na cadeia produtiva das artes populares.

122

Mediante o exposto, verificamos que uma investigação etnomusicológica participativa e colaborativa para essas práticas musicais apresenta-se como alternativa. Tempo onde os laços estreitos e os aspectos relativos à colaboração determinam os caminhos a serem percorridos pelo investigador para produção de resultados significativos, e, sobretudo, na produção de novas propostas, entendendo as produções artísticas dentro de uma teia social complexa, complementar e questionável. Alguns aspectos como a valorização de práticas musicais tradicionais e as pessoas nelas envolvidas, assim como as transcrições dessas musicalidades para outros contextos artísticos, sempre com ética e respeito são os condutores. Nesse aspecto, alguns debates são salutares como:

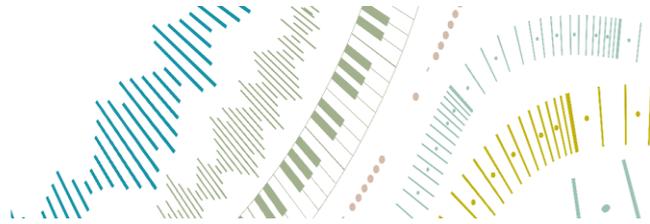
[...] a ética na pesquisa a relação entre pesquisadores e grupos pesquisados, políticas públicas na área de cultura, propriedade intelectual, o repatriamento de gravações para suas comunidades originais e a valorização de práticas musicais tradicionais e dos músicos nelas envolvidos. Um dos resultados desse debate em andamento é que vários pesquisadores (individualmente ou dentro de ações institucionais amplas) estão propondo diferentes perspectivas colaborativas e participativas para a pesquisa em nosso campo. (LÜHNING; TUGNY, 2016, p. 104).

De maneira sucinta apresentamos esse ensaio crítico na tentativa de elaborar as análises que julgamos pertinentes ao tema, os desafios da Etnomusicologia no mundo e no Brasil são dignos de análises para avanços tanto na área musical propriamente dita, com a ampliação do conhecimento das várias musicalidades espalhadas pelo planeta, quanto para a democratização das músicas e das artes. Concomitantemente, aproveitamos para introduzir

²² Os Bois de Viola fazem parte do contexto da década de 1970, quando houve, de fato, o início dessas ressignificações.

REALIZAÇÃO:





de forma superficial (grosso modo) nossas intenções investigativas e à respeito do nosso objeto de pesquisa.

Referências:

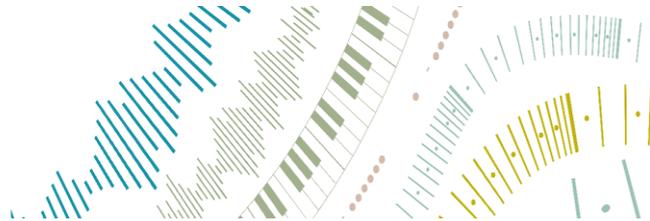
BERGER, M. Harris. Call and Response: Music, Power and the Ethnomusicological Study of Politics and Culture, New Directions of Ethnomusicological Research into the Politics of Music and Culture: Issues, Projects and Programs. *Ethnomusicology*, v. 58, n. 2, p. 315-320, Spring/Summer, 2014.

BLACKING, John. *How musical is man?* Seattle: University of Washington Press, 1973. BLACKING, John. *Música, cultura e experiência*. Tradução: André-Kees de Moraes Schouten. Cadernos de Campo, São Paulo, n. 16, p. 1-304, 2007.

CARVALHO, maria Michol Pinho de. *Matracas que desafiam o tempo: é o bumba-boi do Maranhão, um estudo da tradição/modernidade na cultura popular*. São Luís: [s.n.], 1995. LÜHNING, Ângela; TUGNY, Rosângela pereira de (orgs). *Etnomusicologia no Brasil*.

Salvador: EDUFBA, 2016.

MUKUNA, Kazadi wa. *Um olhar africano na dramaturgia do Bumba-meu-boi no Brasil*. São Paulo: Terceira Margem, 2015.



O Carnaval Paraense da Universidade de Samba Piratas da Ilha, Mosqueiro - PA

Angello Gustavo Silva de Souza
Universidade Federal do Pará
angellogustavo23@gmail.com

124

Resumo: A Universidade de Samba Piratas da Ilha é uma das escolas de samba mais tradicionais da ilha de Mosqueiro - PA. Fundada em 1975, a escola de samba foi uma iniciativa de foliões locais influenciados pelas transformações que o carnaval paraense estava sofrendo na segunda metade do século XX. O presente trabalho tem como objetivo principal apresentar a Universidade de Samba Piratas da Ilha, destacando sua relevância no cenário carnavalesco mosqueirense e paraense, fornecendo informações sobre a cultura carnavalesca de Mosqueiro.

Palavras-chave: Piratas da Ilha. Escola de samba. Carnaval Paraense.

The Paraense Carnival of the Universidade de Samba Piratas da Ilha, Mosqueiro - PA

Abstract: The Universidade de Samba Piratas da Ilha is one of the most traditional samba schools on the island of Mosqueiro - PA. Founded in 1975, the samba school was an initiative of local revelers influenced by the transformations that the paraense carnival was undergoing in the second half of the 20th century. The main objective of this work is to present the Universidade de Samba Piratas da Ilha, highlighting its relevance in the carnival scene in Mosqueiro and Pará, providing information about the carnival culture of Mosqueiro.

Keywords: Piratas da Ilha. Samba school. Paraense carnival.

1. A ilha de Mosqueiro - PA

É impossível falar do carnaval mosqueirense sem falar da ilha de Mosqueiro, palco de grandes acontecimentos que reverberaram diretamente na história paraense, o processo metodológico dessa pesquisa sobre a ilha de Mosqueiro, consiste em um breve levantamento bibliográfico digital sobre a ilha, já que livros físicos sobre a temática Mosqueiro, são de difícil acesso.

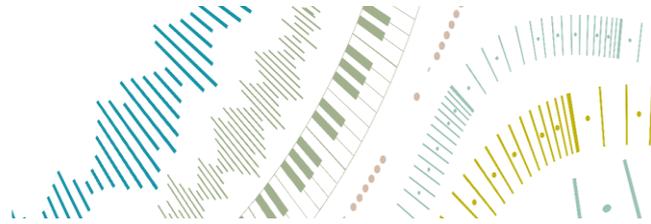
De acordo com (IBGE,2017) A Ilha de Mosqueiro encontra-se à 70km da capital paraense, Belém, na costa Oeste do Rio Pará, um braço do rio Amazonas, em frente à baía do Guajará. Oferece mais de 17 km de praias de água doce. Sua área é de aproximadamente 212 km². A população é de aproximadamente 27 mil habitantes.

Em síntese, o motivo da ilha ter esse nome é explicado por Alves:

O nome da Ilha tem origem na prática dos índios Tupinambás, habitantes da região, de conservar seu alimento e animais perecíveis cavando buracos e enterrando seus alimentos; essa prática era conhecida como “moqueio”, daí a similaridade com o nome “Mosqueiro”. (ALVES, 2022, p. 4).

REALIZAÇÃO:





A história documentada de Mosqueiro começa bem antes do século XX. Como afirma Tavares et al. (2007), a história de Mosqueiro começa ainda no período colonial, quando no atual Bairro de Carananduba, que era Nossa Senhora da Conceição do Benfica, foram erguidas, no século XVIII, as primeiras habitações coloniais. Marcado por acontecimentos de grande relevância na história paraense, Mosqueiro foi palco de grande batalha do movimento cabano²³:

Em 1835, quando os cabanos tomaram Belém, o governo legal da Província do Grão Pará, sob o comando do Marechal Manuel Jorge Rodrigues, ficou sediado na ilha de Tatuoca, no outro lado da baía de Santo Antônio, em frente à praia do Areião. Na época, a ilha do Mosqueiro era um reduto cabano e os rebeldes, que lutavam contra o despotismo implantado na Província, fixaram-se nas praias do Areião e do Chapéu Virado. (WANZELLER, 2010, n.p).

125

É importante ressaltar a importância da história cabana na ilha de Mosqueiro, pois reafirma a identidade do povo que habita a ilha, como afirma Wanzeller. O sangue dos bravos cabanos regou o solo mosqueirense, deixando sempre vivo em nosso povo o anseio de liberdade e o amor à terra.

Ao longo dos anos, Mosqueiro sofreu um processo de modernização com a construção de infraestruturas básicas, provenientes do ciclo da borracha²⁴. O centro da ilha entrou em um processo de transformação, assim como a capital paraense:

Chegaram os ingleses da “Pará Electric Railways Company”, responsáveis pela instalação de energia elétrica e de meios de transportes internos. Vieram também alemães, franceses e americanos, funcionários de companhias estrangeiras como a “Port of Pará” e a “Amazon River”. (TAVARES et al., 2007, p. 129).

A segunda fase de grande ocupação da ilha é datada já na segunda metade do séc. XX, com a abertura de vias terrestres, que foram de suma importância para a mudança espacial de Mosqueiro:

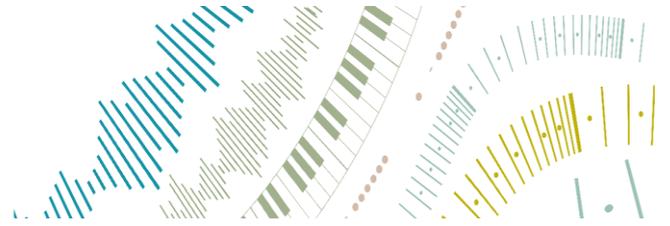
A abertura da rodovia (década de 1970), ligando a capital à ilha, inicia uma segunda fase de ocupação da ilha. A construção da estrada, que levou anos para ser concluída, pode ser dividida em três fases: a primeira inclui o trecho que vai de Benevides ao Furo das Marinhas, onde termina o continente; a segunda, vai do Furo até o povoado de Carananduba; e a terceira é a abertura do ramal até o Chapéu Virado. (TAVARES et al. 2007, p. 129).

²³ A cabanagem foi uma revolta que aconteceu durante o período regencial brasileiro na província do Grão-Pará, entre os anos de 1835 e 1840. Suas causas foram a grave crise social e econômica vivida na região, e seus principais líderes eram de origem indígena, negra e da camada mais pobre da sociedade.

²⁴ O Ciclo da Borracha foi um período marcante na história econômica e social do Brasil, segundo (TAVARES, 2017, p.2) Na virada do século XIX para o XX, Belém, capital do Estado do Pará, vivia um bom momento econômico por conta das exportações do látex, para a Europa e Estados Unidos. A partir do comércio das gomas de borracha, a cidade passou por um processo de transformação de sua área central, com a instalação de serviços e equipamentos urbanos, implementação de um programa de saneamento e higienização, surgimento de lojas, instituições financeiras, construções de casas em estilo arquitetônico europeu.

REALIZAÇÃO:





Com a rodovia veio a travessia de balsas pelo Furo das Marinhas. A ligação com o continente foi feita pela ponte chamada “Sebastião de Oliveira”, que logo facilitou o acesso à ilha, deixando obsoleto o acesso a balsas, e popularizando o transporte terrestre, deixando o acesso a Mosqueiro mais simplificado. “(...) erguida sobre o Furo, com 1.457,35 metros, inaugurada em 12 de janeiro de 1976, pelo então presidente da República, general Ernesto Geisel. A ponte encurtou a distância e deixou Mosqueiro muito mais acessível à população” (TAVARES et al., 2007, p. 129).

Em consequência das novas alternativas de acesso à ilha, Mosqueiro torna-se reflexo de um falso progresso, marcado pela grilagem, desmatamento e invasão de grandes áreas de vegetação.

Figura 1 – Ilha de Mosqueiro, Início da Praia do Murubira



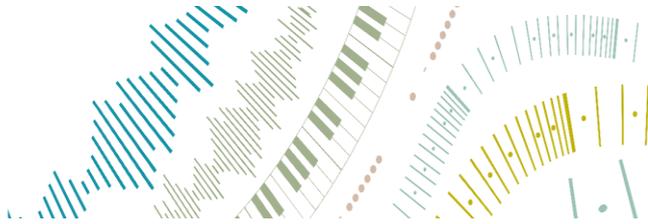
Fonte: Eduardo Brandão – (Disponível em: <<http://mosqueirosustentavel.blogspot.com>>).

2. O Carnaval Paraense

A investigação acerca do carnaval no Pará, a princípio, se baseia na obra de Alfredo Oliveira, escritor e músico paraense, onde sua obra é referência no estudo do carnaval paraense:

REALIZAÇÃO:





A historiografia sobre o carnaval e a sua periodização no Pará se devem, em boa parte, à obra *Carnaval Paraense*, de Alfredo Oliveira, que desenhou em linhas gerais o desenvolvimento e as transformações pelas quais passou a festa, desde o período colonial até o século XX. Segundo suas considerações, no Pará, o carnaval teria as seguintes fases: carnaval de entrudo, de 1695 a 1844; carnaval pós-entrudo, de 1844 a 1934; carnaval da era do samba, de 1934 até hoje. Essa última fase se dividiria, por sua vez, em carnaval das batalhas de confete, de 1934 a 1957, e carnaval oficial de avenida, a partir de 1957 (DA COSTA, 2016, p. 76).

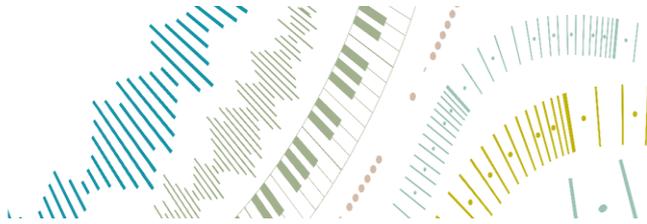
É importante ressaltar que a pesquisa e seu levantamento bibliográfico se concentrará na última fase do carnaval, que segundo (OLIVEIRA 2006, p. 17), seria: “O carnaval da era do samba”, e o foco dessa pesquisa se limita apenas à região metropolitana da capital paraense. O início da era do samba no carnaval paraense não começou distante do carnaval carioca:

(...) a primeira escola de samba, a Deixa Falar, do bairro do Estácio, surgira em 1928, seguida pela Estação Primeira, do morro da Mangueira, em 1929. A presença do samba no carnaval paraense de rua parte da fundação do Rancho Não Posso Me Amofiná, graças à iniciativa do operário comunista Raimundo Manito, em 31/1/1934, no bairro do Jurunas. (OLIVEIRA 2006, p. 17).

O Jurunas é “um dos bairros periféricos mais antigos da cidade e se delineou no prolongamento natural do núcleo central e mais antigo de Belém” (RODRIGUES, 2008, p. 15). Em seguida, inúmeras outras escolas de samba foram surgindo em Belém, essas escolas foram as pioneiras da base do carnaval paraense que vemos hoje. Todavia, ao contrário do Rancho, nenhuma delas sobreviveu, desaparecendo no meio da caminhada (OLIVEIRA 2006, p. 17):

Posteriormente, sugeriram outras escolas que seguiriam mais ou menos o modelo da agremiação jurunense. Entre elas, pode-se mencionar o Tá Feio, de 1935 (do bairro da Campina); a Escola Mista do Carnaval, de 1936 (do bairro do Umarizal); o Uzinense, de 1937 (da Cremação); o Quem São Eles, de 1946 (também fundada na Campina, mas depois transferida para o Umarizal); Maracatu de Subúrbio, de 1951 (fundada na Pedreira); e, a Universidade de Samba Boêmios da Campina, de 1952 (Campina). (DA COSTA, 2016, p. 77).

O carnaval na cidade de Belém torna-se bastante popular surgindo competições entre os blocos das escolas de samba, necessitando de recursos financeiros para suprir a competição. Durante o período das chamadas “batalhas de confete”, as competições entre blocos e escolas de samba eram geralmente patrocinadas por empresas privadas (bares principalmente), em parte pela prefeitura, por rádios e grandes jornais, como o Estado do Pará e a Folha do Norte. (DA COSTA, 2016, p. 78).



Para podermos entender o carnaval em um contexto paraense, é necessário saber que o estado do Pará é um ambiente abastado culturalmente, essas manifestações culturais acabam influenciando e caracterizando um carnaval distinto das demais regiões do país:

É válido primeiramente notar que, em Belém, o carnaval, como uma festa popular, conviveu com outras manifestações da cultura popular, como o boi-bumbá e gêneros folclóricos e musicais do Pará e/ou vindos de outras regiões. O boi merece ser destacado nessa discussão em razão da importância que tem para a cultura do Norte do Brasil. Em Belém, ele se sobressaiu como um dos folguedos suburbanos mais comuns. Prova disso é o fato de ser muito fácil encontrar, até o terceiro quartel do século XX, notícias de jornal e revistas, literatura ou memórias acerca da presença de festas de boi em vários bairros da cidade. (DA COSTA, 2016, p. 79).

128

É interessante reforçar essas influências, pois de acordo com Hobsbawn (1997), as modificações e transformações sofridas pelas manifestações culturais é que permitem sua sobrevivência, caso estas não sofressem constantes processos de modificação ao longo dos anos, elas seriam esquecidas.

A figura da sambista representa, sem dúvida, também uma das características das escolas de samba do carnaval paraense. Segundo Puget (2016), a sambista começa a aparecer no ano de 1949. Antes o *Rancho* trazia em seu desfile uma travesti fantasiada de baiana. Depois uma jovem de prenome Zilda assumiu o seu lugar, ela trocou a fantasia de baiana por uma de rumberia, deixando expostas suas pernas. O feito foi copiado por outras escolas. Se uma sambista trocasse sua escola por outra, provocava uma série de problemas que, inclusive, rendiam, tema para letras de sambas (MANITO, 2000).

Fazendo um pequeno salto de algumas décadas na história do carnaval paraense, é importante observar o contexto social brasileiro na década de 60, visto que tais acontecimentos denotam uma nova fase, atribuindo novas características a essa manifestação cultural:

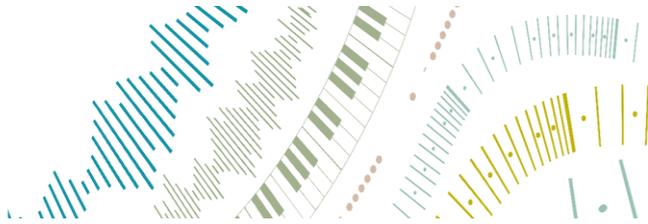
Não posso deixar de citar o fato de que esse contexto ainda dava continuidade aos amplos debates sobre cultura e emancipação popular a partir dos temas trazidos à tona pelo pensamento progressista (sobretudo via União Nacional dos Estudantes – UNE), sob a ditadura civil militar inaugurada em 1964. Para parte dessa intelectualidade artística que passava a frequentar o mundo do carnaval, suas ações estavam informadas por uma “busca do povo brasileiro” no campo da cultura popular. (DA COSTA, 2016, p. 91).

É importante ressaltar o papel do samba como instrumento social, de valorização da cultura e do povo local, a instrumento de protesto quanto a tirania de governos vigentes. Essa nova era do carnaval, marcada pela valorização da identidade paraense, se tornou persistente:

Muitas décadas depois, a temática “regional” persistiu. Tomo um exemplo da era das escolas de samba, o caso do Quem São Eles, na década de 1970. Segundo Edgard Augusto, naquela década, houve uma reorganização da

REALIZAÇÃO:





escola, que passou a apresentar “uma linha ‘paraensista’, uma linha que valorizasse nossa cultura regional”. (DA COSTA, 2016, p. 90).

Em conclusão a respeito desse pequeno apanhado do carnaval paraense, é notório a transformação desse movimento cultural no contexto regional. No decorrer das décadas, o carnaval paraense se transforma, sendo impossível afirmar qual seria o modelo de carnaval que o carnaval paraense se baseia:

No que concerne ao carnaval propriamente dito, não posso afirmar que tenha sido absorvido por um modelo único, seja o “modelo carioca”, seja a influência do frevo, por exemplo. Na verdade, houve muitos modelos convivendo, ora de forma mais branda, ora com alguma tensão. Mesmo hoje, o carnaval, como manifestação popular, apresenta-se sempre de uma maneira bastante diversificada. Basta pensarmos no peso que as “micaretas” dos anos 1990 tiveram na cidade de Belém ou, hoje, na força que tem o tecnobrega durante a quadra carnavalesca. (DA COSTA, 2016, p. 92).

129

3. Universidade de Samba Piratas da Ilha

Para compreendermos o momento em que a Universidade de Samba Piratas da Ilha é concebida, é necessário entender o contexto histórico-social da época. A Universidade de Samba Piratas da Ilha se origina na última fase do carnaval, segundo Alfredo Oliveira, o “carnaval na era do samba”, na sua subdivisão - “carnaval oficial de avenida”:

As origens da escola remontam aos tempos de bloco carnavalesco e sua multiplicidade de nomes. Criado em 1968 com o nome de “Piratas da Titia”, cujos principais integrantes pertenciam ao time de futebol Mato Grosso, o bloco saía, invariavelmente, da casa da Tia Águida, na 6ª Rua. Depois, ganhou outros nomes: “Os Tesourados” (1969), “Conosco Ninguém Podemos” (1970) e, finalmente, “Piratas da Ilha” (1971), nas cores amarelo e preto, inspirado na figura do pirata do Ron Montilla (bebida muito apreciada pela juventude da época), tornando-se um bloco de arrastão já tradicional na ilha do Mosqueiro. (WANZELLER, 2011, n.p).

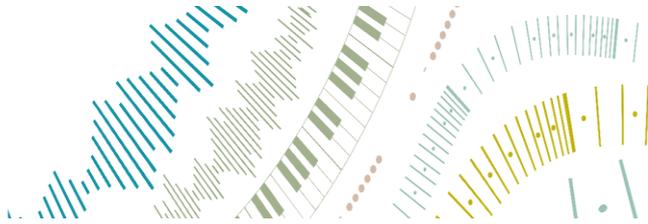
A necessidade de se tornar escola de samba vem sob influência de escolas belenenses, que na década de 70 vinham com movimento de valorização regional:

O samba aí exercia esse papel de “povo” a ser reencontrado. No caso paraense, o povo autêntico (e potencialmente revolucionário, para alguns) era também, em larga medida, visto como o “caboclo” dos interiores da Amazônia, bem como os habitantes das periferias urbanas. (DA COSTA, 2016, p. 91).

Sobre o carnaval oficial de avenida, a apresentação obrigatória de enredo constitui uma das características principais dessa nova fase. Contudo, nos primeiros anos, o samba-enredo ainda não era exigido, o que somente veio a acontecer no começo da década de 70. (OLIVEIRA, 2006).

REALIZAÇÃO:





Nota-se a presença dos samba-enredo, de autoria de Agostino Pereira, o fundador da escola de samba mosqueireNSE, como afirma Wanzeller:

A história da Universidade de Samba Piratas da Ilha, fundada em 07 de janeiro de 1975, confunde-se com a trajetória carnavalesca de Agostinho Pereira, o inesquecível Macarrão, fundador da escola que se tornou famoso como folião, sambista irreverente (...), compositor e intérprete de sambas memoráveis, entre os quais se destacam “À Tardinha” (primeiro samba dos Piratas da Ilha, em 1971), “Férias do Passado”, “Exaltação à Bahia” e “Bezas e Lendas do Marajó” (o samba do Pererê). (WANZELLER, 2011, n.p)

É necessário entender essa vertente do samba, denominada de “samba de enredo”. Em síntese seria:

O samba de enredo seria, assim, o poema musicado que alude, discorre ou ilustra o tema alegórico. (...) Samba de enredo, portanto, é o samba cuja letra, entre outros requisitos estéticos, desenvolve, expressa ou alude ao tema da escola – tema esse que também se manifesta, paralelamente em fantasias, alegorias e adereços (MUSSA e SIMAS, 2010, p. 24).

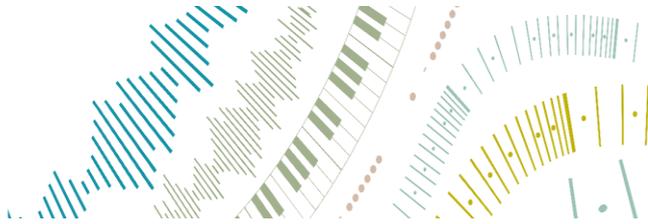
A segunda fase da escola de samba mosqueireNSE é datada da década de 1980, ganhando um caráter mais organizado, passando a ser pessoa jurídica, proveniente de uma nova gestão. Em 1988, a escola, que já existia de fato, ganhou personalidade jurídica com seu primeiro Estatuto Social, na reorganização promovida pelo Presidente Orlando de Andrade Rabelo (1988 a 1995). (WANZELLER, 2011, n.p).

Essa nova era marcada de uma nova direção engrandeceu a Universidade de Samba Piratas da Ilha, consagrando nomes na história do carnaval mosqueireNSE. É importante citar esses nomes para que não sejam esquecidos no que tange ao universo do carnaval paraense, pois pouco se tem referenciado em trabalhos de cunho acadêmico, o carnaval mosqueireNSE:

Começa, então, uma nova era em que pontificam os nomes de Raimunda Cruz da Silva (madrinha da escola), Jorge do Cavaco (compositor), Paulo Batucada (intérprete), Paulo Munhoz e Geraldão (mestres da bateria); Claudionor Wanzeller (autor e redator de enredos); Mário d’Ávila e Rosivan Pereira (carnavalescos); Alice Lameira (coordenadora de desfile); Dico Medalha, Dico Caldeira, Jorge Botelho e Curiba (coordenadores de alegorias e adereços); Almir Corrêa Cabral (coordenador da Comissão de Frente); Gabriel Ângelo Silva Cordeiro (administrador); Lila Caldeira (estilista); Albertina Carvalho (coordenadora da ala das baianas) e Miguel Ferreira da Silva Júnior (Presidente de 1995 a 1998. (WANZELLER, 2011, n.p).

Nos primeiros anos de um novo século, o carnaval paraense passa por algumas transformações, decorrente de uma desvalorização que já vinha ocorrendo desde a década de 1990:

Mas a partir dos anos noventa, há uma reversão lenta e contínua, que resulta em uma crescente desvalorização do carnaval das escolas e blocos de Belém,



conduzindo a um processo que muitos definem como a “decadência” do carnaval paraense, definida por alguns carnavalescos locais como uma “grande perda de interesse popular” que tinha nas décadas anteriores. (RODRIGUES, 2016, p. 183).

Isso tem impacto direto na Universidade de Samba Pitaras da Ilha, pois a partir do Carnaval do ano 2000, a Prefeitura Municipal de Belém deixou de realizar os concursos de escolas de samba da ilha do Mosqueiro. Sem o necessário apoio cultural do Governo e de empresas privadas, sem espaço delimitado e organizado para seus desfiles, a escola, como suas congêneres, transformou-se em bloco de abadá, sem a expressividade e o brilhantismo do passado. (WANZELLER, 2011, n.p).

A Universidade de Samba Piratas da Ilha resiste nos dias de hoje, se reafirma no carnaval de 2011, trazendo interpretações de samba-enredo que marcaram época e lançando um novo samba intitulado “Mosqueiro: Sua História e Suas Gentes”:

Piratas da Ilha continuam a animar as tardes de domingo com o seu tradicional bloco de arrastão, o qual sempre acontece a partir do primeiro dia do ano e vai alegrar milhares de foliões com a interpretação contagiante dos sambas-enredo que marcaram época. Neste Carnaval, a Universidade de Samba Piratas da Ilha, na voz do intérprete Carlinhos, canta o samba-enredo “Mosqueiro: Sua História e suas Gentes”, uma composição de Jorge do Cavaco, que sintetiza os fatos marcantes desde os primeiros tempos de ocupação da ilha até as mazelas advindas do progresso atual. (WANZELLER, 2011, n.p).

É importante ressaltar a tradição criada pela escola de samba com o seu bloco de carnaval denominado de: “Arrastão dos Piratas”, o Bloco Arrastão dos Piratas se tornou uma manifestação tradicional da cultura carnavalesca local, o bloco acontece no primeiro domingo do ano, e sai todos os domingos até o dia da festividade do carnaval. Todos os anos o cidadão mosqueirense continua os festejos do réveillon com o Arrastão dos Piratas, é interessante observar essa característica do carnaval mosqueirense, uma tradição peculiar que se encaixa na diversidade impar do carnaval paraense.

A Universidade de Samba Piratas da Ilha resiste nos dias de hoje. Tal resistência se mostra no fato dela ser campeã do carnaval mosqueirense de 2023, com o tema "Quando duas mãos se encontram refletem no chão a sombra com uma mesma cor". A Universidade de Samba Piratas da Ilha encantou a avenida e venceu em uma disputa acirrada contra as escolas “Peles Vermelha” e “Aeroporto”, que também participaram do desfile.

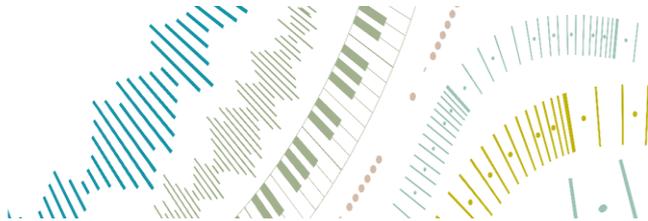


Figura 2 – Desfile da Universidade de Samba Piratas da Ilha no carnaval de 2023



Fonte: DOL (Disponível em: <<https://www.dol.com.br>>).

Referências:

ALVES, Alan Cristian S. **O Projeto Grupo Esperança e Seus Impactos Sociais Na Ilha de Mosqueiro-Pa**. TCC (Graduação) - Licenciatura em Música, Faculdade de Música, Universidade Federal do Pará, Belém, 2022.

DA COSTA, T. L. Carnaval e música carnavalesca em Belém do Pará: tradições e hibridismos. **ArtCultura**, [S. l.], v. 18, n. 32, 2016. Disponível em: <<https://seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/37072>>. Acesso em: 18 jan. 2023.

DOL.COM.BR. Disponível em: <<https://dol.com.br/noticias/para/797337/piratas-da-ilha-e-a-nova-campea-do-carnaval-de-mosqueiro?d=1>> Acesso em: 11 maio. 2023. Piratas da Ilha é a nova campeã do Carnaval de Mosqueiro. Veiculado em: 24 fev. 2023.

HOBSBAWM, Eric. Introdução: a invenção das tradições. In: HOBSBAWM, Eric; RANGER, Terence (org.). **A invenção das tradições**. São Paulo: Paz e Terra, 1997.

IBGE. “Catálogo. Belém. Ilha de Mosqueiro”. Disponível em [IBGE | Biblioteca | Detalhes | \[Ilha\] do Mosqueiro: Belém \(PA\)](#). Acessado em: 09\06\2023.

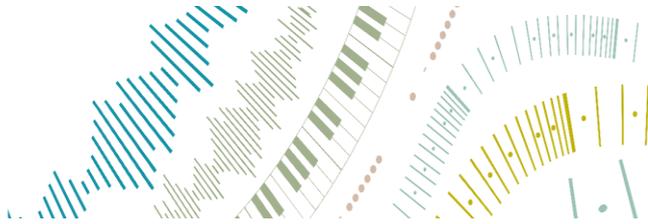
MANITO, João. **Foi no bairro do jurunas: a trajetória do Rancho Não Posso Me Amofiná (1934/1999)**. Belém: Editora Bresser Comunicação e Produções Gráficas, 2000.

MOSQUEIROSUSTENTAVEL.BLOGSPOT.COM. Disponível em: <<http://mosqueirosustentavel.blogspot.com/2015/05/mosqueiro-visto-do-alto.html>>. Acesso em: 11 maio. 2023. Mosqueiro visto do alto. Veiculado em: 08 mai. 2015.

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

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

PUGET, Dayse Maria Pamplona. **Amanheceu, Paid’égua!:** O Sonho Cabano faz Samba de Enredo no Carnaval Paraense. Dissertação (Mestrado em Artes), Programa de Pós-Graduação em Artes. Universidade Federal do Pará, Belém, 2016.



RODRIGUES, Carmem Izabel Rodrigues; PALHETA, Claudia Suely dos Anjos. Escolas de samba de Belém: do princípio ao meio. **MOARA** – Revista Eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Letras. [S.l.], n. 43, p. 170-186, mar. 2016.

RODRIGUES, Carmem Izabel. **Vem do bairro do Jurunas**: sociabilidade e construção de identidades em espaço urbano. Belém: Editora do NAEA, 2008.

TAVARES, D. R. As influências da Belle-Époque e a prática de educação patrimonial em Mosqueiro. In: SIMPOSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 29, 2017, Brasília. Anais eletrônicos... Brasília: SNH, 2017. Disponível em:

<<http://www.snh2017.anpuh.org/site/anais>>. Acesso em 09 jun. 2023.

TAVARES, M. G., DOS SANTOS GOMES, K., Freitas da Costa, M. A. e DE OLIVEIRA RIBEIRO, W. Turismo e desenvolvimento local em uma ilha fluvial na Região Metropolitana de Belém: o caso da ilha de Mosqueiro na Amazônia brasileira. **Revista Universitária de Geografia**, 2007, 16, p. 125-145.

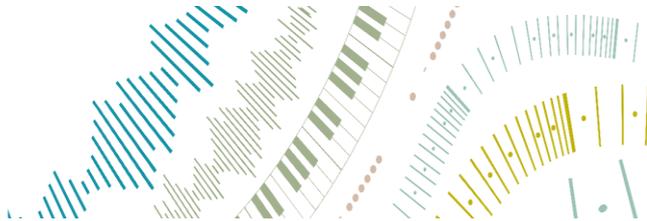
WANZELLER, Claudionor. Janelas do Tempo: piratas da ilha. **Mosqueirando**. Mosqueiro, 19 jan.2011. Disponível em: <https://mosqueirando.blogspot.com/2011/01/janelas-do-tempo-piratas-da-ilha.html?m=1>. Acesso em: 23 jan.2023.

WANZELLER, Claudionor. Na Rota da História: Resumo Da História da Ilha do Mosqueiro. **Mosqueirando**. Mosqueiro, 15 abr. 2010. Disponível em:

<<https://mosqueirando.blogspot.com/2010/04/na-rota-da-historia-uma-visao.html?m=1>>. Acesso em: 23 jan.2023.

REALIZAÇÃO:





Vieira 40 graus: a lambada de Mestre Vieira nos anos de 1990

Saulo Christ Caraveo
Universidade Federal do Pará
saulocaraveo@gmail.com

Sonia Chada
Universidade Federal do Pará
sonchada@gmail.com

134

Resumo: Neste artigo, recorte da pesquisa de doutoramento, realizamos análises sobre o décimo segundo álbum gravado por Mestre Vieira, lançado no ano de 1991, Vieira 40 graus, objetivando detalhamentos acerca das composições do LP, contextualizando os aspectos musicais e propondo reflexões a respeito do percurso da lambada diante do mercado fonográfico no Brasil. Para tanto, formulamos as seguintes questões: Como realizar análises musicais sobre as composições do álbum Vieira 40 graus, lançado no ano de 1991? Quais informações podemos obter a partir dos dados obtidos nestas análises? A pesquisa desenvolvida entre os anos de 2019 e 2022 segue os moldes metodológicos propostos pela etnomusicologia e, para as análises musicais, contamos com alguns colaboradores, dentre eles, dois filhos de Mestre Vieira, que apontaram detalhes referentes aos gêneros musicais presentes nas composições. Mestre Vieira é conhecido como um dos responsáveis pela criação da lambada e, neste álbum, segue fiel aos seus processos criativos e aos padrões estéticos que o fizeram conhecido nacional e internacionalmente. As doze composições pertencentes ao último álbum gravado no formato de vinil continuam reafirmando o talento instrumentista de Mestre Vieira. Este álbum nos sugere maior liberdade do compositor e pouca interferência do mercado fonográfico sobre suas obras. As doze composições do álbum são instrumentais, nos moldes atuais das guitarradas no Pará.

Palavras-chave: Lambada; Guitarrada; Análises Musicais.

Vieira 40 graus: Mestre Vieira's lambada in the 1990s

Abstract: In this article, an excerpt from the doctoral research, we carry out analyzes on the twelfth album recorded by Mestre Vieira, released in 1991, Vieira 40 degrees, aiming at details about the compositions of the LP, contextualizing the musical aspects and proposing reflections about the path of lambada in front of the phonographic market in Brazil. In order to do so, we formulated the following questions: How to carry out musical analyzes on the compositions of the album Vieira 40 degrees, released in 1991? What information can we obtain from the data obtained in these analyses? The research developed between 2019 and 2022 follows the methodological models proposed by ethnomusicology and, for musical analysis, we have some collaborators, among them, two sons of Mestre Vieira, who pointed out details regarding the musical genres present in the compositions. Mestre Vieira is known as one of those responsible for the creation of lambada and, in this album, he remains faithful to his creative processes and the aesthetic standards that made him known nationally and internationally. The twelve compositions belonging to the last album recorded in vinyl format continue to reaffirm the instrumental talent of Mestre Vieira. This album suggests greater freedom for the composer and little interference from the phonographic market over his works. The twelve compositions on the album are instrumental, along the lines of current guitar playing in Pará.

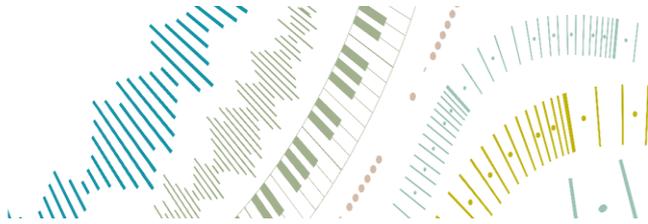
Keywords: Lambada; Guitarrada; Musical Analysis.

1. Introdução

Os anos de 1990 demarcam um período de muitas transformações para a música popular conhecida como lambada, no Pará. Gênero que se desenvolveu a partir do lançamento dos álbuns Lambadas das Quebradas Vol. 1, 2 e 3, lançados nos anos de 1978, 1980 e 1981,

REALIZAÇÃO:



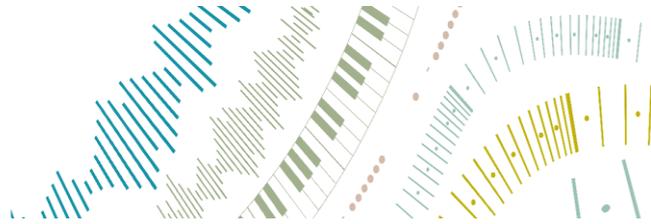


respectivamente. Assinado por Joaquim de Lima Vieira²⁵, mais conhecido como Mestre Vieira, o compositor é considerado um dos fundadores da lambada, gênero musical que ganhou grande destaque, principalmente no nordeste brasileiro. Nossas análises que se estendem por toda a discografia de Vieira objetivam maiores esclarecimentos sobre o percurso de Vieira e dos direcionamentos da indústria fonográfica que implicam diretamente sobre os padrões estéticos que constituem o gênero musical guitarra atualmente no Pará. Sobre as análises acerca do primeiro álbum de Mestre Vieira – Lambadas das Quebradas Vol. 1 (1978) –, vale ressaltar que “De maneira geral, foi possível localizar os gêneros musicais mais presentes no disco analisado, neste caso, a presença do merengue é muito mais evidente. O carimbó também aparece em composições que o sugerem como inspiração” (CARAVEO e CHADA, 2021b, p. 10). Sobre as análises realizadas no segundo álbum – Lambadas das Quebradas Vol. 2 (1980), destacamos também, “a marcante presença do carimbó e merengue ao longo do disco. (...) Este repertório transnacional, que nos sugere as ideias originais da lambada, conquistou o gosto musical das camadas populares em Belém do Pará” (CARAVEO E CHADA, 2021a, p. 148).

A década de 1980 foi muito produtiva e de algumas conquistas para Mestre Vieira. Seu sucesso no nordeste brasileiro lhe proporcionou uma série de shows na região. Vieira e Seu Conjunto lançou cerca de 10 álbuns ao longo desta década. Porém, a década de 1990, diante de mudanças significativas no mercado fonográfico, proporcionou consequências importantes na produção artística do mestre guitarrero: “Considerando sua discografia, podemos verificar que nos anos de 1990, a lambada de Mestre Vieira esteve submersa diante do novo curso estabelecido pela grande mídia nacional. Neste novo cenário Beto Barbosa e o grupo Kaoma assumem o posto protagonizante do sucesso nacional e internacional” (CARAVEO, 2019b, p. 44). O surgimento de artistas como Beto Barbosa e Banda Kaoma modificaram os padrões estéticos da lambada e as exigências do mercado fonográfico.

As análises realizadas ao longo de toda a discografia de Mestre Vieira revelam processos musicais e culturais que demarcam o início do percurso e o desenvolvimento da lambada, bem como as transformações do mercado fonográfico no Brasil. Para este artigo selecionamos o álbum Vieira 40 graus, lançado no ano de 1990, sob o qual realizamos análises musicais contextualizando aspectos históricos e culturais deste período. Diante disto, formulamos as seguintes questões: como realizar análises musicais sobre as composições do álbum Vieira 40 graus? Quais informações podemos obter com base nestas análises? A pesquisa foi realizada entre os anos de 2019 e 2022, período de desenvolvimento da tese de doutorado,

²⁵ Nascido em 29 de outubro de 1934 na cidade de Barcarena, município do estado do Pará.



que trata dos diversos contextos que cercam as origens das guitarradas no Pará e segue os processos metodológicos propostos pela Etnomusicologia. Na primeira seção apresentamos os procedimentos metodológicos desenvolvidos exclusivamente para a realização das análises, bem como os nomes de nossos colaboradores, que contribuíram com elucidações em torno das composições. Na segunda seção apresentamos os resultados das análises e nossas reflexões acerca destas análises. O texto conta ainda com as considerações finais. Agradecemos o apoio financeiro da CAPES para a realização desta pesquisa.

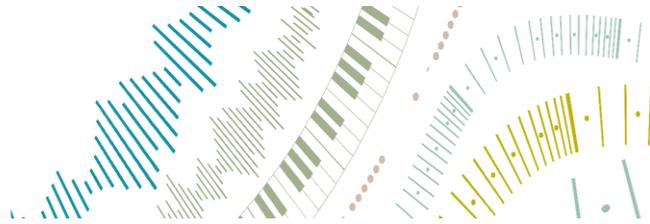
2. Detalhamentos sobre o álbum, metodologia e colaboradores

O álbum Vieira 40 graus foi lançado no ano de 1991, o último no formato de vinil, abrindo um período difícil para a lambada, até então conhecida pela estética dos álbuns de Mestre Vieira e de outros artistas que embarcaram nesse mercado na década de 1980 no Pará. As mudanças no cenário musical implementadas pela indústria fonográfica impuseram ruptura e fragmentação no nicho de mercado da lambada, conseqüentemente, o surgimento de novos artistas nesta cena musical reconfigurou a estética e redimensionou o mercado da lambada para além das fronteiras do Pará e posteriormente do Brasil. Considerando que:

A mudança em um estilo musical – nas regras de composição ou nas características abstratas da música, em contraste com o conteúdo – é o que os historiadores da música mais estudam, e quando se usa o termo ‘mudança musical’, normalmente se está querendo referir a mudanças fundamentais no estilo musical – mas que não sejam grandes o suficiente para permitir que se diga que houve uma mudança no repertório, a troca de uma música por outra (NETTL, 2006, p.27).

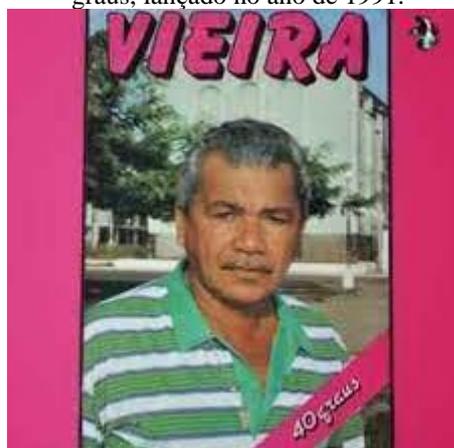
Neste caso, as mudanças estéticas verificadas na lambada possibilitaram amplitude mercadológica em vários setores da indústria de entretenimento colocando o gênero musical como um dos principais produtos da década de 1990, o que causou o quase desaparecimento da lambada produzida inicialmente no Pará.

As composições de Mestre Vieira seguiram padrão estético e mistura musical que demarcaram algumas de suas características pessoais e revelam incrível percepção de mundo e de mercado a sua volta. As particularidades técnicas como instrumentista possibilitou a Mestre Vieira inovações na forma de compor desde o início de sua carreira. Uma característica sem precedentes no álbum analisado aqui, é que as doze composições são instrumentais. Acreditamos que justamente por entender que o mercado fonográfico já não atenderia suas expectativas, Vieira, ao produzir este último LP de uma incrível e ininterrupta sequência de



lançamentos ao longo dos anos de 1980, desbravava o advento das guitarradas no início dos anos de 2000. Vieira lançaria, ainda, no ano de 1998, o CD intitulado Vieira e Banda - A Volta. A figura 1 mostra a capa do LP Vieira 40 graus.

Figura 1 – Capa do álbum Vieira 40 graus, lançado no ano de 1991.



Fonte: Site oficial Disco
GS

<<https://www.discogs.com/release/6887918-Vieira-Vieira-40-Graus>>.

Para a realização das análises musicais contamos com cinco colaboradores, para os quais foi enviada uma ficha com link de acesso ao álbum para a sua devida audição. Ressaltamos que, de acordo com nossas orientações, as análises foram realizadas de forma pessoal, sem qualquer interferência externa. Selecionamos os seguintes colaboradores: Colaborador 1²⁶, Colaborador 2²⁷, Colaborador 3²⁸, músicos relevantes no cenário da música popular em Belém do Pará, que receberam as fichas via e-mail e, além de nossas²⁹ análises, contamos com Wilson Vieira³⁰ e Waldecir Vieira³¹, filhos de Mestre Vieira, que realizaram as análises na cidade de Barcarena, em uma de nossas visitas ao local. A ficha contém também o nome das músicas presentes no álbum e espaços nos quais cada colaborador fez suas considerações a respeito dos gêneros musicais presentes em cada composição. A tabela 1, a seguir, mostra a ficha utilizada na pesquisa.

²⁶ Leandro Machado, Licenciado em Música, Mestre em Artes, Professor de Arte no IFPA e Coordenador do Núcleo de Arte e Cultura do IFPA Altamira, e Professor do Curso Técnico de Percussão do IFPA Paragominas.

²⁷ Hygor Vinícius Machado, graduando no curso de Licenciatura Plena em Música da Universidade Federal do Pará.

²⁸ Max David, graduado em harmonia e improvisação, especialidade em Guitarra Elétrica pela Escola G2 Muhsica, em 2017, graduado em Licenciatura Plena em Música pela Universidade Federal do Pará.

²⁹ Saulo Caraveo, Mestre em Artes – UFPA, graduado em Guitarra Elétrica Fusion pela EM&T – São Paulo.

³⁰ Baterista há 35 anos, começou a tocar aos 7 anos vendo a banda de seu pai, Mestre Vieira. Ainda criança tocou algumas músicas do repertório de seu pai nos shows de Mestre Vieira e seu Conjunto.

³¹ Tecladista, começou a tocar aos 12 anos de idade incentivado pelo pai, Mestre Vieira. A partir dos 13 anos se profissionalizou e passou a tocar com o pai no Projeto Vieira e Banda.

REALIZAÇÃO:



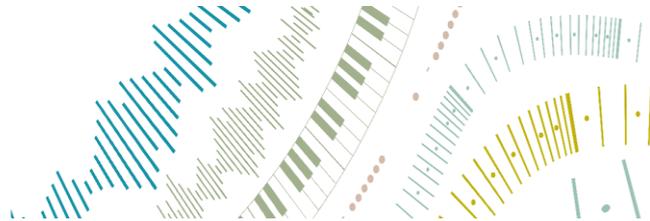


Tabela 1 – Ficha metodológica de acesso e análise do LP Vieira 40 graus.

NOME DO COLABORADOR:		
Discos – Vinil e CDs	Músicas – Obras	GÊNERO MUSICAL
VIEIRA 40 GRAUS 1991 https://www.youtube.com/watch?v=hq_47TIKj0k&t=32s	AUSTRALIANA	
	BOM BRASILEIRO	
	DANÇARINA	
	40 GRAUS	
	VAMOS BRILHAR	
	MEU AMIGO	
	SEGREDO	
	MISTURA	
	FESTEIRO	
	MOÇA BONITA	
	BOA JAPONESA	
	XOTE DAS MORENAS	

CONSIDERAÇÕES IMPORTANTES:

Fonte: Desenvolvida pelos autores.

A ficha contém ainda um espaço para considerações importantes a respeito das composições ou do álbum, aspectos estéticos, características, detalhamentos na composição, do grupo etc. Alguns colaboradores optaram por não realizar tais considerações. A tabela 2 mostra um quadro comparativo das análises realizadas por todos os colaboradores. Nesta tabela obtemos uma visão geral das análises e sobre os gêneros musicais assinalados por cada colaborador.

REALIZAÇÃO:



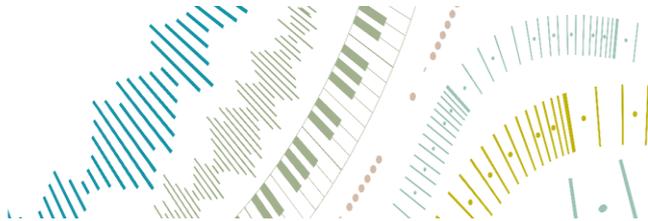


Tabela 2 – Quadro comparativos das análises realizadas por cada colaborador.

ÁLBUM: VIEIRA 40 GRAUS – 1991						
LINK DE ACESSO: https://www.youtube.com/watch?v=hq_47TIKj0k&t=32s						
VIEIRA 40 GRAUS 1991	LEANDRO MACHADO	HYGOR MACHADO	MAX DAVID	SAULO CARAVEO	WILSON VIEIRA	WALDECIR VIEIRA
Músicas – Obras	GÊNERO MUSICAL	GÊNERO MUSICAL	GÊNERO MUSICAL	GÊNERO MUSICAL	GÊNERO MUSICAL	GÊNERO MUSICAL
AUSTRALIANA	LAMBADA	LAMBADA	LAMBADA	MERENGUE	LAMBADA	LAMBADA
BOM BRASILEIRO	CUMBIA	CUMBIA	LAMBADA	CARIMBÓ	LAMBADA	CUMBIA
DANÇARINA	BACK BEAT/ CALYPSO	BREGA	BREGA	BREGA	BREGA	BREGA
40 GRAUS	MERENGUE	LAMBADA	CUMBIA	CUMBIA	LAMBADA	CUMBIA
VAMOS BRILHAR	CUMBIA	LAMBADA	CUMBIA	CUMBIA	LAMBADA	CAMBARÁ
MEU AMIGO	BACK BEAT/ CALYPSO	BREGA	BREGA	BREGA/SER ESTA	LAMBADA	CUMBIA
SEGREDO	CUMBIA	CUMBIA/LAMBADA	LAMBADA	CARIMBÓ/ MERENGUE	BREGA	BREGA
MISTURA	MERENGUE	LAMBADA	MERENGUE/ CARIMBÓ	CARIMBÓ	LAMBADA	CUMBIA/ CAMBARÁ
FESTEIRO	BACK BEAT/ CALYPSO	BREGA	BREGA	BREGA	BREGA	BREGA
MOÇA BONITA	CUMBIA	LAMBADA	LAMBADA	CARIMBÓ	LAMBADA	CUMBIA
JAPONESA BOA	CUMBIA	LAMBADA	CUMBIA	CUMBIA	LAMBADA	CUMBIA
XOTE DAS MORENAS	XOTE	XOTE/ CUMBIA	XOTE	XOTE	XOTE	XOTE

Fonte: Desenvolvida pelos autores.

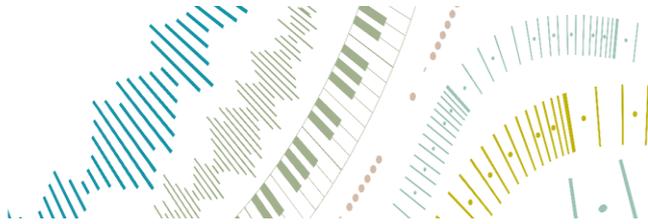
As análises revelam a consolidação de um estilo de composição que se alimenta de gêneros musicais que contribuíram para a constituição de um gênero musical reconhecido como lambada. As misturas propostas por Mestre Vieira, e seu apreço pela música instrumental, resultam em um LP puramente instrumental com doze composições inéditas.

2. O resultado das análises

Grande admirador de Mestre Vieira, Aldo Sena seria então o compositor da maioria das músicas gravadas por ele nestes discos intitulados “Guitarradas”. O primeiro disco dessa série teria sido lançado no ano de 1982, com o título de Guitarrada – Lambadas Ritmo Alucinante e, desta forma, é possível

REALIZAÇÃO:





verificar que a nova nomenclatura guitarrada é utilizada paralelamente ao termo lambada. Sobre sua utilização Vieira diz o seguinte: “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. Neste sentido, podemos dizer que agora seria possível demarcar algumas diferenças entre os termos lambada e aquilo que ficou conhecido de lambada instrumental, hoje conhecido como guitarrada (CARAVEO, 2019b, p. 45).

Sabe-se que desde meados dos anos de 1980, a produção fonográfica acerca da lambada foi elevada, principalmente no norte do Brasil. Muitos artistas embarcaram neste nicho de mercado e um artista, em especial, mudaria o cenário e o mercado fonográfico no fim desta década. Beto Barbosa³², que segundo CARAVEO (2019b, p. 43), “antes de precipitar as novas diretrizes da lambada já havia lançado trabalhos em outros gêneros musicais sem muito êxito. (...) lançaria outros trabalhos que o manteria em alta atividade no Brasil e no exterior durante os anos de 1990”. Destacamos também o grupo musical Kaoma, criado no ano de 1989, que “ganhou relevância no cenário nacional e internacional com sucessos como “Lambamor”, “Dançando Lambada” e “Chorando se foi”, lançados ao longo dos anos de 1990” (idem). A contextualização deste cenário envolvendo o mercado fonográfico é importante para entendermos a interrupção abrupta da produção de Mestre Vieira. Vieira 40 graus foi o penúltimo trabalho do compositor, na década de 1990, e a última produção no formato de vinil.

No gráfico 1 podemos verificar as análises realizadas pelo Colaborador 1, que assinala a lambada como gênero musical mais presente no álbum, seguida de cumbia, back beat, calypso, merengue, lambada e xote, respectivamente.

³² Raimundo Roberto Morhy Barbosa, cantor e compositor, nasceu em Belém do Pará, em 27 de fevereiro de 1955.

REALIZAÇÃO:



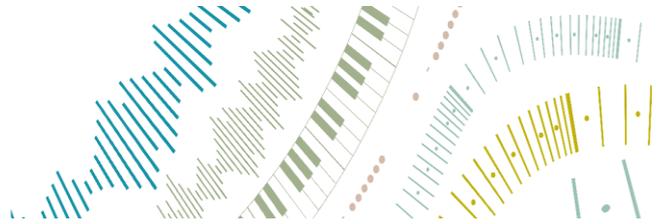
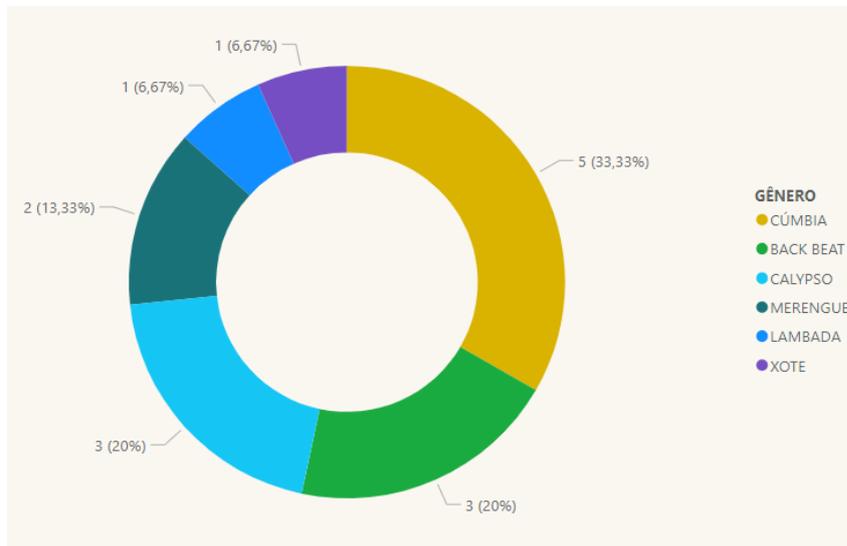


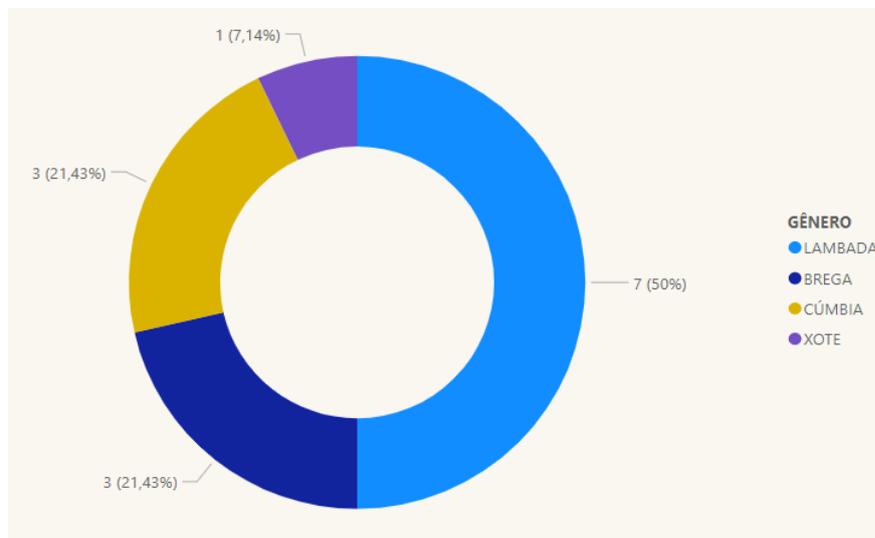
Gráfico 1 – Análises musicais do Colaborador 1



Fonte: Desenvolvida pelos autores.

Para o Colaborador 2, o gênero musical mais presente no álbum é a lambada, seguida do brega, cúmbia e xote, respectivamente. O gráfico 2 revela estas análises.

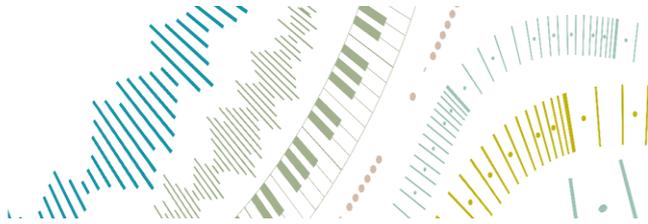
Gráfico 2 – Análises musicais do Colaborador 2



Fonte: Desenvolvida pelos autores.

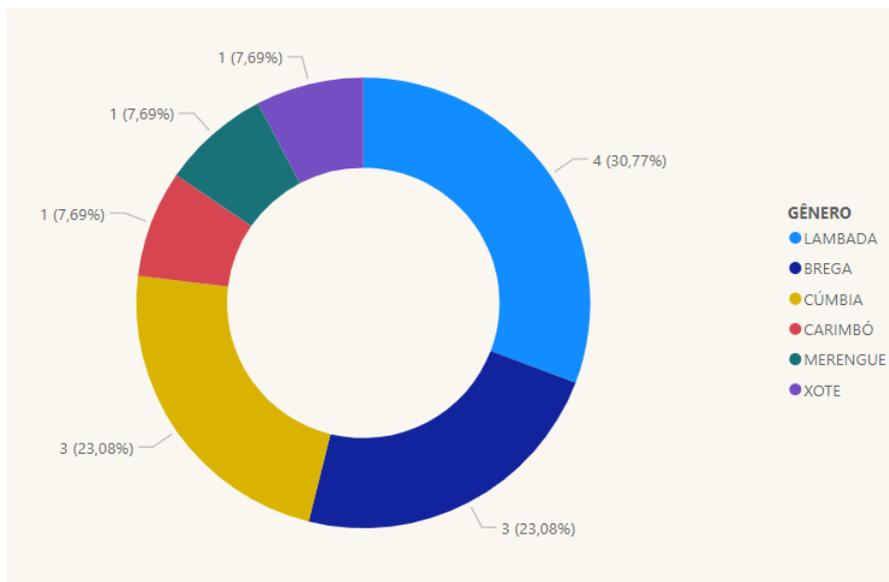
REALIZAÇÃO:





O Colaborador 3 aponta o merengue como o gênero musical mais explorado nas composições de Mestre Vieira, neste álbum, seguido da lambada, brega, cumbia, carimbó, merengue e xote, respectivamente. O gráfico 3 mostra as análises.

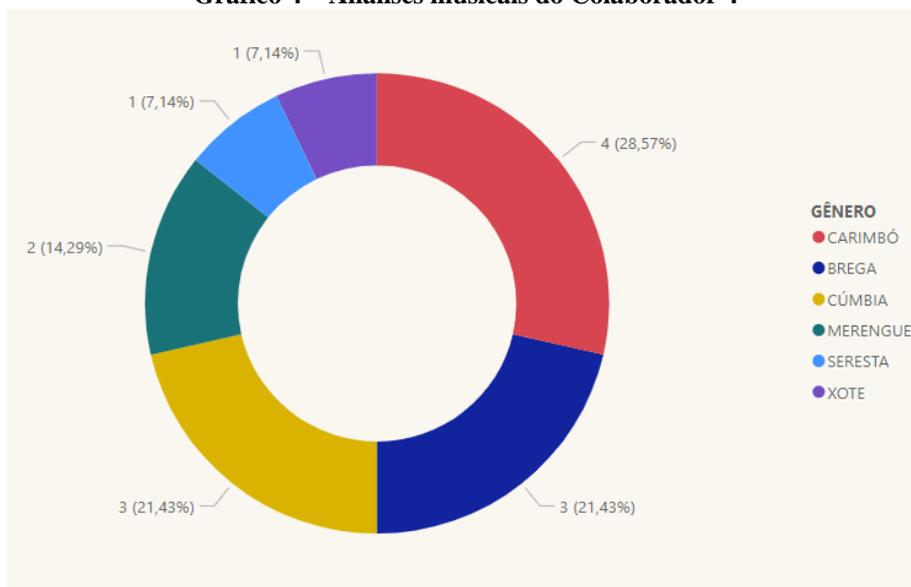
Gráfico 3 – Análises musicais do Colaborador 3



Fonte: Desenvolvida pelos autores.

Para o Colaborador 4, o carimbó é o gênero musical que mais está presente nas composições do álbum, seguido pelo brega, cumbia, merengue, sereste e xote, respectivamente. O gráfico 4 revela estes gêneros musicais.

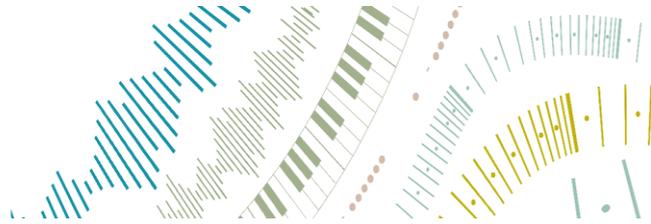
Gráfico 4 – Análises musicais do Colaborador 4



Fonte: Desenvolvida pelos autores.

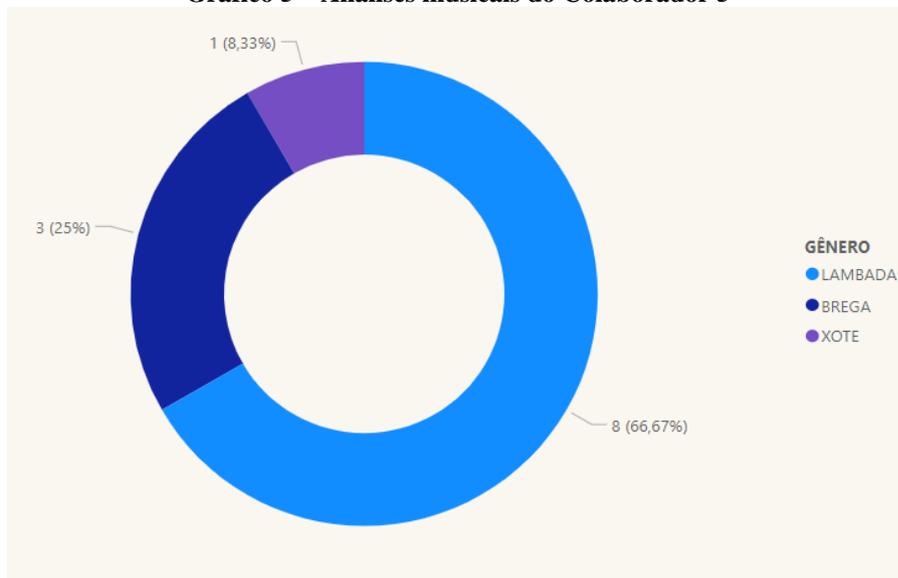
REALIZAÇÃO:





O Colaborador 5 aponta a lambada como o gênero mais presente no álbum analisado, seguido do brega e do xote, respectivamente. O gráfico 5 detalha suas análises.

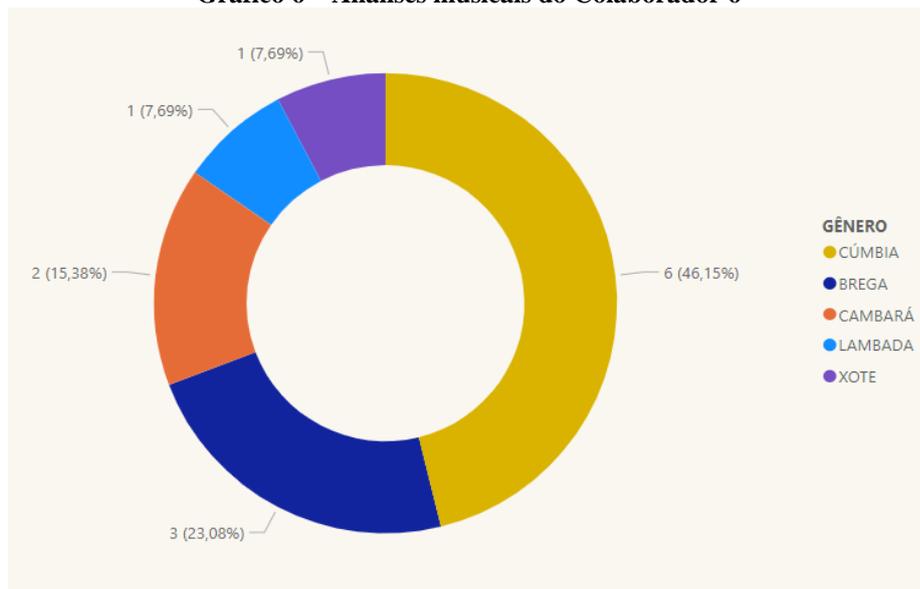
Gráfico 5 – Análises musicais do Colaborador 5



Fonte: Desenvolvida pelos autores.

Para o Colaborador 6, o brega é o gênero musical que mais marca presença nas composições de Vieira, seguido da cúmbia, cambará, lambada e o xote, respectivamente. O gráfico 6 mostra os detalhes da análise.

Gráfico 6 – Análises musicais do Colaborador 6

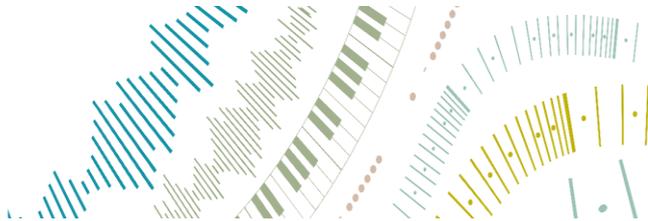


Fonte: Desenvolvida pelos autores.

Depois do lançamento do álbum Vieira 40 graus, o mestre guitareiro só voltaria a gravar e lançar novos trabalhos a partir do ano de 1998, quando compôs o álbum Vieira e Seu

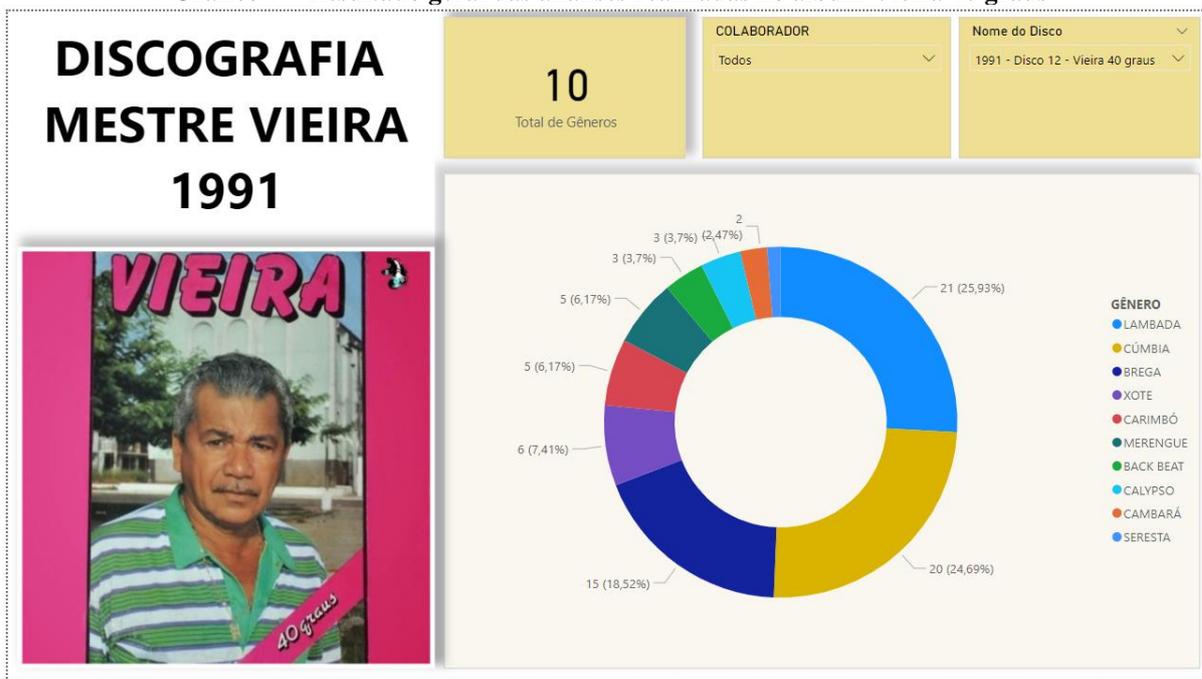
REALIZAÇÃO:





Conjunto – A volta. A respeito de nossas análises, o gráfico 7 revela as um panorama mais amplo e detalhado.

Gráfico 7 – Resultado geral das análises realizadas no álbum Vieira 40 graus

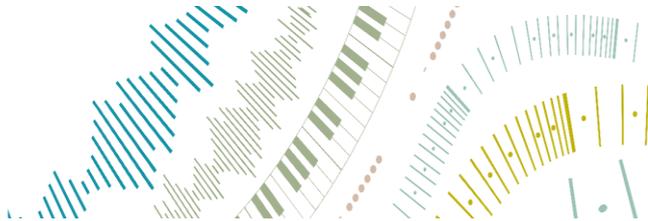


Fonte: Desenvolvida pelos autores.

De maneira geral, a lambada se posiciona como o principal gênero musical do álbum analisado, mesmo havendo misturas com outros gêneros musicais. É importante ressaltar o crescimento do gênero cumbia nas composições de Mestre Vieira. A cumbia, de maneira geral, é um dos gêneros mais explorados pelos compositores no norte do Brasil.

Considerações finais

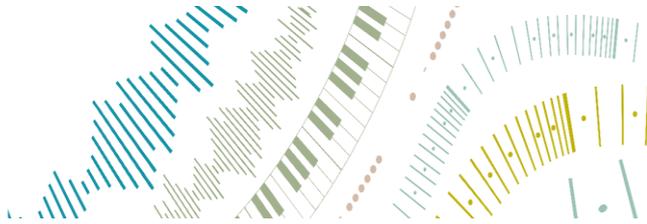
As análises sobre o álbum Vieira 40 graus revelam fatos importantes para a construção da estética da guitarrada no Brasil. Em primeiro plano, pudemos constatar que o LP é totalmente dedicado ao repertório instrumental sob o qual o mestre guitarrista expõe todo o seu potencial técnico e seu domínio idiomático entre variados gêneros musicais. Mesmo que este LP inaugure um longo período de inatividade fonográfica do compositor, consideramos que este álbum é um dos marcos dentre os 16 trabalhos fonográficos produzidos ao longo de sua carreira. Um álbum totalmente instrumental. Percebemos que alguns gêneros musicais não apresentam dificuldades para os colaboradores em suas análises. O gênero brega, a lambada, xote e em especial a cumbia, que já dava sinais de sua força diante do mercado fonográfico. Esta obra de Mestre



Vieira além de revelar grande maturidade e inteligência musical, anuncia, já no início dos anos de 1990, a lambada instrumental, ou como a conhecemos atualmente no Pará: a guitarrada.

Referências

- ARAÚJO, Paulo Cesar de. *Eu não sou cachorro, não*. 9ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2015.
- CARAVEO, Saulo Christ; CHADA Sonia. História e memória: uma proposta de criação do Memorial Mestre Vieira. *Opus*, v. 25, n. 1, p. 40-55, jan./abr. 2019a. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.20504/opus2019a2502>>. Acesso em: 20.04.2022.
- CARAVEO, Saulo Christ. 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, 2019b.
- CARAVEO, Saulo Christ; CHADA Sonia. Lambadas das Quebradas Vol. 2 – análises musicais e apontamentos sobre o desenvolvimento da lambada/guitarrada no Pará. Anais da VIII Jornada de Etnomusicologia [recurso eletrônico]. E, Anais do VI Colóquio Amazônico de Etnomusicologia: etnomusicologias locais: saberes e fazeres / organização dos anais: Sonia Maria Moraes Chada... [et al.]. – Dados eletrônicos (1 arquivo : PDF). – Belém: Universidade Federal do Pará, Programa de Pós-Graduação em Artes, 2021a.
- CARAVEO, Saulo Christ; CHADA, Sonia. Lambadas das Quebradas Vol. 1 – análises das primeiras obras de Mestre Vieira. Anais do XXXI Congresso Nacional da Anppom. V. 31, João pessoa, 2021b.
- NETTL, Bruno. O estudo comparativo da mudança musical: Estudos de caso de quatro culturas. Tradução Luiz Fernando Nascimento de Lima. *Revista Antropológicas*, ano 10, volume 17(1): 11-34 (2006).



Vieira e Banda – A Volta: a lambada de Mestre Vieira nos anos de 1990

Saulo Christ Caraveo
Universidade Federal do Pará
saulocaraveo@gmail.com

Sonia Chada
Universidade Federal do Pará
sonchada@gmail.com

146

Resumo: Neste artigo, recorte da pesquisa de doutoramento, realizamos análises sobre o álbum gravado por Mestre Vieira e lançado no ano de 1998, *Vieira e Banda – A Volta*, objetivando detalhamentos acerca das composições do CD, contextualizando os aspectos musicais e refletindo a respeito do percurso da lambada diante do mercado fonográfico no Brasil. Formulamos as seguintes perguntas: Como realizar análises musicais sobre as composições do álbum *Vieira e Banda – A Volta*, lançado no ano de 1998? Quais informações podemos obter a partir dos dados obtidos nestas análises? A pesquisa desenvolvida entre os anos de 2019 e 2022 segue os moldes metodológicos propostos pela etnomusicologia e, para as análises musicais, contamos com alguns colaboradores, dentre eles, dois filhos de Mestre Vieira, que apontaram detalhes referentes aos gêneros musicais presentes nas composições. Mestre Vieira é conhecido como um dos responsáveis pela criação da lambada e neste álbum segue fiel aos seus processos criativos e aos padrões estéticos que o fizeram conhecido nacional e internacionalmente. As doze composições pertencentes ao primeiro CD de sua carreira continuam reafirmando o talento instrumental de Mestre Vieira. Metade das composições deste CD são no formato instrumental e as outras seguem o mesmo padrão, porém, com alguns refrões vocais.

Palavras-chave: Lambada; Guitarrada; Análises musicais.

Vieira and Band – A Volta: Mestre Vieira's lambada in the 1990s

Abstract: In this article, an excerpt from the doctoral research, we carry out analyzes on the album recorded by Mestre Vieira and released in 1998, *Vieira e Banda – A Volta*, aiming at details about the compositions of the CD, contextualizing the musical aspects and reflecting on the path of lambada in front of the phonographic market in Brazil. We formulated the following questions: How to perform musical analysis on the compositions of the album *Vieira e Banda – A Volta*, released in 1998? What information can we obtain from the data obtained in these analyses? The research developed between 2019 and 2022 follows the methodological models proposed by ethnomusicology and, for musical analysis, we have some collaborators, among them, two sons of Mestre Vieira, who pointed out details regarding the musical genres present in the compositions. Mestre Vieira is known as one of those responsible for the creation of lambada and in this album he remains faithful to his creative processes and the aesthetic standards that made him known nationally and internationally. The twelve compositions belonging to the first CD of his career continue to reaffirm the instrumental talent of Mestre Vieira. Half of the compositions on this CD are in instrumental format and the others follow the same pattern, however, with some vocal choruses.

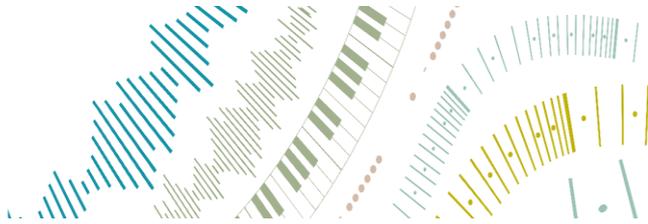
Keywords: Lambada; Guitarrada; Musical Analysis.

1. Introdução

O gênero musical lambada se transformou nos anos de 1990 rompendo definitivamente as fronteiras continentais e demarcando espaço na mídia nacional e internacional. Estas mudanças expuseram, por sua vez, o interesse exploratório comercial da indústria fonográfica

REALIZAÇÃO:





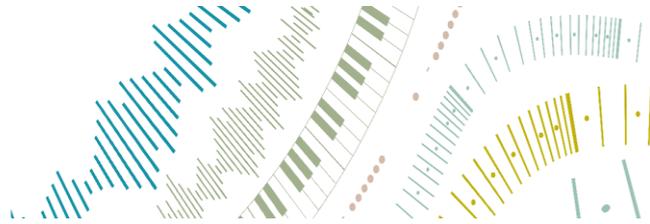
de alguns artistas e o silenciamento de outros. A lambada que se desenvolveu a partir do lançamento dos álbuns *Lambadas das Quebradas Vol. 1, 2 e 3*, lançados nos anos de 1978, 1980 e 1981, respectivamente, tem Joaquim de Lima Vieira, mais conhecido como Mestre Vieira, como um dos fundadores da lambada, gênero musical que ganhou grande destaque, principalmente no norte e nordeste brasileiro, na década de 1980. Nossas análises, que se estendem por toda a discografia de Vieira, objetivam maiores esclarecimentos sobre o percurso de Vieira e os direcionamentos da indústria fonográfica que implicam diretamente sobre os padrões estéticos que constituem o gênero musical guitarrada atualmente no Pará. As análises acerca do primeiro álbum de Mestre Vieira – *Lambadas das Quebradas Vol. 1* (1978), revelam o laboratório do mestre guitarrista. Sua experiência improvisatória sobre o repertório instrumental do choro, samba, boleros, e o domínio idiomático de gêneros musicais locais e caribenhos nos possibilitou perceber, no primeiro álbum, que o “merengue e o carimbó” são os gêneros mais explorados por Vieira (CARAVEO e CHADA, 2021b, p. 10). Nas análises realizadas no segundo álbum – *Lambadas das Quebradas Vol. 2* (1980), também percebemos “a marcante presença do carimbó e merengue ao longo do disco” (CARAVEO e CHADA, 2021a, p. 148).

As mudanças na forma de consumir a lambada na década de 1990 mudaram significativamente o mercado fonográfico, “neste novo cenário Beto Barbosa e o grupo Kaoma assumem o posto protagonizante do sucesso nacional e internacional” (CARAVEO, 2019b, p. 44).

Nossas análises realizadas ao longo de toda a discografia de Mestre Vieira revelam processos musicais e culturais particulares que demarcam o início do percurso e o desenvolvimento da lambada, bem como as transformações do mercado fonográfico no Brasil. Sendo assim, para este trabalho selecionamos o álbum *Vieira e Banda – A Volta*, lançado no ano de 1998, sob o qual realizamos análises musicais contextualizando aspectos históricos e culturais deste período. Diante disto, formulamos as seguintes questões: como realizar análises musicais sobre as composições do álbum *Vieira e Banda – A Volta*? Quais informações podemos obter com base nestas análises? A pesquisa foi realizada entre os anos de 2019 e 2022, período de desenvolvimento da tese de doutorado, que trata dos diversos contextos que cercam as origens das guitarradas no Pará e segue os processos metodológicos propostos pela Etnomusicologia. Na primeira seção apresentamos os procedimentos metodológicos desenvolvidos exclusivamente para a realização das análises bem como os nomes de nossos colaboradores, que contribuíram com elucidacões significativas em torno das composições. Na segunda seção apresentamos os resultados das análises e nossas reflexões acerca destas análises.

REALIZAÇÃO:





O texto conta ainda com as considerações finais. Agradecemos o apoio financeiro da CAPES para a realização desta pesquisa.

2. Detalhamentos sobre o álbum, metodologia e colaboradores

É, 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, né³³?

148

Este trecho da entrevista condida por Dejacir Magno, primeiro cantor do grupo musical de Mestre Vieira, revela sua compreensão de como foi o período de transformação do cenário musical envolvendo artistas e o mercado fonográfico. Os veículos massivos de comunicação corroboraram com a dinâmica mudança da cena artística da lambada. Alguns detalhes sobre o álbum Vieira e Banda – A Volta, são importantes de ressaltar. Este é o primeiro trabalho de Mestre Vieira lançado no formato de CD, o primeiro da era digital. O detalhe no título também nos chama a atenção. Vieira deixa o termo “conjunto”, marca registrada de alguns de seus trabalhos e passa a usar “banda”. O termo ficou muito famoso com os grupos de rock desde os anos de 1980. “A Volta” também traz uma mensagem do mestre guitarrero ao mercado, após quase uma década de silenciamento de sua obra.

O repertório musical deste álbum traz muito daquilo que Vieira já havia apresentado nos LPs anteriores. Apesar de algumas composições apresentarem uma espécie de refrão cantado com back vocal, a maioria segue o padrão estético da lambada instrumental, desta forma, entendemos que Mestre Vieira apresentava suas ideias instrumentais para o advento das guitarradas no início dos anos de 2000. Vieira lançaria ainda os CD intitulados Lambadão do Vieira, Guitarra Magnética e Guitarrero do Mundo nos anos de 2002, 2010 e 2015, respectivamente. Mestre Vieira nasceu no dia 29 de outubro de 1934, na cidade de Barcarena, no Pará, e faleceu em sua cidade natal, no dia 2 de fevereiro de 2018. A figura 1 revela a capa do álbum analisado neste trabalho.

³³ Entrevista realizada com Dejacir Martins Magno, na cidade de Barcarena, no dia 30.05.2018.

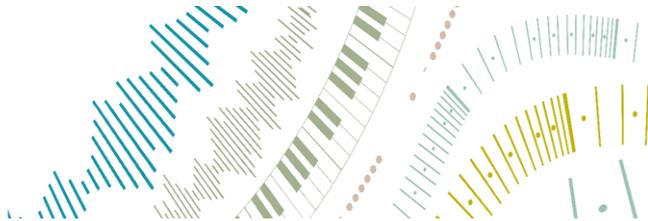


Figura 1 – Capa do CD Vieira e Banda – A volta, lançado no ano de 1998



Fonte: Imagem da internet.

Para a realização das análises musicais contamos com cinco colaboradores, para os quais foi enviada uma ficha com link de acesso ao álbum para a sua devida audição. Ressaltamos que, de acordo com nossas orientações, as análises foram realizadas de forma pessoal, sem qualquer interferência externa. Selecionamos os seguintes colaboradores: Colaborador 1³⁴, Colaborador 2³⁵, Colaborador 3³⁶, músicos relevantes no cenário da música popular em Belém do Pará, que receberam as fichas via e-mail e, além de nossas³⁷ análises, contamos com Wilson Vieira³⁸ e Waldecir Vieira³⁹, filhos de Mestre Vieira, que realizaram as análises na cidade de Barcarena, em uma de nossas visitas ao local. A ficha contém também o nome das músicas presentes no CD e espaços nos quais cada colaborador fez suas considerações a respeito dos gêneros musicais presentes em cada composição. A tabela 1 a seguir mostra a ficha utilizada na pesquisa.

³⁴ Leandro Machado, Licenciado em Música, Mestre em Artes, Professor de Arte no IFPA e Coordenador do Núcleo de Arte e Cultura do IFPA Altamira, e Professor do Curso Técnico de Percussão do IFPA Paragominas.

³⁵ Hygor Vinícius Machado, graduando no curso de Licenciatura Plena em Música da Universidade Federal do Pará.

³⁶ Max David, graduado em harmonia e improvisação, especialidade em Guitarra Elétrica pela Escola G2 Muhsica, em 2017, graduado em Licenciatura Plena em Música pela Universidade Federal do Pará.

³⁷ Saulo Caraveo, Mestre em Artes – UFPA, graduado em Guitarra Elétrica Fusion pela EM&T – São Paulo.

³⁸ Baterista há 35 anos, começou a tocar aos 7 anos vendo a banda de seu pai, Mestre Vieira. Ainda criança tocou algumas músicas do repertório de seu pai nos shows de Mestre Vieira e seu Conjunto.

³⁹ Tecladista, começou a tocar aos 12 anos de idade incentivado pelo pai, Mestre Vieira. A partir dos 13 anos se profissionalizou e passou a tocar com o pai no Projeto Vieira e Banda.

REALIZAÇÃO:



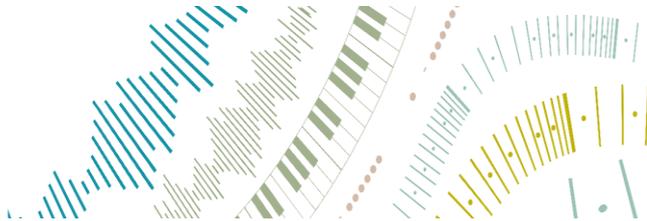


Tabela 1 – Ficha metodológica de acesso e análise do CD Vieira e Banda – A Volta

NOME DO COLABORADOR:		
Discos – Vinil e CDs	Músicas – Obras	GÊNERO MUSICAL
VIEIRA E SEU CONJUNTO – A VOLTA 1998 https://www.youtube.com/watch?v=tgcTMdnuaZ0&t=14s	VEM DANÇAR MERENGUE	
	CHEIA DE MORAL	
	MENINA BONITA	
	PASSAGEIRO	
	DIZ QUE VAI	
	DELICIOSO	
	BALANCEANDO	
	PIRIQUITO DELA	
	IMPRESSONANTE	
	VAI QUE É MOLE	
	ROSA	
	LAMBADA DA RAÇA	

CONSIDERAÇÕES IMPORTANTES:

Fonte: Desenvolvida pelos autores.

A ficha contém ainda um espaço para considerações importantes a respeito das composições ou do álbum, aspectos estéticos, características, detalhamentos da composição, do grupo etc. Alguns colaboradores optaram por não realizar tais considerações. A tabela 2 mostra um quadro comparativo das análises realizadas por todos os colaboradores. Nesta tabela obtemos uma visão geral das análises e sobre os gêneros musicais assinalados por cada colaborador.

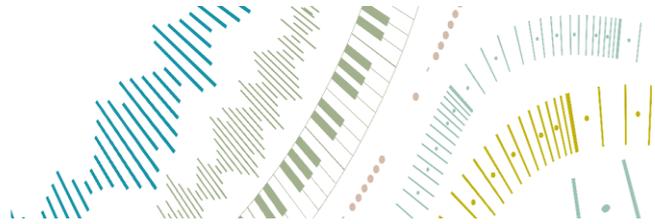


Tabela 2 – Quadro comparativos das análises realizadas por cada colaborador

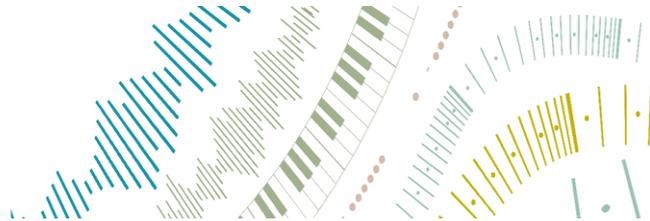
ÁLBUM: VIEIRA E BANDA - A VOLTA – 1998						
LINK DE ACESSO: https://www.youtube.com/watch?v=tgcTMdnuaz0&t=14s						
COLABORADORES	LEANDRO MACHADO	HYGOR MACHADO	MAX DAVID	SAULO CARAVEO	WILSON VIEIRA	WALDECIR VIEIRA
Músicas – Obras	GÊNERO MUSICAL	GÊNERO MUSICAL	GÊNERO MUSICAL	GÊNERO MUSICAL	GÊNERO MUSICAL	GÊNERO MUSICAL
VEM DANÇAR MERENGUE	CUMBIA	LAMBADA/CUMBIA	CÚMBIA	CUMBIA	CUMBIA/MERENGUE	CUMBIA
CHEIA DE MORAL	CUMBIA	LAMBADA/CUMBIA	CÚMBIA	MERENGUE	CUMBIA/MERENGUE	CUMBIA
MENINA BONITA	BAIÃO	LAMBADA/CUMBIA	FORRÓ	FORRÓ	REGGAE	REGGAE
PASSAGEIRO	BACK BEAT/CALYPSO	BREGA	BREGA	BREGA	BREGA	BREGA
DIZ QUE VAI	CUMBIA	LAMBADA/CUMBIA	LAMBADA	CUMBIA	CUMBIA	CUMBIA
DELICIOSO	LAMBADA	LAMBADA/CUMBIA	LAMBADA	MERENGUE	CUMBIA/MERENGUE	CUMBIA
BALANCEANDO	LAMBADA	LAMBADA/CUMBIA	LAMBADA	MERENGUE	CUMBIA/MERENGUE	CUMBIA
PIRIQUITO DELA	LAMBADA	LAMBADA/CUMBIA	LAMBADA	MERENGUE	CUMBIA/MERENGUE	CUMBIA
IMPRESSIONANTE	BOLERO	BOLERO	BOLERO	BOLERO	BOLERO	BOLERO
VAI QUE É MOLE	MERENGUE	LAMBADA	MERENGUE	MERENGUE	MERENGUE	MERENGUE
ROSA	FORRÓ TRADICIONAL	XOTE/LAMBADA	FORRÓ	MERENGUE	FORRÓ/REGGAE	FORRÓ/REGGAE
LAMBADA DA RAÇA	MERENGUE	LAMBADA	MERENGUE/LAMBADA	CUMBIA/MERENGUE	LAMBADA	LAMBADA

Fonte: Desenvolvida pelos autores.

Nossas análises afirmam um estilo de composição particularmente desenvolvido por Mestre Vieira. Mesmo que Vieira continue a se utilizar de gêneros musicais que o acompanharam ao longo de sua discografia, podemos verificar composições no estilo xote, forró, reggae ou misturando estes gêneros musicais. Nesta fase de produção a melhor qualidade de gravação, mixagem e masterização nos permite melhor audição e percepção das obras.

REALIZAÇÃO:





2. O resultado das análises

No ano de 1998 Vieira lançou o LP “A Volta” e, de fato, esse título faz muito sentido. Feito uma pororoca, que se origina do encontro das águas do rio e do mar, Vieira traz consigo toda sua historicidade original e encontra no mundo acadêmico a aliança igualmente original de Pio Lobato. Este encontro proporcionou novos cursos para o rio agora não mais chamado de lambada, mas sim, guitarrada (CARAVEO, 2019b, p. 44).

Neste CD pudemos verificar a volta dos boleros de Mestre Vieira, gênero que havia abandonado nos dois últimos trabalhos. Os boleros demarcam quase toda a discografia do mestre guitarrero e se mostram com certa facilidade em nossas análises. O reggae já havia sido explorado em composições de trabalhos anteriores e neste álbum o gênero é assinalado de forma híbrida para a composição Rosa, forró/reggae, que também é sugerida como forró tradicional, xote/lambada, xote e merengue. Esta multiplicidade apontada nas análises pode ser explicada pela semelhança na condução rítmica da base harmônica dos gêneros assinalados, nos quais o acorde é tocado com acentuação no contratempo da execução musical. Nesta direção, vale destacar que:

As fontes de informações mais acessíveis sobre a natureza da “música” são encontradas, em primeiro lugar, na variedade de sistemas, estilos ou gêneros musicais que são atualmente realizados no mundo. Segundo, nas gravações históricas de partituras escritas, na iconografia e nas descrições de performances. E, em terceiro lugar, nas diferentes percepções que as pessoas têm da música e da experiência musical, nas diferentes maneiras pelas quais as pessoas produzem sentido dos símbolos “musicais” (BLACKING, 2007, p. 202).

No gráfico 1 podemos verificar as análises realizadas pelo Colaborador 1, que assinala a cumbia como gênero musical mais presente no álbum, seguida da lambada, merengue, back beat, baião e bolero, respectivamente.

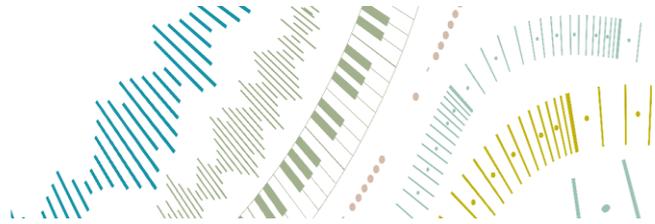
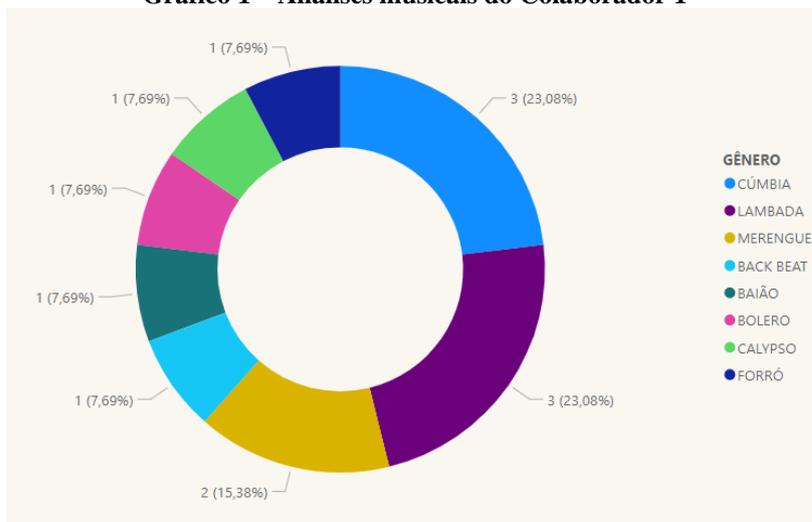


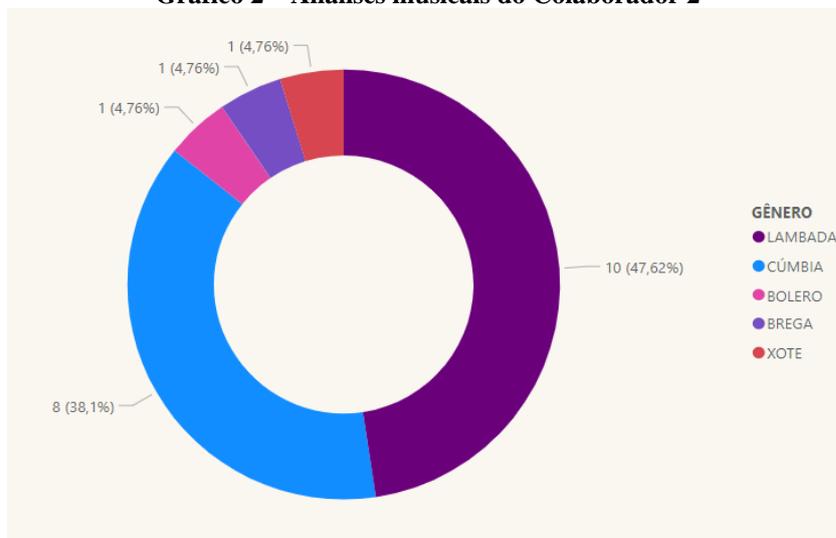
Gráfico 1 – Análises musicais do Colaborador 1



Fonte: Desenvolvida pelos autores.

Para o Colaborador 2, o gênero musical mais presente no álbum é a lambada, seguida da cumbia, bolero, brega e xote, respectivamente. O gráfico 2 revela estas análises.

Gráfico 2 – Análises musicais do Colaborador 2



Fonte: Desenvolvida pelos autores.

O Colaborador 3 também aponta a lambada como gênero musical que mais é explorado nas composições de Mestre Vieira neste álbum, seguido do merengue, forró, bolero, brega, e cumbia, respectivamente. O gráfico 3 mostra as análises.

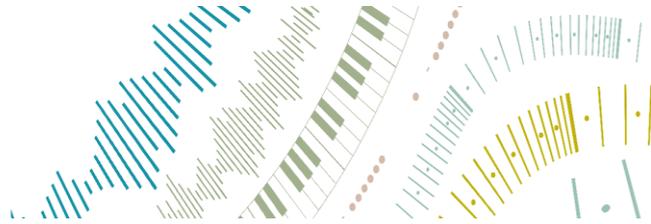
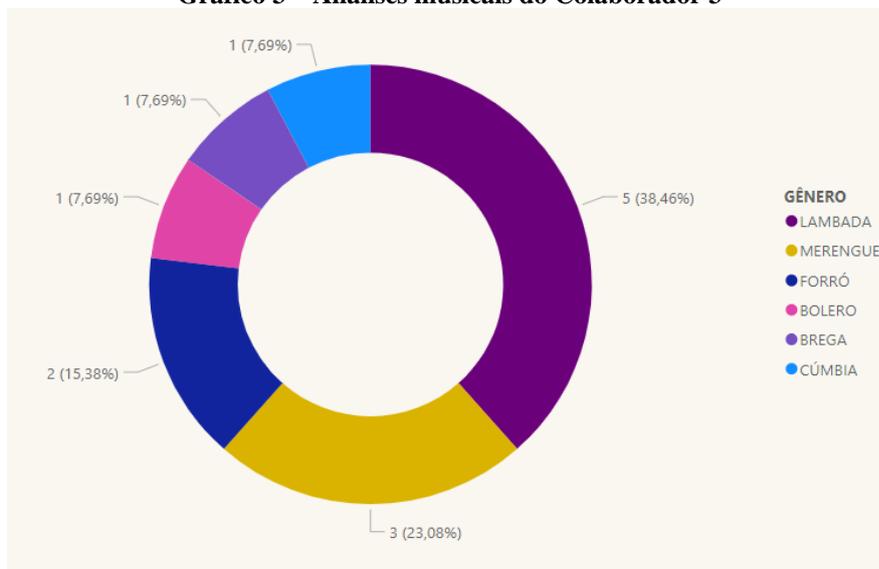


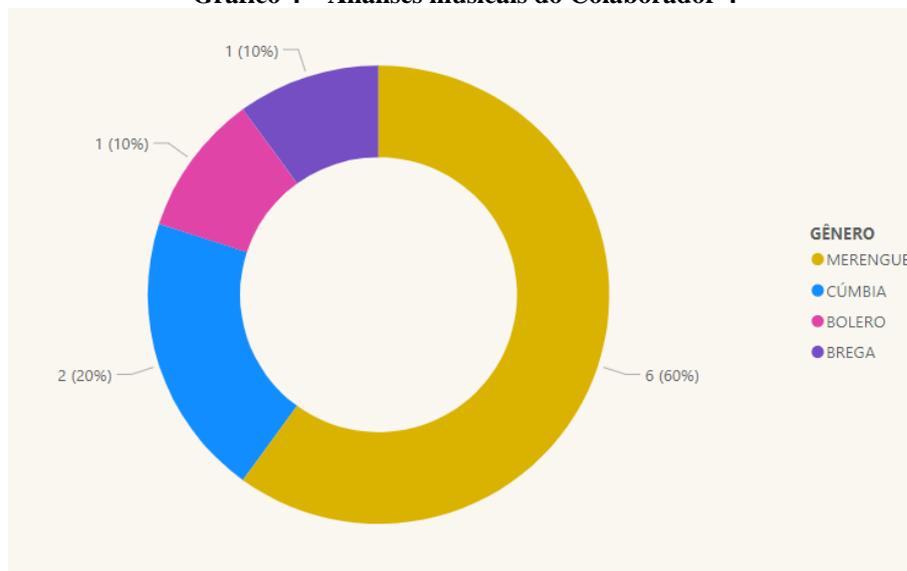
Gráfico 3 – Análises musicais do Colaborador 3



Fonte: Desenvolvida pelos autores.

Para o Colaborador 4, quatro são os gêneros explorados nas composições do álbum, o merengue seguido de cumbia, bolero e brega, respectivamente. O gráfico 4 revela estes gêneros musicais.

Gráfico 4 – Análises musicais do Colaborador 4



Fonte: Desenvolvida pelos autores.

O Colaborador 5 aponta o merengue como o gênero mais presente no álbum analisado, seguido da cumbia, reggae, bolero, brega, forró e lambada, respectivamente. O gráfico 5 detalha suas análises.

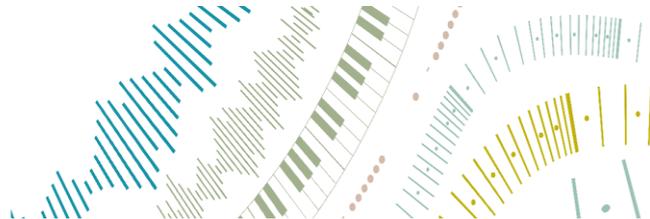
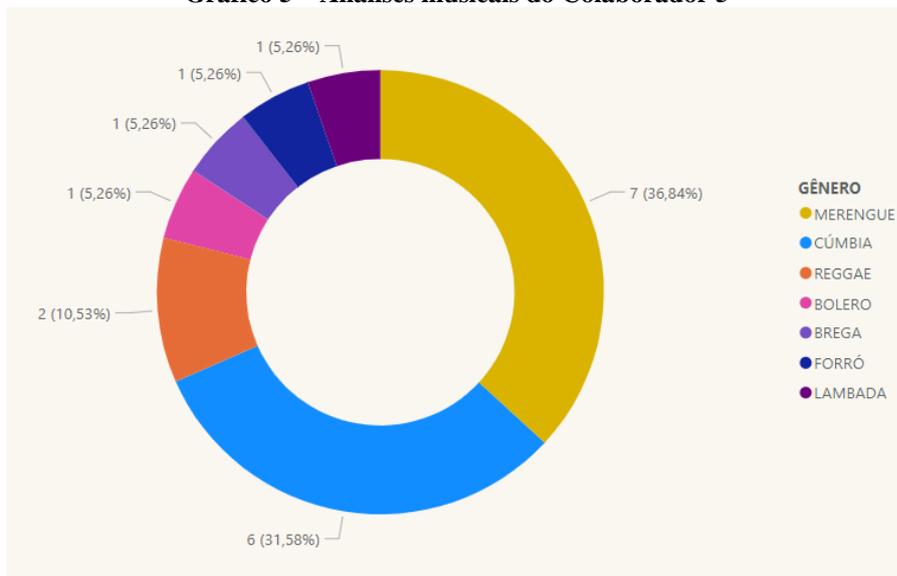


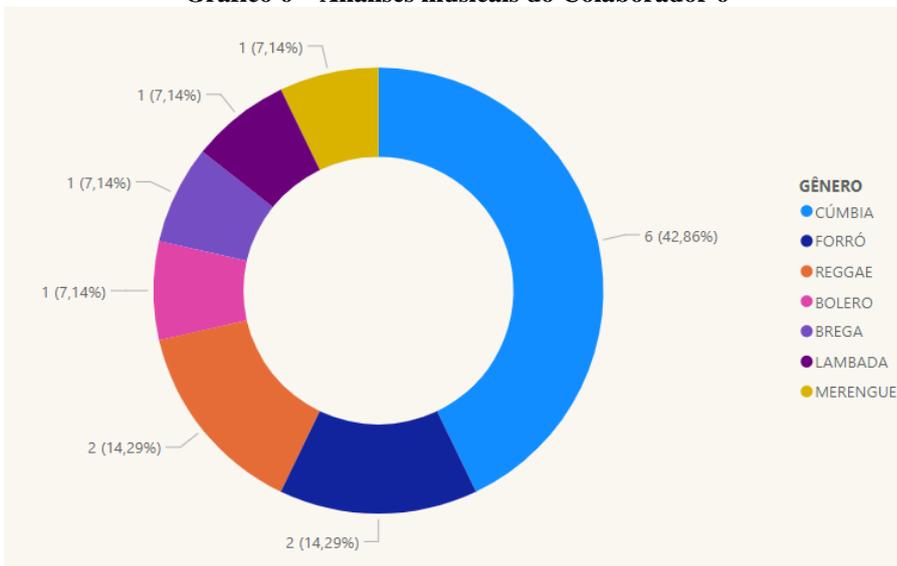
Gráfico 5 – Análises musicais do Colaborador 5



Fonte: Desenvolvida pelos autores.

Para o Colaborador 6, a cumbia é o gênero musical que mais marca presença nas composições de Vieira, seguido do forró, brega, bolero, lambada e o merengue, respectivamente. O gráfico 6 mostra os detalhes da análise.

Gráfico 6 – Análises musicais do Colaborador 6



Fonte: Desenvolvida pelos autores.

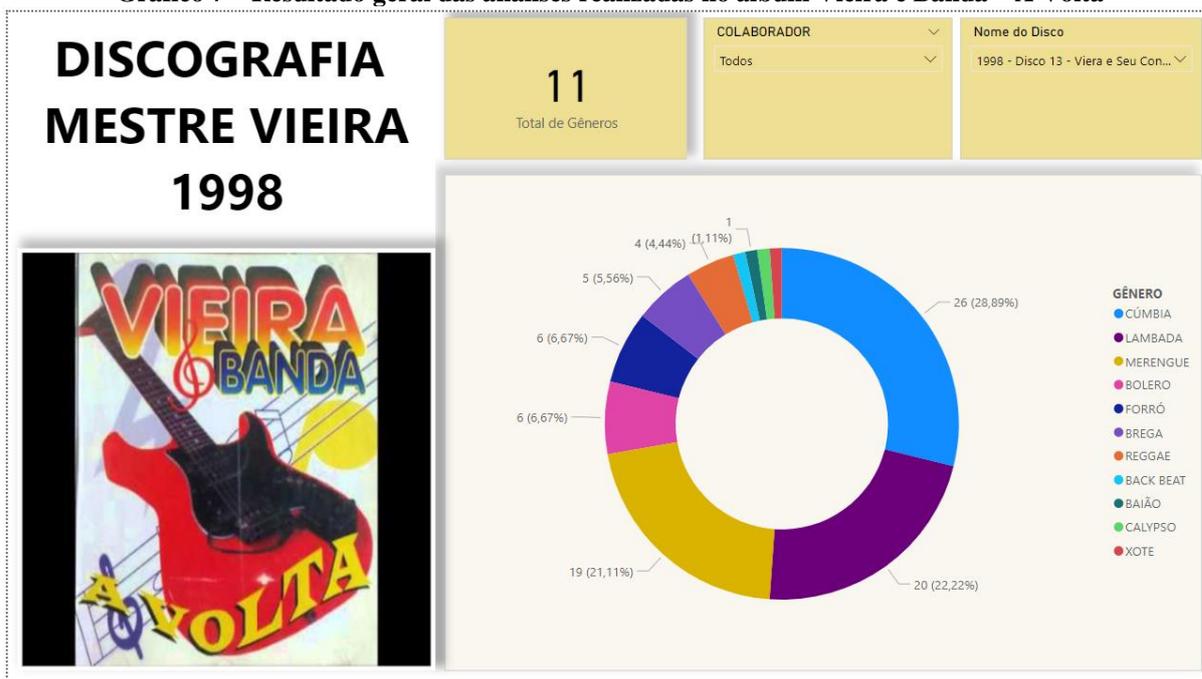
Depois do lançamento do CD Vieira e Banda – A Volta, no ano de 1998, o compositor e guitarrista voltaria a gravar e lançar um novo trabalho no ano de 2002, quando compôs o álbum Lambadão de Vieira.

A respeito de nossas análises, o gráfico 7 revela um panorama mais amplo e detalhado.

REALIZAÇÃO:



Gráfico 7 – Resultado geral das análises realizadas no álbum *Vieira e Banda – A Volta*



Fonte: Desenvolvida pelos autores.

A cumbia chega de maneira majoritária neste álbum de Mestre Vieira. Este gênero já aparecia de forma contundente nos álbuns anteriores. Nesta direção, vale destacar que:

O termo cumbia refere-se a um gênero musical originário da Colômbia que, a partir da década de 1960, se popularizou na América Latina e passou a ser continuamente apropriado nas paisagens sonoras de diversos países do continente. Assim, à primeira vista, a cumbia peruana tem como ponto de partida a reterritorialização deste ritmo em diversas regiões do país. Trata-se, portanto, de um gênero musical cuja própria nomenclatura sugere ser resultado de trocas e conformações culturais em contextos de globalização e mundialização da cultura (ROSA, 2018, p. 2).

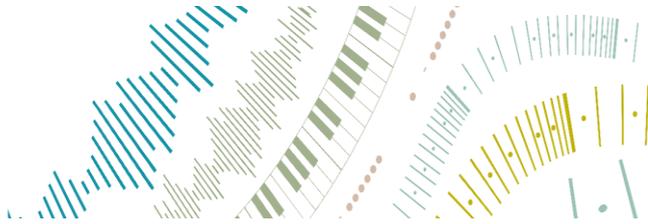
Entendemos que assim como a cumbia encontra outros territórios nos quais se adapta aos processos de aceitação e transformação, o merengue se populariza no norte do Brasil, em especial no Pará, onde se mistura com gêneros locais como o carimbó, em processos de composições particulares dando origem a lambada. A lambada, por vez, em sua versão instrumental, nos sugere o surgimento da guitarrada, nos anos de 2000.

Considerações finais

A produção fonográfica de Mestre Vieira se estende pelas décadas de 1970, 1980 e 1990. O álbum *Vieira 40 graus*, o último lançado no formato de vinil, no ano de 1991, inaugura um período de grandes transformações no mercado fonográfico que implica no maior período de silenciamento do mestre guitarrero, que retomaria sua produção já na era digital, no ano de 1998, com o lançamento do CD *Vieira e Banda – A Volta*. Nossas análises sobre este álbum

REALIZAÇÃO:

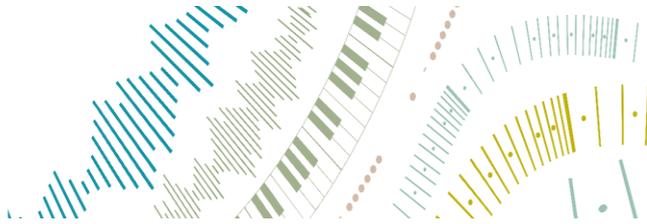




revelam a fidelidade de Mestre Vieira aos seus processos de composição e ao gênero que o levou para além das fronteiras do estado do Pará, na década de 1980, a lambada, que se desenvolveu a partir de seus primeiros álbuns e se transformou ao longo das décadas seguintes diante de uma indústria fonográfica exploratória. A recuperação da estética inaugurada por Mestre Vieira neste último álbum da década de 1990 nos parece fundamental para a ascensão da lambada instrumental, protagonizada pelos solos de guitarra elétrica e todo seu arcabouço idiomático e de expressividade. Não há dúvidas que Vieira se nutriu do que lhe era oferecido pela indústria fonográfica por meio das mídias televisivas e radiofônicas de sua época, assim como nos é certa que o mestre foi um dos responsáveis pelo advento das guitarradas nos anos de 2000.

Referências

- ARAÚJO, Paulo Cesar de. *Eu não sou cachorro, não*. 9ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2015.
- BLACKING, John. Música, cultura e experiência. Tradução de André-Kees. **Cadernos de Campo**, pp. 201-304, São Paulo, n. 16, 2007.
- CARAVEO, Saulo Christ; CHADA Sonia. História e memória: uma proposta de criação do Memorial Mestre Vieira. *Opus*, v. 25, n. 1, p. 40-55, jan./abr. 2019a. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.20504/opus2019a2502>>. Acesso em: 20.04.2022.
- CARAVEO, Saulo Christ. 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, 2019b.
- CARAVEO, Saulo Christ; CHADA Sonia. Lambadas das Quebradas Vol. 2 – análises musicais e apontamentos sobre o desenvolvimento da lambada/guitarrada no Pará. Anais da VIII Jornada de Etnomusicologia [recurso eletrônico]. E, Anais do VI Colóquio Amazônico de Etnomusicologia: etnomusicologias locais: saberes e fazeres / organização dos anais: Sonia Maria Moraes Chada... [et al.]. – Dados eletrônicos (1 arquivo : PDF). – Belém: Universidade Federal do Pará, Programa de Pós-Graduação em Artes, 2021a.
- CARAVEO, Saulo Christ; CHADA, Sonia. Lambadas das Quebradas Vol. 1 – análises das primeiras obras de Mestre Vieira. Anais do XXXI Congresso Nacional da Anppom. V. 31, João pessoa, 2021b.
- ROSA, Bibiana Soyaux de Almeida. Outros territórios da cumbia: consolidação da cumbia peruana como gênero de música popular. 2018. 156 f. il. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) — Universidade de Brasília, Brasília, 2018.



Uso de programas e aplicativos de música por artistas paraenses da década de 2010

Leonardo Mateus Pratagy Pinto
Universidade Federal do Pará
leopratagy@gmail.com

158

Resumo: A geração de artistas da música surgidos na década de 2010 na cidade de Belém tem o uso das tecnologias como epicentro de suas realizações. Sem o uso muitas vezes ilegal de *softwares* rodando em computadores destinados ao uso doméstico ou em *smartphones*, alguns dos álbuns, EPs e *singles* que foram lançados pelos músicos atuantes durante esse período não existiriam ou pelo menos se dariam de outras formas. O trabalho busca problematizar a questão do uso de *softwares* nas produções musicais e seus desafios para além do fonograma, isto é, no palco, e as implicações que o uso destas tecnologias tem sobre a performance ao vivo. A metodologia utilizada leva em consideração a obra artística tendo em vista sua natureza subjetiva, no que concerne às discussões e problematizações estéticas decorrentes do uso de *softwares* e seu impacto, em oposto à análise quantitativa e qualitativa em favor de “valorizar a opinião individual em meio à tentação de desintegrá-la entre números e análises de um quadro social mais complexo” (AMARAL, 2012, p. 28). principais conclusões do trabalho. Foram realizadas entrevistas com os seguintes artistas: Strobo, Guitarrada das Manas, Reiner, Pnk Sabbth e Ruber Sarmiento. Nos relatos foram evidentes o impacto estético, a viabilização de carreiras artísticas e também as dificuldades operacionais nas relação entre os artistas e os *softwares* de música, além da falta de cursos de programas de música na região.

Palavras-chave: Música e tecnologia. Música paraense. Performance ao vivo. Softwares.

Usage of Music Programs and Applications by Artists from Pará in the 2010s

Abstract: The generation of music artists that emerged in the 2010s in the city of Belém has the use of technology as the epicenter of their achievements. Without the often-illegal use of software running on computers for home use or smartphones, some of the albums, EPs and singles released by musicians during this period would not exist or at least would take place in different ways. This paper seeks to problematize the issue of software use in musical productions and its challenges beyond the phonogram, that is, on stage, and the implications that the use of these technologies has on live performance. The methodology used takes into consideration the artistic work in view of its subjective nature, regarding the discussions and aesthetic problematizations arising from the use of software and its impact, as opposed to quantitative and qualitative analysis in favor of "valuing individual opinion amid the temptation to disintegrate it among numbers and analysis of a more complex social picture" (AMARAL, 2012, p. 28). main conclusions of the work. Interviews were conducted with the following artists: Strobo, Guitarrada das Manas, Reiner, Pnk Sabbth and Ruber Sarmiento. In the reports, the aesthetic impact, the viability of artistic careers, and also the operational difficulties in the relationship between artists and music software were evident, in addition to the lack of music program courses in the region.

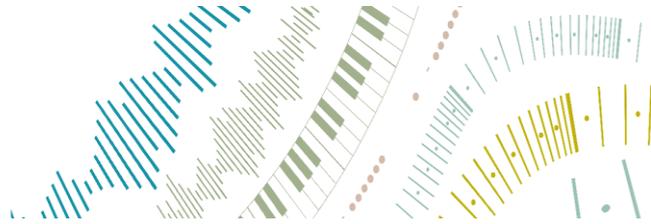
Keywords: Music and Technology. Music from Pará. Live Performance. Softwares.

1. Introdução

As bandas paraenses de rock, já nos anos 1990, começaram a se organizar de forma independente em relação à grande mídia e às formas tradicionais da indústria musical, com “gravações amadoras de bandas locais de rock” (SILVA, 2019, p. 67). Com o avanço das tecnologias e o acesso à estas nas décadas seguintes, a mediação tecnológica se tornou parte intrínseca da produção artística de uma geração de músicos, levando-os a subir aos palcos com o computador ou o celular, integrando o uso dos *softwares* na performance musical. As bandas,

REALIZAÇÃO:





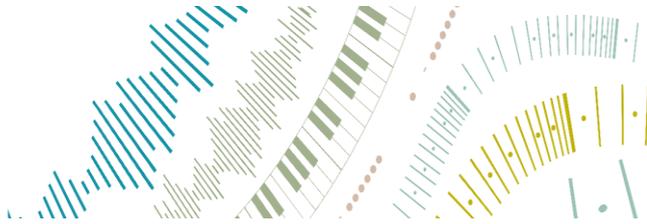
por exemplo, diluíram sua dinâmica tradicional de rotina de ensaios, shows nas casas noturnas e gravações em estúdio para se deslocarem cada vez mais ao ambiente do estúdio caseiro onde ali se daria o processo criativo, a pesquisa sonora e a elaboração de melodias, letras e arranjos.

O presente trabalho busca problematizar a questão do uso de *softwares* nas produções musicais e seus desafios para além do fonograma, isto é, com foco no âmbito da performance musical e as implicações que o uso destas tecnologias tem sobre a performance ao vivo. A metodologia utilizada leva em consideração a obra artística tendo em vista sua natureza subjetiva, de modo que a interpretação e análise dos procedimentos composicionais e performances musicais é mais ricamente estudada sob o viés empírico de seus agentes do que sob a análise de dados e números. Como aponta Amaral, com a “exigência por testemunhos, natural na atividade jornalística, tem-se sempre a chance de valorizar a opinião individual em meio à tentação de desintegrá-la entre números e análises de um quadro social mais complexo” (2012, p. 28). Portanto, os relatos dos músicos foram coletados a partir de perguntas elaboradas pelo pesquisador sobre o tema atreladas às suas trajetórias e produções artísticas.

Para estabelecer tanto a relevância quanto a coesão da pesquisa, foi necessário estabelecer recorte e quantidade dos músicos entrevistados pelos critérios de contemporaneidade – trabalhos realizados da década de 2010 em diante -, regionalidade – artistas paraenses -, e a relevância cultural das obras por meio de seu impacto na cena musical paraense. Portanto foram entrevistados cinco artistas, dentre os quais dois grupos de música instrumental, Strobo e Guitarrada das Manas, dois artistas de música com vocal, Reiner e Pnk Sabbth, e para enriquecer a pesquisa foi entrevistado um artista do teatro que trabalha com sonorização nos espetáculos, Ruber Sarmiento.

É preciso, antes, delimitar a diferenciação do *software* como plataforma utilizada para gravação de música de forma análoga à mesa de som analógica e a fita utilizadas no século XX para o uso dos *softwares* como plataformas de composição e criação musical. No século XXI surgem programas voltados para a composição e para a performance como Ableton Live e Fruit Loops, para além da função de estúdio de gravação como no pioneiro Pro Tools. Essas estações de trabalho de áudio⁴⁰ ao longo de suas versões procuram desenvolver, aprofundar e aprimorar ferramentas dentro de sua caixa que ampliam suas funções para uso tanto performático, ao vivo, quanto para composição musical atrelada ao uso de suas interfaces. O Ableton Live, por exemplo, coloca na prática a concepção de estúdio como ferramenta composicional (HEIN, 2021).

⁴⁰ Termo que é abreviado por DAW, isto é, *digital audio workstation*.



Vale a pena também fazer uma explicação sobre porque não incluir os artistas de *rap* na pesquisa. Esse gênero musical está fortemente ligado à cultura DJ, na qual acontece, como aponta Iazzetta, o “rito sagrado em que o operador se transforma em um xamã manipulando poções feitas de *bits* e *bytes*” (IAZZETTA. 2012, p. 204). As entrevistas foram voltadas a artistas em cujo trabalho *softwares* dividem espaço com instrumentos tradicionais, com uma exceção para o relato trazido da área de teatro.

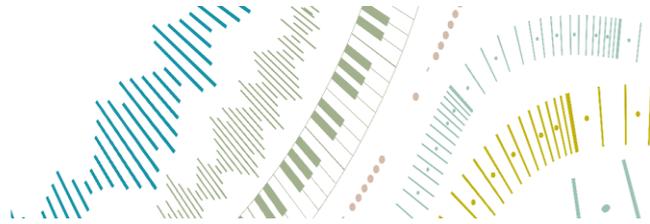
2. Entrevistas

As perguntas foram divididas em temas. Papel e impacto dos *softwares* na trajetória musical; domínio dos *softwares* e formação; referências, fontes de conhecimento sobre o assunto; problemas envolvidos na performance das obras criadas nos *softwares*. Os temas foram previamente relacionados às criações dos artistas nas entrevistas. A exposição dos temas a seguir agrega os temas em tópicos maiores de forma a tornar mais fluido o desenvolvimento do texto.

2.1. Papel e impacto dos *softwares* na trajetória artística

O Strobo é um duo paraense de música instrumental formado em 2011 por Léo Chermont e Arthur Kunz. Com uma produção diferenciada ao se pensar nas bandas de rock da época, muito da sonoridade do duo veio das experimentações e pesquisas sonoras utilizando os *softwares* de música. Para além do rock, os integrantes do duo captavam influências do que se tinha na época de CDs de *world music* e de música eletrônica (CHERMONT, 2023). Reiner, artista paraense que é cantor, instrumentista, compositor e produtor musical que em carreira solo desde 2016, afirma (informação verbal) ter referências estrangeiras como Tame Impala - projeto musical do australiano Kevin Parker criado em 2007 - e Masego - nome artístico do artista jamaico-americano Micah Davis - “por causa do uso dos recursos. São artistas que fazem ou fizeram tudo de seus trabalhos com o programa que uso [Ableton Live] e acabo pesquisando sobre as produções desses artistas” (REINER, 2023).

Para além das referências musicais, o uso dos *softwares* por meio do computador e/ou celular se deu por motivos logísticos. Reiner, ao falar um pouco sobre o processo criativo do seu primeiro álbum intitulado “Filho da Nuvem”, em que utilizou o aplicativo de celular



Beatwave⁴¹, disponível para iOS, afirma que procurou solução para fazer suas músicas sem depender de outros músicos:

O uso de recursos eletrônicos veio como uma possibilidade de achar sons que fizessem sentido sem depender de outros músicos pra conseguir estruturar as minhas canções. No meu primeiro EP, as músicas surgiram primeiro de forma convencional, ou seja, voz e violão ou voz e guitarra. Nos outros trabalhos, o processo foi quase que todo dentro de programas como o Ableton Live porque assumi que as composições seriam eletrônicas. (REINER, 2023)

161

Já o duo Strobo inicialmente foi concebido como um trio com a adição do baixista MG Calibre que por motivos diversos não foi possível ser concretizado. Para contornar a situação eles começaram a usar samples das linhas de baixo e a tocar com base nisso, conforme aponta o integrante do duo Léo Chermont, tendo ido para o “eletrônico por necessidade, porque a ideia inicialmente era ser um trio” (2023). O músico complementa: “a gente colocava o loop do baixo do ‘fulano’ e ‘vamos compor em cima’”, tendo o elemento do computador presente “ao mesmo tempo que a gente nunca quis ser refém daquilo” (CHERMONT, 2023), se referindo ao computador.

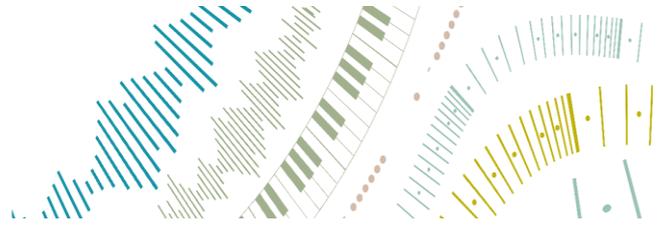
A Guitarrada das Manas, surgida em 2017 como o primeiro grupo de guitarrada formado apenas por mulheres, começou a usar os *softwares* por necessidade, pois como relata Renata Beckmann (informação verbal), fundadora da banda, “a GDM era uma banda completa com baixo, guitarra, bateria e percussão. Era a forma que a gente ‘conhecia’ de se ter uma banda” (2023). Ao ver contemporâneos lançando mão de formações e instrumentações reduzidas, as duas integrantes decidiram explorar as possibilidades de se produzir utilizando o Ableton Live e “isso acabou incrivelmente dando muito certo” (BECKMANN, 2023).

Tal ideia é sintetizada com a artista Pnk Sabbth que resume (informação verbal): “eu não seria artista hoje sem os programas de música porque desde o início quis poder fazer uma música inteira só eu, como se eu fosse uma banda inteira, mas não sou instrumentista” (2023), afirmando ainda que ter a ferramenta nas suas mãos, referindo-se à DAW Fruit Loops, deu impulsionamento e autossuficiência para que a artista chegasse aos resultados sonoros imaginados dentro do seu próprio trabalho. “Se eu tivesse que depender de outros músicos, outros produtores, talvez eu tivesse me autossabotado pela metade do caminho” (SABBTH, 2023).

⁴¹ Disponível em <https://apps.apple.com/us/app/beatwave-music-made-easy/id1463548238>. Acesso em 10/05/2023.

REALIZAÇÃO:





Da mesma forma que a falta de um *background* como instrumentista encaminhou Pnk Sabbth para o computador como apaziguamento da lacuna sentida pela artista, Reiner teve formação como guitarrista, tendo nos *softwares* uma oportunidade para se “aprofundar mais em questões de escalas, formação de acordes, intervalos, tríades, tétrades e harmonia” (REINER, 2023) que, na interface visual do Ableton Live são elementos que estão dispostos de forma gráfica.

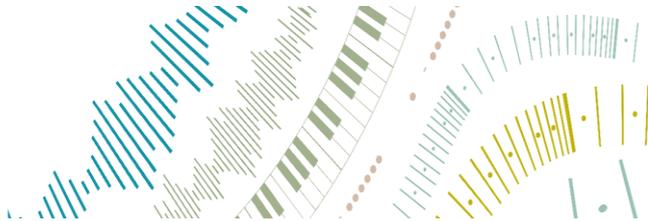
Ruber Sarmiento, graduado em Licenciatura em Teatro, teve experiência prévia com os softwares que vem instalados de fábrica como o Windows Media Player. Teve seu primeiro contato como operador de som ao participar de “Retalhos de Holanda” (2015), espetáculo com direção de Luis Gerard. Nele, foram atribuídas aos atores funções nas quais tinham afinidade, como figurino, cenografia, luz etc. Como Ruber Sarmiento se identificava com o elemento sonoro, foi incumbida a ele a função de operador de som, que ele realizou ao baixar áudios da internet e editá-los em plataformas disponíveis no próprio *browser*.

Nos relatos fornecidos verbalmente pelos artistas, o uso de *softwares*, seja por questões que envolvem evitar a logística que envolve fazer música coletivamente ou pela impossibilidade de reunir alguns dos músicos necessários para se ter uma produção dentro do estúdio tradicional, é um elemento forte que permeia de diferentes formas as trajetórias desses músicos.

2.2. Usos criativos dos *softwares* na performance ao vivo

A performance ao vivo usando as tecnologias como base pode ser desafiadora para o artista. Recurso comum usado em shows de música são as *backing tracks*, faixas pré-gravadas que tocam nos alto-falantes junto à performance ao vivo dos músicos no palco. Para que as faixas reproduzidas mecanicamente e a música tocada ao vivo estejam sincronizadas, há a necessidade do uso de pelo menos uma via de metrônomo para um integrante do grupo. Essa faixa de metrônomo, também conhecida como *click track*, precisa também estar sincronizada com a *backing track*. Porém, como Reiner (2023) aponta, “o grande desafio de tocar em cima de uma base eletrônica, certamente, é tocar a música em cima do click”. Os músicos precisam estar habituados e condicionados a tocar na métrica do metrônomo, de exatidão matemática.

Outro problema no uso das *backing tracks* é o comprometimento com a forma pré-estabelecida da música, da qual não se pode sair. Os integrantes do Strobe perceberam haver em seu repertório músicas de duração muito curta em seu formato original, mas que tinham ótima resposta do público nas performances ao vivo. Daí nasceu a necessidade de prolongar essas músicas com base na repetição, em *loops*. Outra necessidade que surgiu foi de aumentar



o BPM de algumas músicas ao vivo em relação a suas versões de estúdio. Segundo o guitarrista, essas foram descobertas que levaram tempo: “até a gente chegar e ter um show bom, a gente foi testando muito” (CHERMONT, 2023).

Apesar de já ter usado computador no palco “no Ver-o-Rio em um festival. O computador foi andando, foi andando, tava em cima de um case que foi trepidando até o computador cair e desligar” (CHERMONT, 2023), o artista considera problemático usar essa ferramenta como disparador de bases, mas não como local criativo. Para as performances ao vivo “tem que ser máquina de loop ou de sample mesmo. Tenho isso comigo”.

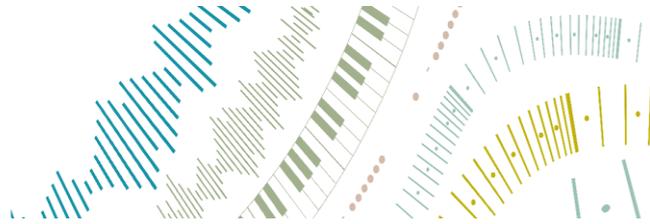
Foi a partir dessas inquietações que o Strobo, na época da música “Nonsense” presente no álbum “Mamãe Quero Ser Pop” (2014), sampleou as notas de baixo lá, ré e si nos *pads* da bateria eletrônica Roland SPD-SX para que o baterista, Arthur Kunz, fizesse a rítmica do baixo ao vivo. Posteriormente esse procedimento foi transposto para a MPC 1000, máquina de *sampler* da AKAI com *pads* que podem ser tocados com os dedos ao invés de baquetas.

Figura 1 – Léo Chermont e Arthur Kunz performando ao vivo



Fonte: Página do artista no Instagram (2017) - <https://www.instagram.com/p/BbZehhBDcQS/>.

No intuito de dialogar com o público, o duo criou a Strobox. “Queríamos que alguém que não fosse músico pudesse fazer música; trazer alguém da plateia para tocar com a gente” (CHERMONT, 2023). A caixa tinha seu andamento interno armado em 120 bpm para que o baterista, com a referência do *click*, pudesse tocar no mesmo andamento, e produzia sons com oscilação de graves para agudos em arpejos de notas do acorde de lá menor - tônica, terça, quinta e sétima -, variando ritmicamente em mínimas, semínimas, colcheias, semicolcheias etc.



“Ela me ajudava harmonicamente a improvisar com os riffs de guitarra”, conta Léo Chermont (2023).

Após cursar a disciplina de Sonorização ministrada pelo Prof. Dr. Thales Branche Paes de Mendonça e na qual o autor desse trabalho realizou estágio docente do mestrado, Ruber Sarmiento afirma: “comecei a usar o OpenSampler, especialmente ao fazer a trilha do espetáculo ‘Pobrezinho Nasceu em Belém’” (2023), apresentado em 2022. O OpenSampler⁴² é um aplicativo gratuito desenvolvido pelo Cherry Tree Studio que transforma a tela de toque do smartphone em uma interface similar a de uma máquina de sampler, em que o toque dos dedos dispara sons de acordo com a forma que estes foram configurados pelo usuário na plataforma.

Figura 2 – Tela com a interface do aplicativo OpenSampler



Fonte: Site da Google Play Store (2023) - https://play.google.com/store/apps/details?id=eu.cherrytree.opensampler&hl=pt_BR&gl=US

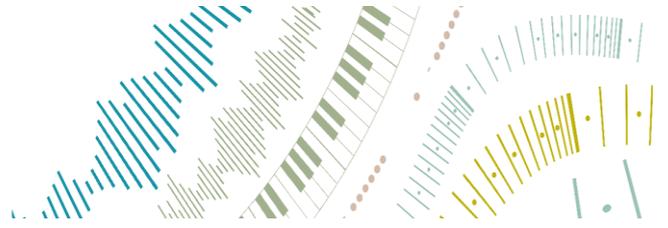
Na apresentação do espetáculo, baseado nas brincadeiras populares do Pará de reis e de pastorinhas, havia a música na presença de instrumentos percussivos e canto ao vivo. “Além dessas músicas que a gente canta, a gente precisou produzir quatro áudios de falas de personagens históricos que costuram a nossa história”, conta Ruber (2023). Esses áudios foram gravados em estúdio profissional. O grupo consiste normalmente em um trio mais uma pessoa na parte técnica de som ou de luz, visando a praticidade. Porém, dentre os três atores e únicos integrantes dessa peça, não havia uma pessoa exclusivamente destinada a função de operar o

42

Disponível em https://play.google.com/store/apps/details?id=eu.cherrytree.opensampler&hl=pt_BR&gl=US. Acesso em 10/05/2023.

REALIZAÇÃO:





som. Foi por esse motivo que o grupo começou a pensar na possibilidade de executar a trilha dentro da cena.

A gente baixou o aplicativo, subiu os áudios, configurou em 4 botões que ocupam a tela, nomeou os botões e colocou também as cores específicas para cada um desses áudios pra gente saber qual é o momento associando a cena à uma cor. Porque nessa coisa da da cena, às vezes é mais fácil a gente se guiar por uma cor. (SARMENTO, 2023)

Essa foi uma solução criativa que incluiu o celular de forma invisível para a plateia e dispensou a necessidade de ter uma pessoa exclusivamente destinada a função de disparar os sons pelo celular, integrando a tecnologia à apresentação artística de forma criativa e prática.

Figura 3 – Foto do espetáculo “Pobrezinho nasceu em Belém”

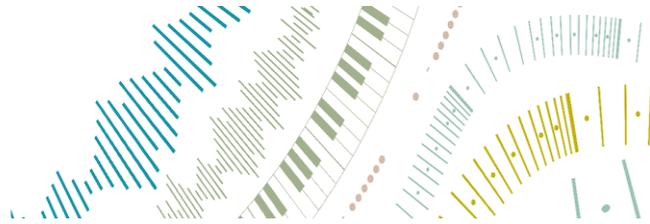


Fonte: Acervo de Ruber Sarmento (2022)

A restrição ao acesso de tecnologias de ponta é um entrave recorrente aos artistas locais, sendo inviável o uso destas no palco porque “tecnologias de áudio geralmente custam muito caro”, segundo Renata Beckmann (2023), ao mesmo tempo que procura trabalhar bastante o pré-show “para que as bases fiquem equilibradas ao vivo”. Em muitos casos em que não é possível ter acesso a um computador potente, ocorrem falhas como a que Reiner (2023)

REALIZAÇÃO:





descreve: “Em uma apresentação, lá pelo final do show, no meio de uma música, a base simplesmente parou enquanto o *click* rolava nos ouvidos do meu baterista”.

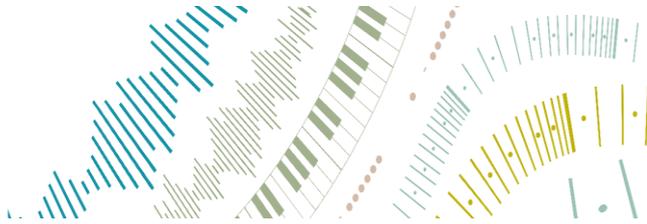
Para Pnk Sabbth, a maior dificuldade ao levar as músicas para performances ao vivo é a questão da credibilidade perante grau de percepção do público e dos contratantes, relatando (informação verbal) que muitas vezes chegar ao palco apenas com o computador e seu parceiro de banda parece deixar a ideia de que “não tem trabalho nenhum envolvido. Mas tem: eu produzi cada faixa, mixei cada faixa e inclusive fiz uma mixagem diferente para as faixas que funciona só no show, ou seja, tive dois trabalhos” (SABBTH, 2023). Porém como esse trabalho é algo que acontece antes do show, invisível aos olhos do público, deixa margens para a falta de reconhecimento do trabalho envolvido se comparado a uma apresentação de instrumentistas ao vivo.

3. Reflexões sobre o uso das tecnologias

O uso da tecnologia, mais especificamente dos *softwares*, teve influência na poética dos artistas entrevistados. Em comum entre os relatos, a adaptação a contextos menos do que ideais para a realização de práticas musicais – e teatrais – coletivas viabilizada pelo uso dos *softwares*, seja para substituir um integrante do grupo ou para expandir o trabalho solitário de um artista, e a relação de construção de conhecimento empírica ou com base em conteúdo encontrado na internet ou entre colegas sobre os *softwares* são elementos presentes nas falas dos entrevistados. É relevante notar que, dentre os músicos entrevistados, nenhum incluiu formação musical formal em suas trajetórias, nem como referência no uso das tecnologias digitais musicais. De fato, no Pará não há curso de instituições públicas exclusivamente voltados a produção musical, manipulação de DAWs, captação de som, áudio etc. Fazendo com que esses artistas procurem fontes de conhecimento na internet.

A fluência nos programas de áudio, por outro lado, torna-se uma habilidade cada vez mais necessária visto a demanda de artistas que, por motivos diversos, precisam utilizá-los em uma realidade cada vez menos coletiva e mais voltada ao indivíduo, em que a praticidade destes se mostra como vantajosa. Mais do que para o nível funcional, os programas permitem possibilidades esteticamente impossíveis dentro dos modos de fazer que eram os únicos possíveis antes da tomada do computador e do celular como ferramentas relativamente populares.

Para além da carência de cursos que promovam formação técnica na área, há também a barreira financeira de se adquirir os equipamentos apropriados para uso dos artistas. Apesar

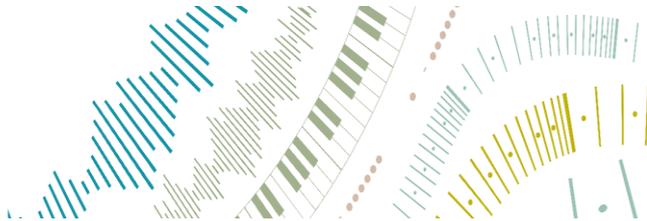


disso, são utilizados os equipamentos disponíveis e os problemas são contornados com criatividade em alguns casos. A performance ao vivo, momento mais delicado do que a gravação em estúdio pois não há como voltar em caso de falhas técnicas dos aparelhos, ainda é um ambiente sensível para que esses artistas paraenses possam se desenvolver no palco.

Ressaltando o aspecto empoderador do uso de *softwares* pelos artistas, Renata Beckmann afirma (informação verbal) que estes “deram muita liberdade pra que a galera pudesse produzir sua música sem precisar de um tipo de ‘lobby’ de quem supostamente entende de música, mercado, o que vende, o que não vende. A gente viu que podia ter independência de criação” (2023), o que impulsionou seu trabalho artístico.

Referências:

- AMARAL, Carlos Eduardo. O Macrocosmo do Compositor Brasileiro: Da Atuação Profissional às Concepções Estéticas. In: TRAGTENBERG, Lívio (Org.). *O Ofício do Compositor Hoje*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2012. 368 p.
- BECKMANN, Renata. Entrevista de Leonardo Pratagy em 11/05/2023. Belém. Áudio. À distância.
- CHERMONT, Léo. Entrevista de Leonardo Pratagy em 08/05/2023. Belém. Áudio. À distância.
- FILHO DA NUVEM. Yuri Reiner (Compositor). Yuri Reiner (Intérprete, voz, instrumentação). Local de publicação: Independente, 2016. Compact Disc e streaming.
- HEIN, Ethan. Ableton Live 11. *Journal of the American Musicological Society*, Berkeley, v. 74, n. 1, p. 214-225, 2021.
- IAZZETTA, Fernando. *Música e mediação tecnológica*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2012.
- MAMÃE QUERO SER POP. Arthur Kunz (Compositor) e Léo Chermont (Compositor). Arthur Kunz (Intérprete, bateria) e Léo Chermont (Intérprete, guitarra). Local de publicação: Ná Music, 2014. Compact Disc e streaming.
- REINER, Yuri. Entrevista de Leonardo Pratagy em 07/05/2023. Belém. Áudio. À distância.
- SABBTH, Pnk. Entrevista de Leonardo Pratagy em 09/05/2023. Belém. Áudio. À distância.
- SARMENTO, RUBER. Entrevista de Leonardo Pratagy em 10/05/2023. Belém. Áudio. À distância.
- SILVA, Jaddson L. S. *SONS, TEXTOS E VISUALIDADES: arte e ativismo político na história de artistas ligados ao cenário do rock paraense*. Belém, 2019. 243 p. Doutorado em Artes. Programa de Pós-Graduação em Artes, Universidade Federal do Pará, Belém, 2019.
- THE NIGHT GLOW. Pnk Sabbth (Compositor). Pnk Sabbth (Intérprete, voz). Local de publicação: Independente, 2017.



APÊNDICE – Entrevistas transcritas

ENTREVISTA COM O MÚSICO LÉO CHERMONT

Realizada em 8 e 9 de Maio de 2023

Obs. Entrevista concedida via texto e áudio no aplicativo WhatsApp

Identificação: L.C.

Guitarrista paraense e integrante do duo de música instrumental e experimental Strobo

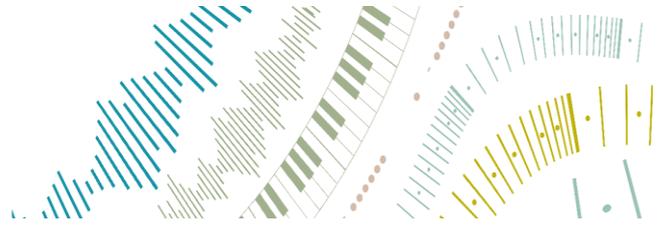
P. O Strobo surge com o primeiro álbum em 2011 com uma produção bastante diferente se pensarmos nas bandas de rock da época que eram voltadas à rotina tradicional de composição, ensaio, shows nas casas noturnas e depois uma gravação profissional no estúdio. Muito da sonoridade de vocês, desde esse primeiro trabalho, parece vir das experimentações/pesquisas sonoras usando os softwares de música. Quais foram as influências/referências de vocês pra procurar esses meios em uma época em que, posso estar errado, mas, pouca gente estava explorando essas possibilidades em Belém? Podem ser referências locais, nacionais ou internacionais.

L.C. Tinha o lado rock'n'roll: a gente tinha o Led Zeppelin como grande referência de banda, por exemplo. Mas para além do rock, a gente captava influências do que se tinha na época de CDs de *world music* e de música eletrônica como As 7 Melhores da Jovem Pan FM. Isso passou muito pela nossa geração, da minha e do Arthur. Lembro de ter esses discos que vinham em revistas.

O que a gente queria fazer inicialmente era um disco como trio - com a adição do baixista MG Calibre - que por motivos diversos não aconteceu. Daí a gente começou a usar samples das linhas de baixo e a tocar com base nisso, tendo ido para o eletrônico mais por necessidade, porque a ideia inicialmente era ser um trio.

P. Qual o papel que os softwares tem, criativamente falando, nas composições de vocês – qual o impacto na estética musical de vocês?

L.C. O primeiro álbum do Strobo, autointitulado, foi gravado pelo Arthur Kunz utilizando o Cubase da Steinberg. Eu usava mais o Pro Tools. A gente colocava o loop do baixo do fulano e “vamos compor em cima”, tendo o elemento do computador presente ao mesmo tempo que a gente nunca quis ser refém daquilo. Na música “Nonsense”, por exemplo, a gente sampleou as notas de baixo lá, ré e si nos *pads* da bateria eletrônica SPD-SX da Roland para que o Arthur



fizesse a rítmica do baixo ao vivo. Depois a gente passou isso para a AKAI MPC 1000 para eu fazer também.

A gente também sentiu a necessidade de alongar algumas músicas que eram muito curtas. Daí nasceu a necessidade de prolongar essas músicas com base na repetição, ou seja, em loops. A gente aumentou o BPM de algumas músicas ao vivo também. Levou tempo até a gente chegar e ter um show bom, a gente foi testando muito. O uso dos softwares era o 33%, mas era um 33% que a gente geria. Isso que era legal.

P. Quais programas vocês utilizaram no começo, durante e utilizam agora nas produções de vocês, tanto como banda como produtores/compositores musicais? O que foi mudando na relação de vocês com as DAWs? O aprendizado se deu de forma empírica/autodidata ou vocês tiveram alguma instrução nesse sentido?

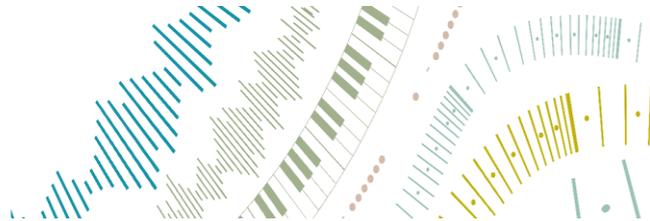
L.C. Vejo o Pro Tools como ferramenta principal por causa das qualidades, uma delas são as indicações visuais do som que o permitem checar a gravação mesmo que não se possa ouvir os sons no momento. Sobre o Pro Tools, comecei com aulas particulares em Belém e depois fui para o Rio de Janeiro realizar cursos de edição e mixagem no IATEC. De volta à Belém, fiz cursos de técnica de sonorização e de som direto no antigo IAP. E sempre têm as informações que a gente vai colhendo, baixando PDF sobre áudio etc.

P. Em um show que fui de vocês no Sesc Ver-O-Peso em 2018, um momento da performance foi aberto para um membro da plateia interagir com vocês usando a Strobox. A dança e a corporalidade são elementos bastante presentes na música de vocês. Essa foi uma solução criativa que vocês encontraram pra integrar tecnologia e performance corporal, interação com o público nos shows? Quais outros desafios vocês encontraram ao transportar o trabalho de estúdio de vocês para o palco e soluções encontradas pra eles? Podem contar um pouco sobre como funciona a Strobox?

L.C. O Strobo é uma banda instrumental que quer fazer as pessoas dançarem e se entregarem a uma experiência. A gente queria que alguém que não fosse músico pudesse fazer música, trazer alguém da plateia para tocar com a gente, aí veio a Strobox, que tinha o BPM armado em 120 assim que ela fosse ligada para que o Arthur pudesse tocar no mesmo andamento. Tinha também oscilação de graves para agudos e arpejo de notas do acorde de lá menor (tônica, terça, quinta e sétima). Ela me ajudava harmonicamente a improvisar com os riffs de guitarra. As notas variavam dentro do mesmo andamento e se subdividiam ou dobravam entre mínimas, semínimas, colcheias, semicolcheias etc.

REALIZAÇÃO:





P. Como vocês avaliam o uso do computador e/ou celular nas performances musicais em Belém e no Pará como um todo? Veem alguma tendência, problemática e/ou usos criativos que os instigam?

L.C. A gente já usou computador no palco no Ver-o-Rio em um festival, e o computador foi andando, foi andando, tava em cima de um case que foi trepidando até o computador cair e desligar. Ao mesmo tempo que uso quando tô fazendo performances com computador, mas ainda acho muito inseguro. Geralmente vais ter que ligar em uma placa USB para mandar duas saídas (L e R) para lugares diferentes, se for celular, pior ainda porque vais precisar fazer uma ‘gambiarra’ para adaptar P2 para P10, mandando um L para o baterista e o R para a mesa de som. Eu acho problemático usar essa ferramenta como disparador de bases, não como local criativo. Fiz uma trilha para uma série chamada ‘Sacoleiras’, que era algo bem pop e simples, e mandei uma primeira ideia que vinda do celular e o direto respondeu ‘Léo, é isso!’ e essa versão acabou sendo aprovada. Eu adoro os locais criativos do celular, tenho e gosto, me instigam sempre, mas para o palco acho muito inseguro, acho que tem que ser máquina de loop ou de sample mesmo. Tenho isso comigo.

ENTREVISTA COM O MÚSICO REINER

Realizada em 8 e 9 de Maio de 2023

Obs. Entrevista concedida via texto e áudio no aplicativo WhatsApp

Identificação: R.

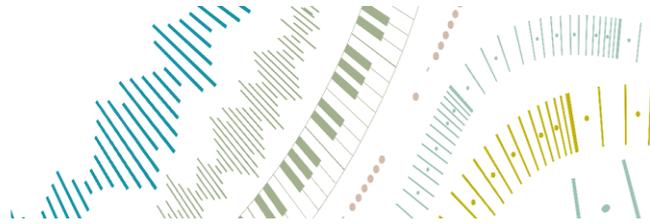
Cantor, compositor e produtor paraense em carreira solo sob o nome artístico Reiner

P. O teu primeiro trabalho, “Filho da Nuvem”, utilizou aplicativos de celular e softwares de computador, como isso aconteceu e por quê recorreste a essas ferramentas? Tuas composições nascem dentro da “caixa” ou fora dela? Como vês qualitativamente o uso de programas no teu processo criativo – especialmente nas composições?

R. O uso de recursos eletrônicos veio como uma possibilidade de achar sons que fizessem sentido sem depender de outros músicos pra conseguir estruturar as minhas canções. No meu primeiro EP, as músicas surgiram primeiro de forma convencional, ou seja, voz e violão ou voz e guitarra e a partir do que era criado, fui atrás de uma estética que eu achava que a música precisasse. Nos outros trabalhos, o processo foi quase que todo dentro de programas como o Ableton Live porque assumi que as composições seriam eletrônicas. A partir disso, acho que

REALIZAÇÃO:





meu processo é de retorno à composição tradicional com um instrumento e a minha voz e arranjando com computadores pra conseguir chegar em um corpo pra música pra fazer demos ou coisas parecidas pra conseguir estruturar o som e depois usar instrumentos de percussão e bateria ou até mesmo instrumentos de sopro pra conseguir chegar num resultado final. Acho que o computador virou uma parte do processo pra me auxiliar a mostrar ideias e não é mais o cerne do processo.

P. Qual era a tua experiência musical até então? Podes relatar um pouco sobre a tua familiaridade com os softwares e como se deu teu aprendizado com esses programas, o que mudou com o decorrer dos anos na tua relação com os programas? Onde tu procuras conhecimento sobre os softwares – quais são tuas fontes de conhecimento?

R. A minha experiência musical era focada na guitarra, então sabia coisas básicas de teoria. Os *softwares* me fizeram aprofundar mais em questões de escalas, formação de acordes, intervalos, tríades, tétrades e harmonia pra conseguir estruturar as canções de uma forma fluida. Meu aprendizado foi bem empírico e autodidata e por meio do YouTube sempre consigo aprender algo novo de acordo com as necessidades e dificuldades que vão aparecendo numa mixagem ou produção. Minha relação com o Ableton Live, especificamente, é quase que de dependência devido à facilidade do programa. Como a plataforma é muito instintiva, acabei me apegando à forma como os recursos estão dispostos.

P. Dentro do âmbito que estamos debatendo, ou seja, o uso dos softwares, quais são as tuas referências de artistas locais, nacionais ou internacionais?

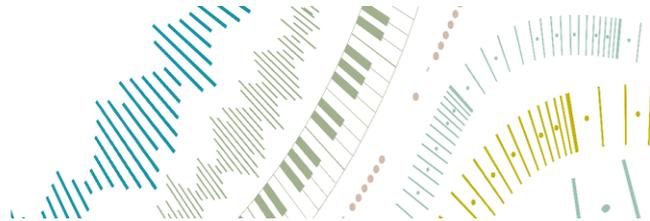
R. Acho que as referências são mais gringas mesmo por causa do uso dos recursos. Tame Impala e Masego são artistas que fazem ou fizeram tudo de seus trabalhos com o programa que uso e acabo pesquisando sobre as produções que esses artistas realizam.

P. Quais são/foram os desafios e problemas que foste encontrando na performance das músicas que criaste no ambiente virtual e quais soluções e pontos de vista foram adotados para resolução desses problemas?

R. A grande dificuldade é tentar fazer com que a vibe da música seja a mesma ao vivo. Sempre senti que os computadores atrapalhavam a coisa da entrega ao vivo, limitando e puxando pra trás o que me propunha fazer em relação à performance. A solução que encontrei foi justamente não depender mais de bases programadas e tentar reproduzir o que foi feito com instrumentos virtuais.

REALIZAÇÃO:





P. Como tu vêes o uso do computador e/ou celular nas performances musicais em Belém e no Pará como um todo? Vês alguma tendência, problemática e/ou usos criativos que te instigam?

R. Dentro do RAP vejo uma alternativa bastante interessante pro uso de beats programados ao vivo. O Rap, por ser uma música que está 100% relacionada com quem está performando, em como a pessoa se porta dentro de um beat, isso acaba fazendo com que a performance seja muito mais direta ao ponto e chamando muito mais a atenção do público. Talvez, os instrumentos distanciem o artista do público nos dias atuais. O uso de softwares me instiga no sentido de fazer loops ao vivo e utilizar isso como performance, mas ainda há uma barreira no meu trabalho pra que isso aconteça devido ao acesso a equipamentos necessários para que isso seja viável.

172

ENTREVISTA COM A MUSICISTA RENATA BECKMANN

Realizada em 11 de Maio de 2023

Obs. Entrevista concedida via texto e áudio no aplicativo WhatsApp

Identificação: R.B.

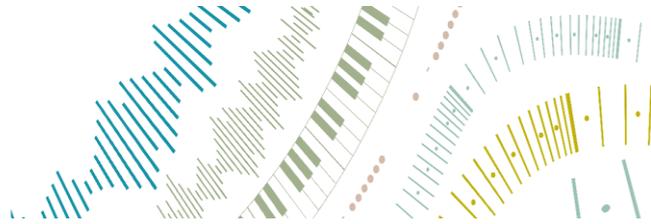
Guitarrista paraense e integrante do duo de música instrumental Guitarrada das Manas também conhecido como GDM

P. A GDM surge ali em 2017 e rapidamente cativa um espaço no público paraense e nacional. Dessa mesma época em diante a gente pôde ver uma tendência cada vez mais forte dos artistas daqui de Belém comendo, se gravando e produzindo em casa usando o computador. Tendo os elementos eletrônicos como parte intrínseca da sonoridade de vocês, de que forma achas que trabalhar dentro dos softwares e aplicativos influenciou na estética de vocês?

R.B. A gente começou a usar os softwares muito mais por necessidade, por que inicialmente a GDM era uma banda completa, com baixo, guitarra, bateria, percussão. A gente pensou inicialmente em fazer uma coisa bem orgânica que era meio que a forma que a gente “conhecia” de se ter uma banda. Ainda levamos um tempo tentando entender como a gente ia poder fazer aquilo, até que depois de começar a ter contato com os softwares e vendo também como alguns trabalhos estavam sendo concebidos com as formações reduzidas, sets reduzidos, resolvemos tentar ver se dava certo já que tentar tocar com muita gente também não tava rolando por causa

REALIZAÇÃO:





dos contratempos de todo mundo e isso acabou incrivelmente dando muito certo e vimos que aquilo era pra ser a GDM no final das contas.

P. Vocês começaram gravado em casa, certo? Quais programas vocês gostam de usar e o que mudou no decorrer dos anos na relação de vocês com esses programas/tecnologias e como é a relação de vocês com os softwares e aplicativos de música?

R.B. Começamos com o Ableton Live e até hoje trabalhamos com ele, eu nem lembro como cheguei nele, mas quando eu comecei a ter contato com os softwares eu já tinha aprendido um pouco sobre Reaper, o FL Studio, mas nunca tinha produzido nada, entendia eles como recursos mais pra gravação mesmo e pronto, nunca tinha ali pensado em criar. Aí veio o Live que era conhecido como uma ferramenta muito mais dedicada pra criação e a gente passou a usar ele e estudar. Pra mim os softwares deram muita liberdade pra que a galera pudesse produzir sua música sem precisar de um tipo de “lobby” de quem supostamente entende de música, mercado, o que vende, o que não vende. A gente viu que podia ter independência de criação com os softwares. Sobre aplicativos de música eu acho que a intenção é muito boa, porem existe uma desigualdade muito injusta quando se trata do pagamento dado pelo número de plays, afinal os aplicativos ganham MUITO mais dinheiro com as assinaturas que os artistas com a execução de suas músicas que recebem centavos quando essa grana poderia ser melhor distribuída, os aplicativos levaram a definição de sucesso, pra um outro nível que não me parece ser muito justa também.

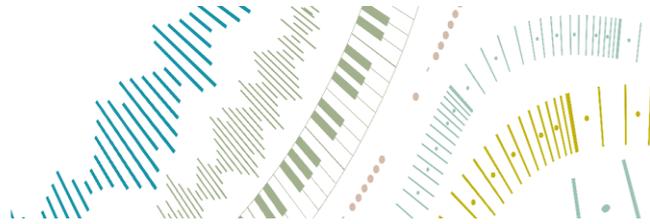
173

P. Pio Lobato e as tecnoguitarradas que ele gravou *in the box* me parecem uma grande influência que vocês até incluem no repertório dos shows, vejo como uma forma de homenagem. Quais referências de artistas locais, nacionais e internacionais que também fizeram trabalhos parecidos com a tecnologia vocês têm em mente?

R.B. Naquele momento ali eu tava tocando também com o Lucas Estrela e eu entendi muita coisa nesse processo e também aprendi bastante, musicalmente falando a gente sempre ouvia desde os tecnobregas que sempre fizeram parte assim do repertório das nossas vidas, muitas bandas dos anos 80, o Felipe Cordeiro, seu Manoel Cordeiro também, mas realmente o trabalho do Pio é meio que o principal nesse sentido da tecnologia que vinha a nossa mente, hoje isso meio que ja se expandiu pra mim por exemplo, eu tive a chance de estudar sobre o Ableton com o Joao Meirelles na pandemia, online e pude ver como o trabalho que ele desenvolve no Baiana System e isso foi um boom na minha mente. Outro cara que eu admiro muito por que é um baita musico e produtor que trabalha com essas tecnologias é o Arthur Kunz. No nosso disco ele fez

REALIZAÇÃO:





a base da música “Desapego” toda, um dia a gente conversando ele me disse que tinha duas bases e me enviou elas, a gente tava no processo de fazer o disco e dessas duas vimos que a base que virou desapego tinha tudo pra estar no disco e isso foi muito massa, a gente entrou com mais algumas coisinhas e pronto tínhamos mais uma música pro repertório que virou a única cantada do disco.

P. Quais desafios/dificuldades vocês encontraram ao levar as obras produzidas para a performance no palco e quais soluções vocês foram encontrando no decorrer do caminho?

R.B. Definitivamente o maior problema também é com tecnologia por que assim, tecnologia boa custa caro. Se a gente pudesse trabalhava com as coisas mais incríveis que conhecemos e temos vontade, porém financeiramente isso se torna inviável por que tecnologias de áudio geralmente custam muito, a gente sempre tentou manter a qualidade apesar das limitações nesse sentido, tentando simplificar sem perder a beleza da coisa. Mas por exemplo o básico pra gente já funciona, o PC, a interface, as bases. A gente tenta trabalhar bastante nessa pré antes do show pra que as bases fiquem equilibradas pro ao vivo.

P. Como vocês avaliam o uso das tecnologias pelos artistas aqui da cena musical paraense? Algum uso criativo que instiga vocês?

R.B. A gente sempre pensou muito nas aparelhagens e na cena do tecnobrega quando a gente pensa na tecnologia e em como ela é usada na música da Amazonia. Quem mostrou pra gente como que a música podia ser feita nesse formato foi o tecnobrega e eu falo tecnobrega abarcando DJs, produtores. O Waldo Squash uma vez me deu uma aula de história sobre esse processo e sobre como que o Tonny Brasil sampleou baterias eletrônicas e distribuiu pra DJs e produtores fazerem suas músicas. Isso moldou um cenário e até hoje quem trabalha com tecnobrega usa o FL Studio, é uma metodologia muito única da galera do tecnobrega que a gente sabe que faz sentido pra essa cena. Eu realmente acho que o uso que o tecnobrega sempre achou pra tecnologia no geral, com painéis de Led, iluminação, som, fogos, o espetáculo todo, sempre foi e será muito instigante.

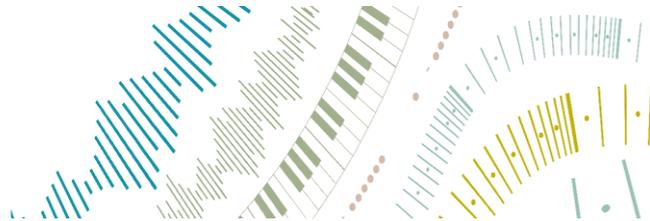
ENTREVISTA COM A ARTISTA PNK SABBTH

Realizada em 9 de Maio de 2023

Obs. Entrevista concedida via texto e áudio no aplicativo WhatsApp

REALIZAÇÃO:





Identificação: P.S.

Musicista e multiartista paraense em carreira solo sob o nome artístico Pnk Sabbth

P. Tu surges em 2017 com o EP “The Night Glow” com uma sonoridade diferenciada em relação ao que vinha sendo produzido aqui na cidade e isso se deve muito à presença dos elementos eletrônicos na tua música. Como foi pra chegares nesse som, estavas buscando alguma sonoridade inspirada em artistas que curtes? Se sim, podes citar alguns?

P.S. No ‘The Night Glow’ eu fiz uma grande pesquisa antes de começar. Passei dois meses só futricando. Tenho esse negócio de querer fazer um álbum ou um EP que pareça ser de outro tempo, sabe, eu queria que o The Night Glow tivesse isso. Mas ao mesmo tempo eu queria que tivesse nele elementos que desse pra identificar como algo contemporâneo. As referências das músicas foram de maioria dos anos 80 e 90, pra pegar as referências dos sintetizadores e dos estilos de produção. Tive como referências contemporâneas TR/ST e Grimes.

P. Como funciona teu processo de composição – quem faz as letras, melodias, batidas etc.? Como se divide isso?

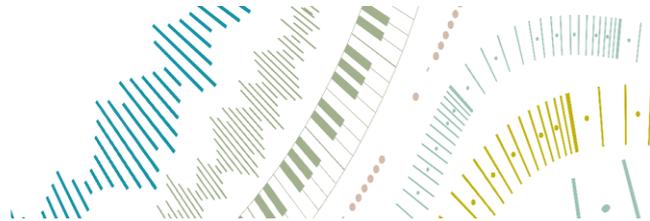
P.S. Eu escrevo a letra, produzo a música e a faixa, mixo e faço o processo todo solitariamente já produzindo uma demo, um material sólido para ouvir, e aí compartilho a faixa com meu guitarrista Yoham Gibson que contribui com suas linhas no arranjo da música já praticamente pronta. Apesar de trabalhar também com produtores musicais dentro de estúdios profissionais, não saberia viver sem produzir minhas próprias músicas.

P. Qual era a tua experiência musical até então? Como tu achas que o uso dos programas de música, computador, celular etc. te ajudaram a chegar em um trabalho que sem eles tu não chegarias? É possível afirmar isso?

P.S. Não consigo me imaginar sem os programas de músicas. Eu não seria artista hoje se eu não tivesse tido contato com isso, porque desde o início eu queria poder fazer uma música inteira só eu, como se eu fosse uma banda inteira, mas eu não sei tocar instrumento, não sou instrumentista. Foi quando o Kid from Amazon [produtor de música eletrônica paraense] instalou no meu computador o programa Fruit Loops, abrindo um universo porque aquele sonho de poder fazer tudo sozinho, fazer todos os instrumentos, todas as vozes, tava tudo ali na minha cara e desde então virou parte de mim, acho que eu não estaria aqui se eu não tivesse isso. Se eu tivesse que depender de outros músicos, outros produtores, talvez eu tivesse me autossabotado pela metade do caminho.

REALIZAÇÃO:





P. Quais são/foram os desafios e problemas que foste encontrando na hora de transportar essas músicas criadas no ambiente virtual para o palco? Como tu vê isso?

P.S. Acho que a principal dificuldade é o grau de percepção do público e também dos contratantes sobre o grau de dificuldade daquilo, porque acho que quando tu chegas com uma super banda, por exemplo, com baterista, baixista, saxofonista etc. acho que isso passa uma credibilidade de que isso é um trabalho complexo, de que isso deve ser valorizado, bem remunerado, porque tem várias pessoas. Mas quando eu chego com o computador debaixo do braço e com um doido com uma guitarra, acho que todo mundo olha meio que “é isso?”. Mesmo que seja um show bom, acho que passa um pouco essa ideia errônea de que não tem trabalho nenhum envolvido. Mas tem todo um trabalho ali, eu produzi cada faixa, mixei cada faixa, e inclusive fiz uma mixagem diferente para as faixas que funciona só no show, ou seja, tive dois trabalhos. Isso tudo fica no *backstage*, ninguém vê, e pode passar a ideia de que é uma coisa amadora, que não é. Mas também curto tocar com banda.

176

ENTREVISTA COM O ARTISTA RUBER SARMENTO

Realizada em 11 de Maio de 2023

Obs. Entrevista concedida via texto e áudio no aplicativo WhatsApp

Identificação: R.S.

Diretor, ator e operador de som formado em Licenciatura em Teatro pela Universidade Federal do Pará

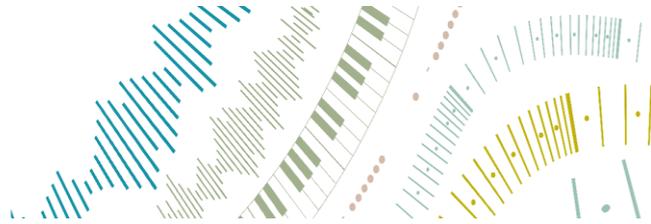
P. Tu és graduado na Licenciatura em Teatro, certo? Lembro que em algum momento durante a disciplina de Sonorização compartilhaste que já trabalhas com a sonorização dos espetáculos que realizas. Podes contar um pouco mais sobre tua experiência prévia e teu domínio dos programas e ferramentas que usas?

R.S. Tive experiência prévia com os softwares que vem instalados de fábrica como o Windows Media Player, no computador, e o reprodutor de mídia do celular. Após cursar a disciplina de Sonorização comecei a usar o Open Sampler, especialmente ao fazer a trilha do espetáculo “Pobrezinho Nasceu em Belém” apresentado em 2022.

P. Começaste a trabalhar o som nos espetáculos por opção ou mais por circunstância?

REALIZAÇÃO:





R.S. Tive experiência prévia com os softwares que vem instalados de fábrica como o Windows Media Player e o próprio reprodutor de mídia que vinha antigamente no celular. Meu primeiro contato como operador de som ao participar de “Retalhos de Holanda” (2015), espetáculo com direção de Luis Gerard. As funções foram distribuídas entre os alunos que tinham mais afinidade com cada área, como figurino, cenografia, luz etc. Como eu me identificava com o elemento sonoro, virei o operador de som, baixando áudios da internet e editando em plataformas disponíveis no próprio *browser*.

177

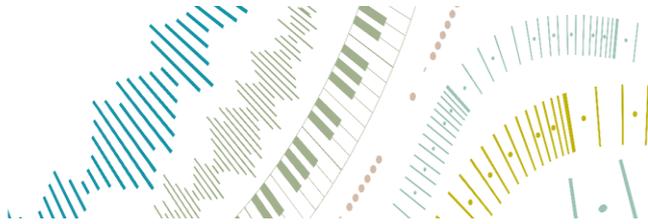
P. Lembro que utilizaste o Open Sampler em um espetáculo que participaste. Podes descrever como foi isso e se seguiste utilizando esse ou outros aplicativos em espetáculos?

R.S. Então, a disciplina de sonorização casou com o período de construção do último espetáculo do meu grupo que é um espetáculo baseado nas brincadeiras de reis, né? Numa brincadeira popular nas pastorinhas também que é um teatro exclusivamente nosso aqui do Pará. A gente tava bem nessa construção desse espetáculo que é um auto de Natal e muito musicado, então oitenta por cento do espetáculo a gente toca e canta ao vivo, né? Então a gente toca algumas percussões, a gente canta, a gente faz coro, a gente faz voz principal, somos três atores em cena. Mas para além dessas músicas que a gente canta, a gente precisou produzir quatro áudios que são que são áudios de falas de personagens históricos que costumam a nossa história. Então tem um áudio que é uma narração, tem um áudio que é a voz de Herodes, que foi utilizado até a voz do Tales Branche e esses áudios também foram produzidos num estúdio, no estúdio do Armando, né? No Estúdio Casa. Então a gente tem quatro áudios, um áudio de início, um áudio da voz do Herodes, um áudio lá do meio e o áudio final, que finaliza a história e eles são colocados em alguns momentos chaves do espetáculo. Pensando na praticidade do espetáculo a gente sempre trabalha com três pessoas em cena que é o Rodolfo, a Ana e eu e uma pessoa na técnica. Geralmente no som, geralmente dando esse suporte assim, né? No som ou na luz. E a gente pensando na praticidade do espetáculo, de ser um espetáculo de rua, da gente conseguir se virar sem ter uma pessoa na técnica, a gente começou a pensar nessa possibilidade de soltar o som da cena, dar o play. Executar a trilha de dentro da cena.

E enquanto a gente pensava nessa possibilidade, dentro da disciplina de Sonorização tu apresentaste pra gente dois aplicativos, dentre eles o Open Sampler que tem essa possibilidade de construir essa mesa com os botões. Cada botão que tu apertas vira o *play* de uma música e tu pode configurar isso de quando tu apertas o mesmo botão, como se fosse o *stop* da música ou quando tu apertas tu podes botar para pausar ou quando tu apertas no mesmo botão, tu podes botar pra reiniciar. É, enfim, várias possibilidades, né? A apresentei o aplicativo para o grupo e

REALIZAÇÃO:





a gente viu que era uma boa possibilidade e começou a experimentar. Com os áudios prontos, a gente subiu no aplicativo e a gente o executa de dentro de um smartphone da Samsung, um A32 Galaxy. A gente baixou, o aplicativo subiu os áudios, configurou em 4 botões que ocupam a tela, nomeou os botões e colocou também as cores específicas para cada para cada um desses áudios pra gente também saber qual é o momento associando a cena a uma cor. Porque nessa coisa da cena, às vezes é mais fácil a gente se guiar por uma cor. O celular fica dentro de uma parte da cenografia, dentro de uma das caixas de feira que a gente utiliza no espetáculo e no momento certo. Um dos atores, o Rodolfo, que é quem ficou responsável pela execução desses áudios, vai até essa caixa e dá o *play* e aí a gente segue a cena e aí eu vou te passar agora. 3 imagens do espetáculo e uma imagem que é. A tela do celular com o Open Sampler aberto com os 4 botões configurados.

Esse aplicativo acabou virando o aplicativo, né, o programa que a gente utiliza pra execução desse espetáculo específico que é o pobrezinho e nasceu em Belém que foi feito em dezembro do ano passado. Quanto aos outros espetáculos do grupo, como a gente não tem nos outros espetáculos essa possibilidade de fazer a trilha de dentro da cena a gente ainda deixa na mão da pessoa responsável pelo áudio; no programa que ele utiliza em seu computador, porque a gente passa trilha pra ele e ele executa do próprio aparelho dele - seja do computador ou do celular. Então o executor de áudio fica meio que a na responsabilidade do profissional.

REALIZAÇÃO:



REALIZAÇÃO:

