



**LAB**ETNO

## Panorama das Pesquisas em Música na Atualidade

Líliam Cristina Barros Cohen  
Jucélia da Cruz Estumano  
Gilda Helena Gomes Maia



LABORATÓRIO DE  
ETNOMUSICOLOGIA



# LABETNO

Líliam Cristina Barros Cohen  
Jucélia da Cruz Estumano  
Gilda Helena Gomes Maia

## Panorama das Pesquisas em Música na Atualidade



LABORATÓRIO DE  
ETNOMUSICOLOGIA

Programa de Pós-Graduação em Artes da UFPA

Belém - 2021

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

---

L123l Laboratório de Etnomusicologia da UFPA [recurso eletrônico]:  
um panorama das pesquisas em música na atualidade/ Organizadoras:  
Líliam Cristina Barros Cohen, Jucélia da Cruz Estumano e Gilda He-  
lena Gomes Maia. — Belém: Programa de Pós-Graduação em Artes/  
UFPA, 2021.  
1 recurso online

Imagem da capa:  
Pintura YGA, óleo sobre tela, gentilmente cedida por Timei Assurini,  
do Intituto Janeraka.

Vários autores.  
Inclui bibliografias.  
Publicação digital (e-book) no formato PDF.  
Acesso: <http://ppgartes.propesp.ufpa.br/index.php/br/>

ISBN 978-65-88455-21-0

I. Música - Pesquisa - Pará. 2. Musicologia. 3 Etnomusicologia. I.  
Cohen, Líliam Barros. II. Estumano, Jucélia da Cruz. III. Maia, Gilda  
Helena Gomes. IV. Título.

CDD 23. ed. - 792.07098115

---

Elaborado por Larissa Silva – CRB-2/1585

## **UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ**

Emmanuel Zagury Tourinho (Reitor)

Gilmar Pereira da Silva (Vice-Reitor)

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

Maria Iracilda da Cunha Sampaio (Pró-Reitora)

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

Adriana Valente Azulay (Diretora-Geral)

Joel Cardoso da Silva (Diretor-Adjunto)

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

José Denis de Oliveira Bezerra (Coordenador)

Alexandre Romariz Sequeira (Vice-Coodenador)

## **EDITORA PPGARTES\***

Maria dos Remédios de Brito (Coordenadora Editorial)

Larissa Lima da Silva (Assistente Editorial)

## **COMITÊ CIENTÍFICO**

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

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

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

Profª. Drª. 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)

Profª. Drª. Giselle Guilhon Antunes Camargo  
(ICA, Universidade Federal do Pará)

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

Profª. Drª. Laura Malosetti Costa  
(IA, Universidad Nacional San Martin)

Profª. Drª. Maria das Vitórias Negreiros do  
Amaral

(CAC, Universidade Federal de Pernambuco)

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

Profª. Drª. Rejane Coutinho  
(IA, Universidade Estadual Paulista)

Profª. Drª. Valzeli Figueira Sampaio  
(ICA, Universidade Federal do Pará)

Profª. Drª. 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)

Profª. Drª. Verônica Miranda Damasceno  
(Universidade Federal do Rio de Janeiro)

## **FICHA TÉCNICA DESTA EDIÇÃO:**

Projeto Gráfico: Natali Ikikame Alvarenga

Editoração Eletrônica: Natali Ikikame Alvarenga

Capa: Pintura YGA, óleo sobre tela, gentilmente cedida por Timei Assurini, do  
Intituto Janeraka.

Revisão Textual: Líliam Barros e Jucélia Cruz Estumano

Ficha Catalográfica: Larissa Silva

\*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.



# Sumário

## SESSÃO I: PRÁTICAS MUSICAIS

### **O Laboratório de Etnomusicologia e o Grupo de Estudos sobre a Música no Pará, da Universidade Federal do Pará.**

*Sonia Chada e Jucélia da Cruz Estumano*.....14

### **Gosto musical e práticas sociais**

*Jucélia da Cruz Estumano* .....34

### **A importância da rádio, das big bands e das casas noturnas para trombonistas na década de 1950 na cidade do Rio de Janeiro**

*Anielson Costa Ferreira* .....60

### **A GUITARRA DA guitarrada: A CONSTRUÇÃO DE UMA NOVA ESTÉTICA.**

*Saulo Christ Caraveo e Sonia Chada* .....73

### **A Viola de Buriti do quilombo Mumbuca: por uma etnomusicologia aplicada-participativa-engajada**

*Marcus Facchin Bonilla e Sonia Chada*.....115

### **Carimbó, mestre e identidade cultural: uma breve reflexão sobre mestre “neco” do município de Bujaru/Pa e suas composições e prática musical.**

*Lucian José de Souza Costa e Costa*.....134

### **O punk/hc em Belém do Pará: o grito de ‘acorde’ de mulheres amazônidas**

*Keila Michelle Silva Monteiro* .....160

### **Repertórios musicais Warao em trânsito: canções de baile e de cura em Belém do Pará**

*Líliam Cristina Barros Cohen, Bruno Maués e Rosineide Nascimento* .....181

**Marakapera - Música e espiritualidade na construção do pajé Awaeté**  
*Timei Assurini e Carla Romano* ..... 200

**O Projeto Pará Caribe da Fundação Cultural do Pará: o rumo e a  
chegança de uma pesquisa de Mestrado em Artes**  
*Iva Rothe-Neves e Sonia Chada*.....214

**O ensino de Música em Soure-Marajó: o lugar de fala de um  
pesquisador marajoara.**  
*Juliano Cássio da Silva Conceição e Líliam Barros Cohen*..... 240

## SESSÃO 2: ACERVO E MEMÓRIA

**Princípios arquivísticos x *métier* musical: as bases do edifício teórico**  
*Guilherme Augusto de Ávila*..... 260

**Proveniência documental na música: tipologias**  
*Guilherme Augusto de Ávila*..... 282

**Tecnologias economicamente viáveis para o tratamento de acervos  
documentais: o desenvolvimento de uma mesa de higienização  
desmontável e um suporte para fotografia com celulares**  
*Fernando Lacerda Simões Duarte*..... 300

**A Invisibilidade do Legado Histórico e da Prática Artística-Musical  
dos Cantores Líricos Paraenses Helena Nobre (1888/1965) e Ulysses  
Nobre (1887/1953): projeto de Doutorado em Artes em andamento**  
*Gilda Helena Gomes Maia* .....325



## Prefácio

O presente livro oferece um panorama das pesquisas realizadas no Laboratório de Etnomusicologia, não em sua totalidade, porém, em um número significativo e que nos permite observar a diversidade temática e de problemáticas abordadas. A primeira sessão do livro, denominada Práticas Musicais, agrega artigos que, dentre outras características, foram desenvolvidos sob o método etnográfico e/ou buscam compreender modos de fazer música em determinado tempo e espaço. Em sua maioria vinculados aos projetos guarda-chuva “Práticas Musicais do Pará”, desenvolvido pela prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Sonia Chada, e ao projeto “Música e Sociedade na Amazônia”, desenvolvido pela prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Líliam Barros Cohen, focalizam os modos de pensar e fazer música na região amazônica. A segunda sessão abrange pesquisas que se desdobram sobre acervos de música, metodologias arquivísticas e documentais, bem como o acesso e visibilização a essas memórias sobre as práticas musicais da região. Constituem mais uma vertente dos projetos guarda-chuva referidos acima e corroboram com a interdisciplinaridade e diálogos entre áreas afins no campo da pesquisa em música.

Inaugurando a sessão denominada “Práticas Musicais”, Sonia Chada e Jucélia Estumano, no artigo “O Laboratório de Etnomusicologia e o Grupo de Estudos Musicais do Pará, da Universidade Federal do Pará”, fazem breve análise da atuação das pesquisas realizadas pelo LABETNO no Pará, bem como oferecem bosquejo histórico da instituição da etnomusicologia na UFPA e apontam algumas direções trilhadas por estas pesquisas. Jucélia Estumano, em seu artigo “Gosto musical e práticas sociais”, realizou pesquisa de mestrado com discentes da modalidade EJA – Educação de Jovens e

Adultos, da Escola Estadual de Ensino Fundamental Professor Waldemar Ribeiro, observando que os gostos musicais estavam atrelados às instancias socializadoras família, escola e mídia. O artigo seguinte “A importância da rádio, das big bands, das casas noturnas para trombonistas na década de 1950 na cidade do Rio de Janeiro”, de Anielson Costa Ferreira, investiga a relevância do contexto citado no título artigo a partir do estudo de caso de três trombonistas importantes do cenário brasileiro, com resultados obtidos a partir de entrevistas, pesquisa de campo e levantamento bibliográfico. Sonia Chada e Saulo Caraveo apresentam o artigo “A guitarra da guitarrada: a construção de uma nova estética” no qual apontam a importância de mestre Vieira e sua discografia no estabelecimento de um gênero musical instrumental, a guitarrada. Os autores também detalham aspectos do estilo e forma desse gênero, bem como os achados históricos em torno da discografia do mestre. Marcus Bonilla e Sonia Chada apresentam em seu artigo “A viola de buriti do quilombo Mumbuca: por uma etnomusicologia aplicada-participativa-engajada” resumo da tese-inventário defendida por Marcus no âmbito do LABETNO na qual o autor descreve os processos metodológicos da pesquisa participativa realizada junto ao quilombo Mumbuca em torno de projetos de interesse da comunidade, em torno da viola de buriti. O autor Lucian Costa traz a experiência de pesquisa com um mestre de carimbó, mestre Neco, do município de Bujaru, no estado do Pará. Pesquisa de caráter etnográfico, traz reflexões sobre os processos criativos do mestre nas suas composições musicais e letras das músicas. O artigo de Keila Michele intitulado “O punk/hd em Belém do Pará: o grito de acorde de mulheres amazônidas” discute o punk/hd em Belém do Pará a partir da produção musical da banda feminina Klitoris Kaos, tendo perspectiva

feminista e decolonial, bem como etnomusicológica. Líliam Barros, Bruno Maués e Rosineide Nascimento, com o artigo intitulado “Repertórios musicais em trânsito: canções de baile e cura em Belém do Pará” apresentam resultado de pesquisa com população Warao abrigada em Belém do Pará, com trabalho de campo realizado antes do início da pandemia em 2020. Os resultados apresentam relatos etnográficos acerca dos repertórios de baile e cura entre os Warao. No artigo “Música e espiritualidade no médio Xingu” o pesquisador Timei Assurini apresenta breve relato sobre sua própria formação enquanto pajé, apresenta aspectos conceituais e fundamentais para o entendimento da música para a cultura Assurini e aspectos rituais de sua comunidade. O artigo “Projeto Pará-Caribe: o rumo e chegada de uma pesquisa em mestrado em Artes” de Iva Rothe-Neves e Sonia Chada descreve o processo de pesquisa da artista autora do projeto Iva Rothe-Neves sobre sua prática docente no projeto título da pesquisa, as implicações e desdobramentos do projeto, aspectos da transmissão musical e o surgimento ou seguimento de grupos musicais após a realização das oficinas de música. Juliano Conceição e Líliam Cohen apresentam o artigo “O ensino de música em Soure-Marajó: o lugar de fala de um pesquisador marajoara” aborda como está sendo desenvolvido o ensino de música na cidade de Soure, no Marajó, a partir de um estudo de caso com a E. R. C. Stella Maris. Os autores apontam a necessidade de inclusão da sabedoria de mestres e mestras da cultura musical sourense, bem como descrevem as metodologias de ensino de música na referida escola.

A segunda parte do livro, intitulada “Acervo e Memória” inicia com o artigo de Guilherme Ávila “Princípios arquivísticos x *métier* musical: a base do edifício teórico” aborda proposições pertinentes aos campos disciplinares da arquivologia e da música, percorrendo

sobre normas, conceitos e metodologias e suas aplicabilidades no campo da pesquisa em música. O artigo “Proveniência documental na música: tipologias”, também de Guilherme Ávila, apresenta discussões acerca deste conceito e sua aplicação no campo da pesquisa em música, partindo do inventário, organização e disponibilização online do Acervo João Mohana, em São Luis do Maranhão. O artigo seguinte, de Fernando Lacerda Simões Duarte, intitulado “Tecnologias economicamente viáveis para o tratamento de acervos documentais: o desenvolvimento de uma mesa de higienização desmontável e um suporte para fotografia com celulares” propõe estratégias de aparelhamento de equipamentos de campo a partir do uso de itens de baixo custo e fácil transporte, adequando-se à realidade de pesquisa de pesquisadores de música nos vários níveis de estudo. O último artigo do livro, de Gilda Maia, intitulado “A invisibilidade do legado histórico e da prática artístico-musical dos cantores líricos paraenses Helena Nobre (1888/1965) e Ulisses Nobre (1887/1953)” pretende o estudo e compreensão da prática artística dos irmãos cantores a partir dos acervos em Belém, e dar a conhecer essa memória e história.

Para além da realização das pesquisas, o Laboratório de Etnomusicologia da UFPA tem como missão a difusão e democratização desse conhecimento. Tal intento é realizado através de uma série de ações integradas que envolvem o uso das mídias sociais, manutenção de site, blog e canal no Youtube, realização de eventos mensais e uma Jornada de grande porte anual, bem como as diversas publicações impressas e online, essas últimas disponibilizadas no site do laboratório. Este livro é mais uma dessas ações e espera-se que sua difusão seja de interesse para qualquer leitor ou leitora.

As organizadoras



# O Laboratório de Etnomusicologia e o Grupo de Estudos sobre a Música no Pará, da Universidade Federal do Pará.<sup>1</sup>

*Sonia Chada*

LabEtno/UFPA – sonchada@gmail.com

*Jucélia da Cruz Estumano*

LabEtno/UFPA – juceliaestumano14@gmail.com

**Resumo:** A Etnomusicologia na Universidade Federal do Pará e, conseqüentemente, no Estado Pará, experimentou um crescimento significativo na última década. As diversas ações empreendidas pelo Laboratório de Etnomusicologia e os grupos de pesquisa a ele vinculados, aqui sendo ressaltado o Grupo de Estudos sobre a Música no Pará, têm oportunizado uma ampliação do conceito de Música, do fazer, da criação e da transmissão musical, assim como a percepção da diversidade musical existente no Pará e, por conseguinte, uma quebra de paradigmas no próprio ensino de Música e de Artes no Estado. Aqui apresentamos aspectos históricos e do perfil do Laboratório de Etnomusicologia e do Grupo de Estudos sobre a Música no Pará e as ações realizadas para sua consolidação na instituição.

**Palavras-chaves:** LabEtno/UFPA. GEMPA/UFPA. Etnomusicologia na UFPA.

**Title of the Paper in English:** The Laboratory of Ethnomusicology and the Study Group on Music in Pará at the Federal University of Pará.

**Abstract:** Ethnomusicology at the Federal University of Pará, and consequently in the State of Pará, has experienced significant growth in the last decade. The various actions undertaken by the Laboratory of Ethnomusicology and the research groups linked to it, with emphasis

---

1 Primeira versão apresentada na IV Jornada de Etnomusicologia, realizada em Belém do Pará, em 2017.

on the Study Group on Music in Pará, have given rise to an expansion of the concept of Music, making, creating, and transmitting music, as well as the perception of the musical diversity existing in Pará and, therefore, a break of paradigms in the teaching of Music and Arts in the State. Here we present historical aspects and the profile of Laboratory of Ethnomusicology and of the Study Group on Music in Pará and the actions taken for its consolidation at the institution.

**Keywords:** LabEtno/UFPA . GEMPA/UFPA. Ethnomusicology at UFPA.

## **1. O Laboratório de Etnomusicologia da UFPA**

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

Posteriormente, iniciativa da Professora Adriana Couceiro, coordenadora do LabEtno e professora da Escola de Música, o Instituto de Ciências da Arte – ICA, da UFPA, através da Resolução 032 - ICA, de 13 de fevereiro de 2020, determina, em seu Art. 1º - Fica aprovada a criação do Laboratório de Etnomusicologia – LabEtno, vinculado à Faculdade de Música, do Instituto de Ciências da Arte, da Universidade Federal do Pará (UFPA). E, através da Portaria Nº 044/2020 – ICA. A Diretora Geral do Instituto de Ciências da Arte, da Universidade Federal do Pará, Professora Adriana

Azulay<sup>2</sup>, conforme deliberação da Congregação do Instituto, em reunião realizada no dia 13 de fevereiro de 2020, resolve: 1. designar as docentes Sonia Maria Moraes Chada, Líliam Cristina Barros Cohen e Adriana Clairefont Melo Couceiro como Coordenadoras do Laboratório de Etnomusicologia – LabEtno, da Faculdade de Música – Resolução N<sup>o</sup> 031/2020 – ICA, no período de 01/02/2020 a 31/01/2022. 2. ALOCAR 10 (dez) horas para as Coordenadoras atuarem na função, no período de 01/02/2020 a 31/01/2022.

O LabEtno atualmente abriga o GPMIA e GEMPA, da UFPA, e o Grupo de Estudos Musicais da Amazônia – GEMAM, da Universidade do Estado do Pará e, por um tempo, o Grupo de Estudo e Pesquisa em Música<sup>3</sup> = GEPEM, também da UEPA. Desses grupos participam pesquisadores, pós-doutorandos, doutorandos, mestrandos, graduandos, bolsistas de Iniciação Científica e de Extensão, cujas pesquisas estão inscritas nos referidos grupos de pesquisa, ressaltando o caráter aglutinador destes, acreditando que a pesquisa não deve ter somente como foco as atividades voltadas para a produção de conhecimento, mas, também, foco constante na participação de discentes de todos os níveis do ensino objetivando envolvê-los nas práticas das atividades de produção científica.

O LabEtno atualmente está vinculado ao Instituto de Ciências da Arte - ICA, à Escola de Música - EMUFPA, ao Curso de Licenciatura Plena em Música e ao Programa de Pós-Graduação em Artes – PPGARTES, da UFPA.

A primeira sede do LabEtno foi no PPGArtes, fortalecendo o laboratório e agregando a produção de mestres e doutores em

---

2

3 Coordenado pela Dra. Lia Braga Vieira e, atualmente, pelo Dr. Ruy Henderson Filho, Professor adjunto do departamento de Artes da Universidade do Estado do Pará.

um mesmo espaço físico. Em 2020, por problemas estruturais do prédio do PPGArtes, em plena pandemia, o LabEtno se instala no Campus Universitário, Bloco N, sala 02, temporariamente, enquanto está sendo finalizado o prédio da Faculdade de Música. Todavia, ainda não é possível avaliar o impacto da mudança de espaço físico do LabEtno, agora distante fisicamente dos espaços de produção de conhecimento em música.

Vários são os fatores que contribuíram para a criação e o desenvolvimento do LabEtno na UFPA: Em 2004, Liliam Barros Cohen, mestre (2003) e doutora em Etnomusicologia (2006) pela Universidade Federal da Bahia - UFBA, orientação da Dra. Ângela Lühning, passou a integrar o corpo docente da UFPA e introduz os estudos etnomusicológicos na instituição. Sonia Chada, após conclusão do Mestrado (1996) e Doutorado (2001) em Etnomusicologia, na UFBA, sob orientação do Dr. Manuel Veiga, é redistribuída – da UFBA para a UFPA, em 2010.

Em 1991 foi criado o Curso de Educação Artística – Habilitação em Música, da UFPA<sup>4</sup>, atualmente Licenciatura Plena em Música, iniciando a produção de trabalhos de conclusão de curso voltados para a cultura musical paraense. Com a reformulação do Projeto Político Pedagógico do curso, em 2008, as atividades curriculares passaram a ser organizadas em eixos curriculares: Formação humanística; Fundamentos teóricos e composicionais; Instrumental e composicional; Pedagógico; Integração e Pesquisa. O eixo de Formação Humanística se constitui das atividades curriculares Filosofia da Música; Sociologia da Música; História da Arte, Introdução

---

4 Vale mencionar que o Curso de Educação Artística – Habilitação em Música, atualmente Licenciatura em Música, da Faculdade de Educação do Pará da Fundação Educacional do Pará, hoje Universidade Estadual do Pará (UEPA), foi criado em 1989.

à Etnomusicologia e Libras. Segundo o Projeto Político-Pedagógico (PPP) do curso, tais atividades pretendem “Refletir criticamente e construir argumentação sobre Música como manifestação artística inerente ao homem e por meio da qual ele se expressa e se comunica, situado num tempo e espaço” (PPP, 2008). Com as mudanças no PPP se intensificaram a produção de artigos e trabalhos de conclusão de curso sobre práticas musicais paraenses.

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

No Curso de Licenciatura em Música e no PARFOR<sup>5</sup> os alunos são convidados a realizar pesquisa etnográfica sobre práticas musicais existentes no Pará e nos bairros da cidade de Belém. Assim, constantemente são produzidos artigos e trabalhos de conclusão de curso sobre essas práticas. As pesquisas são realizadas a partir de levantamento bibliográfico, leitura de textos teóricos da área da Etnomusicologia e realização de trabalho de campo.

---

5 Plano Nacional de Formação de Professores da Educação Básica.

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

As atividades curriculares, seus conteúdos programáticos e as pesquisas realizadas nesses diversos níveis pelos discentes ocorrem em consonância com as desenvolvidas nos grupos de pesquisa e no LabEtno e oferecem suporte crítico, metodológico e teórico para a compreensão das relações entre música e sociedade, mú-

sica e os diversos domínios da cultura, oportunizando reflexões, vivências e produção de conhecimento sobre a cultura musical paraense, incluindo as sociedades indígenas e afrodescendentes brasileiras e amazônicas (Leis 10.639/2003 e 11.769/2008), fomentando nos estudantes uma visão crítica a respeito da vida musical das cidades, da mídia, das hierarquias de saberes institucionalizados e não institucionalizados e, da validação de certas músicas em detrimentos de outras, aprofundando a percepção das relações entre música, cultura e sociedade (BLACKING, 2000).

Ações voltadas à qualificação docente, oportunizadas pela UFPA, a exemplo do Mestrado Interinstitucional entre a Universidade de São Paulo e a UFPA e, o Mestrado e o Doutorado Interinstitucional da UFPA com a Universidade Federal da Bahia, além de iniciativas pessoais de qualificação realizadas pelos docentes da instituição têm contribuído significativamente para o incremento da Etnomusicologia no Pará (Cf. BARROS, 2011). Até o momento temos na UFPA seis doutores em Etnomusicologia, lotados no ICA, dois no Curso de Licenciatura em Música e no PPGARTES – Liliam Barros Cohen e Sonia Chada, e quatro na EMUFPA – Maria José Moraes, Mavilda Raiol, Rosa Maria Silva e Vanildo Monteiro, todos formados no Brasil.

Os grupos de pesquisa GPMIA, GEMPA e GEMAM, liderados por etnomusicólogos, respectivamente Liliam Barros Cohen, Sonia Chada e Paulo Murilo Guerreiro do Amaral<sup>6</sup>, também têm um papel importante na consolidação da Etnomusicologia neste contexto por fomentarem pesquisas e ações na área, reunindo pesquisadores

---

6 Professor Adjunto IV do Departamento de Artes da UEPA, cursos de Licenciatura Plena em Música da UEPA e Pós-graduação lato sensu em Pesquisa em Música; Líder do Grupo GEMAM.

e alunos de vários níveis – doutorandos, mestrandos, licenciandos, bolsistas de iniciação científica e extensão, com interesse nas práticas musicais existentes no Estado paraense e na Amazônia.

As atividades de pesquisa e extensão desenvolvidas no âmbito da UFPA têm como meio de difusão e diálogo eventos diversos a exemplo dos Fóruns Bienais de Pesquisa em Arte, realizado pelo PPGARTES, já na sua oitava edição, e os Encontros de Arte da UFPA (ENARTE/UFPA), realizados pela Escola de Música. O LabEtno tem participação relevante nestes eventos e vem ainda consolidando eventos locais e regionais como a Jornada de Etnomusicologia, já em sua sétima edição. A sétima edição foi realizada virtualmente através do canal do LabEtno no Youtube, contando com a participação de pesquisadores de fora do Brasil. A partir de 2018 a Jornada de Etnomusicologia (da UFPA) e o Colóquio Amazônico de Etnomusicologia (da UEPA) passam a ser realizados conjuntamente. Em 2020 foi realizada a VII Jornada de Etnomusicologia e o V Colóquio Amazônico de Etnomusicologia.

Entre outros eventos promovidos pelo LabEtno estão o Encontro Regional Norte da Associação Brasileira de Etnomusicologia, já em sua terceira edição e os Ciclos de Palestras, atividades mensais que já ocorrem há sete anos. A partir da sua sétima edição, em 2021, passa a ser realizado conjuntamente com o Gemam na rede (UEPA). Temos ainda o Ciclo de Cursos do LabEtno e o LabEtno de Portas Abertas, que só aconteceu em 2019, por conta da pandemia. O LabEtno de Portas Abertas acontece em diferentes formatos: áudios, vídeos, fotografias, artefatos musicais, visando maior interação do público presente com as diversas manifestações musicais pesquisadas pelo LabEtno. O V Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia, realizado em Belém,

em 2011, foi importante por dar visibilidade para a produção existente na UFPA. Tais eventos representam um panorama da produção local em Etnomusicologia, socializam o resultado de pesquisas realizadas no âmbito do LabEtno e tem gerado produtos diversos como livros, artigos, anais dos encontros e a produção de vídeos (Disponível em: <[www.labetno.ufpa.br](http://www.labetno.ufpa.br)>).

O LabEtno tem como objetivos congregar e apoiar as pesquisas na área de Etnomusicologia na Faculdade de Música e no PPGArtes/UFPA; proporcionar organismo estruturado de apoio às pesquisas etnomusicológicas desenvolvidas na UFPA e, acomodar acervo já existente nos grupos de pesquisa, além de oferecer suporte para a sua constante alimentação. Dentre suas metas estão: manter arquivo de registros sonoros disponíveis aos pesquisadores, comunidades e ao público externo; potencializar o desenvolvimento da área da Etnomusicologia na Região Norte; realizar ações de pesquisa e extensão com as diversas conexões musicais do Estado e Região; estabelecer pontes entre os mestres e sabedores musicais do Estado e da Região e a academia, e promover eventos, cursos, workshops, oficinas e afins com vistas ao incremento da Etnomusicologia.

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

Práticas Musicais no Pará - sobre práticas musicais e, consequentemente, sobre Grupos e Mestres a elas relacionados.

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

O maior desafio do LabEtno tem sido o de potencializar as pesquisas desenvolvidas no âmbito do ICA/FACULDADE DE MÚSICA/PPGARTES e GEMAM em fase de amadurecimento e consolidação. Assim como sistematizar, organizar e elaborar políticas de acesso aos resultados e produtos das pesquisas realizadas. O sonho é que o LabEtno seja um Centro de Documentação sobre a Música no Pará, disponível aos interessados, mas esse tem sido o nosso calcanhar de Aquiles.

## 2. O Grupo de Estudos sobre a Música no Pará - GEMPA

Confessamos que falar do GEMPA dissociado do LabEtno não é uma tarefa fácil, pois todos os esforços desde a criação do LabEtno têm sido no sentido de fortalecimento do LabEtno. Assim, praticamente tudo que foi mencionado sobre o LabEtno também se refere ao GEMPA.

O GEMPA foi criado em 2012, está cadastrado no Diretório dos Grupos de Pesquisa no Brasil – CNPq, certificado pela UFPA, e tem como líderes Sonia Chada e Jucélia Estumano, professora da Escola de Aplicação da UFPA. Suas linhas de pesquisa são: Prática Musical e Interfaces epistêmicas entre Arte, Cultura e Sociedade, esta relacionada a linha de pesquisa do PPGArtes. É um grupo de investigação e produção de conhecimento sobre as práticas musicais existentes no Pará cujo objetivo principal é o de fomentar e produzir conhecimento sobre as práticas musicais existentes no Pará. Reconhecendo a diversidade de práticas musicais existentes no Pará, contrapostas às mudanças profundas de contexto a que a cultura musical paraense vem se submetendo - modernização, explosão demográfica, globalização, entre outras, o GEMPA busca fornecer interpretações, explicações e até possíveis avanços teóricos ao estudo da música e do homem, das idéias que as comunidades têm sobre música, sobre o fazer musical, sobre criação musical e a música propriamente dita, além de discussões a respeito da relação música e cultura, música e religião, música e educação, entre outras, conforme o caso.

A meta principal do grupo é a de gerar hipóteses e informações sobre valores fundamentais da cultura musical paraense, a partir do acervo que vem sendo constituído e ampliado. É constitu-

ído por professores pesquisadores, doutorandos, mestrandos, graduandos e bolsistas de Iniciação Científica. O GEMPA, assim como o LabEthno, pois todos os integrantes do GEMPA fazem parte do LabEthno, reúne representantes da Faculdade de Música, Escola de Música, Programa de Pós-Graduação em Artes e do Ensino Fundamental e Médio da Escola de Aplicação, congregando todos os espaços de ensino de música na UFPA e permitindo ações conjuntas.

O projeto principal do GEMPA é “Práticas Musicais no Pará”, que surge com a criação do grupo. Está cadastrado na Faculdade de Música/PPGARTES/ICA/PROPEP. É uma proposta contínua, um projeto “guarda-chuva” que abriga vários subprojetos e ações de ensino, pesquisa e extensão, com suporte teórico do pensamento etnomusicológico e dos estudos culturais, da educação musical, entre outros. Os subprojetos são teses, dissertações, trabalhos de conclusão de curso, de Iniciação Científica e de extensão, assim como pesquisas individuais sobre a Música no Pará. As diversas ações são atividades dirigidas de ensino, pesquisa e extensão desenvolvidas em disciplinas da Graduação e do PARFOR – Introdução a Etnomusicologia, Sociologia da Música, Cultura Afro-brasileira, incentivando pesquisas sobre a Música no Pará e Práticas Musicais nos bairros da cidade de Belém, e disciplinas da Pós-Graduação – Estudos Avançados e outras; organização de eventos e publicações para socialização das pesquisas e atendimento de demandas de Mestres e da Comunidade.

Prática musical é aqui entendida como:

um processo de significado social, capaz de gerar estruturas que vão além de seus aspectos meramente sonoros, embora estes também tenham um papel importante na sua constituição (...). A execução,

com seus diferentes elementos (participantes, interpretação, comunicação corporal, elementos acústicos, texto e significados diversos) seria uma maneira de viver experiências no grupo. Assim, suas origens principais têm uma raiz social dada dentro das forças em ação dentro do grupo, mais do que criadas no próprio âmago da atividade musical. Isto é, a sociedade como um todo é que definirá o que é música. A definição do que é música toma um caráter especialmente ideológico. A música será então um equilíbrio entre um "campo" de possibilidades dadas socialmente e uma ação individual, ou subjetiva (CHADA, 2007: 13).

O objetivo geral é o de produzir conhecimento sobre as práticas musicais existentes no Pará, considerando as práticas musicais já abordadas. Os específicos: fornecer informação biobibliográfica criteriosa aos estudos musicais paraenses e, assim, corrigir possíveis distorções existentes nas fontes primárias; captar e registrar aspectos do saber musical contido nas diversas práticas musicais existentes no Estado paraense; incorporar informação sobre as instituições que apoiam e articulam a vida musical no Pará; gerar um banco de dados com informações sobre essas práticas musicais, os mestres e grupos relacionados a essas práticas e contribuir para o desenvolvimento de estudos sobre a cultura musical paraense e, também, para os estudos da continuidade e mudança musical. Busca-se, entre outros, compreender como a música está presente em diferentes contextos? Qual o significado da música para as pessoas que a praticam? Quais os processos utilizados para aprender, criar e fazer música e; Quais os aspectos relevantes destas práticas? Como já mencionado para o LabEtno.

### 3. Uma tentativa de compreensão da produção

Em uma tentativa de compreensão da produção etnomusicológica existente e da Etnomusicologia praticada na UFPA, ainda que incorrendo em generalizações e reducionismos, ressaltam-se alguns pontos, considerando o lugar ocupado na instituição. Vale mencionar que mesmo que a Etnomusicologia esteja presente no Estado paraense, ainda não há curso para formação de etnomusicólogos, nem no Pará, nem na Região Norte brasileira. A Etnomusicologia está presente nos Cursos de Licenciatura em Música, da UFPA e da UEPA e no PPGARTES, contribuindo para a formação de professores de música e mestres e doutores em Arte. Sempre nos vem a pergunta: Que Etnomusicologia é essa que estamos fazendo? A resposta a essa pergunta parece ser que estamos aprendendo sobre música no Pará cuja compreensão passa por sua relação com a cultura em que é produzida e que ela própria, música, ajuda a produzir.

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

que podem não ser explícitas, mas sem as quais se evaporariam no processo normal de transmissão aural-oral.

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

A dicotomia música/cultura, o “dilema congênito” da disciplina, parece já haver sido internalizado nessa produção, demonstrando que há uma interação tão forte nestes campos que a música não pode ser compreendida independentemente da cultura e da sociedade na qual é produzida.

Queiroz (2017:177), aponta a importância de considerarmos a música na, com e como cultura, “Em suma, para definirmos algo como música, é preciso que um fenômeno agregue som, mas também conceitos, comportamentos, significados e sentidos, elementos todos que, juntos, fazem com que uma determinada expressão sonora seja aceita e reconhecida, em um contexto cultural, como música”. O autor ainda reitera que:

Por esse ponto de vista, não faz sentido definir algo como musical, considerando somente os elementos do som e sua organização estética. Mais que isso, não é possível classificar aspectos culturais como comportamento, significado e outros elementos simbólicos do fenômeno musical como não-musicais, [...]. Assim, considerando a música como uma expressão de cultura, o som e sua estruturação, bem como o que esse aspecto representa para o indivíduo e para uma sociedade são elementos fundamentais para a expressão musical, com o mesmo grau de importância e valor. [...] Sem som não há música, mas sem processos cognitivos, sentido, significado e representação cultural também não! (180 e 181).

Já há tentativas de compreensão dos diversos significados da música mediante a realização de descrição etnomusicológica que seja compatível com os grupos pesquisados. As análises realizadas, em geral, contemplam tanto os aspectos sonoros quanto a importância do contexto cultural.

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

Todavia, vale mencionar que ainda que essa produção apresente características próprias, relacionadas ao lugar que ocupa na instituição, está em constante interlocução com a Etnomusicolo-

gia brasileira e internacional e o pensamento socioantropológico brasileiro. Em tempos de pandemia, a metodologia das pesquisas tem sido ajustadas, de acordo com o que tem sido possível realizar. Já podemos falar de uma etnomusicologia do/no Pará?

#### **4. Considerações finais**

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

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

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

A música produzida no Pará lança ainda desafios ao próprio conceito de música, enriquecendo, portanto, todo o campo de estudos musicais. Ocupa um lugar central tanto nos rituais quanto em diversas funções cotidianas, os sistemas musicais imbricando-se nos domínios dos saberes, havendo, portanto, necessidade da compreensão da música para além da “ordem sônica” (BLACKING,

2000), um campo profícuo para os estudos etnomusicológicos. A configuração cultural do Estado ainda se reveste de mistérios inquietantes, ora marcada por visões unilaterais e reducionistas, que ignoram os entrelaçamentos e coloridos interculturais existentes, ora vítima do descaso e desinteresse intelectual para compreensão de suas contradições e nuances, surpreendendo e seduzindo quando mostra sua multiface cultural.

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

### **Referências:**

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

BARROS, Liliam. Pontos sobre a Pesquisa em Música no Pará. **Mú-**

**sica e Cultura**. Volume 6, 2011. Disponível em: <<http://musicaecultura.abetmusica.org.br/index.php/revista/article/view/163/114>>.

Acesso em: 05.II.2017.

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

CHADA, Sonia. A prática musical no culto ao caboclo nos candomblés baianos. In III SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE COGNIÇÃO E ARTES MUSICAIS, 2007, Salvador. **Anais**. Salvador: EDUFBA, 2007, 137-144.

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

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.

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

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

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

TRAVASSOS, Elizabeth. **Esboço de balanço da etnomusicologia no Brasil**. Texto apresentado em mesa redonda “Musicologia” do

XV Encontro da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 2005.

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

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

UFPA. **Resolução 032**. Instituto de Ciências da Arte. Belém, 2020.

UFPA. **Portaria 044**. Instituto de Ciências da Arte. Belém, 2020.

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

## Gosto musical e práticas sociais<sup>7</sup>

Jucélia da Cruz Estumano

juceliaestumano14@gmail.com

**Resumo:** Este artigo apresentará um recorte da dissertação defendida em 2017 no Programa de Pós-Graduação em Artes, cujo objetivo principal foi investigar, como é construído o gosto musical dos discentes da modalidade EJA, da Escola Estadual de Ensino Fundamental Professor Waldemar Ribeiro.

A discussão do texto foi pelas lentes da Teoria do *habitus* híbrido, Setton (2002a, 2002b, 2009 e 2010); Bernard Lahire (2006) e Canclini (2015). Os resultados obtidos apontaram que a construção do gosto dos estudantes da EJA, foram construídas pela relação com as instâncias tradicionais (Família, Escola e Mídias). A pesquisa visou colocar no centro a relação que os estudantes da educação básica mantêm com a música, pretendendo contribuir para a compreensão das diferentes práticas musicais e sociais que os estudantes têm na escola e fora dela.

**Palavras-chave:** Gosto musical. Práticas Sociais. *Habitus* híbrido.

**Title of the Paper in English:** Musical Taste and Social Practices

**Abstract:** This article will present an excerpt from the dissertation defended in 2017 in the Postgraduate Program in Arts, whose main objective was to investigate, how the musical taste of students of the EJA modality, from the State School of Elementary Education Professor Waldemar Ribeiro is constructed.

The text will be discussed through the lens of the hybrid habitus theory, Setton (2002a, 2002b, 2009 and 2010); Bernard Lahire (2006) and

---

7 Recorte da pesquisa intitulada: “A música na educação de jovens e adultos-EJA: considerações sobre a construção do gosto musical”, realizada no mestrado em Artes- PPGAR-TES-UFPA (2015 a 2017), orientado pela Dr<sup>a</sup> Sônia Chada.

Canclini (2015). The results obtained pointed out that the construction of the taste of the students of EJA, were built by the relation with the traditional instances (Family, School and Media). The research aimed to place at the center the relationship that basic education students have with music, aiming to contribute to the understanding of the different musical and social practices that students have at school and outside.

**Keywords:** Musical taste. Social Practices. Water habit.

## I. Introdução

Apoiado na sociologia da música e da educação musical, o texto em questão, pretende contribuir para a compreensão das diferentes práticas musicais dos estudantes da Educação de Jovens e Adultos (EJA) de uma escola de educação básica em Belém do Pará.

A pesquisa, em questão, foi desenvolvida a nível de mestrado, valendo-se do método do Estudo de Caso. O *lócus* da pesquisa foi a Escola Estadual de Ensino Fundamental Professor Waldemar de Freitas Ribeiro. A técnica aplicada para coleta dos dados foi de entrevista semi-estruturada. A identidade dos participantes foi mantida em sigilo e seus nomes foram substituídos por outros nomes fictícios, contabilizando o total de 21 estudandes da EJA.

Sabe-se que há muito tempo se discute que a música é um objeto que deve ser tratado de forma contextualizada com a sua produção sociocultural, fazendo-se necessário colocar no centro da aula de música a relação que os estudantes mantêm com a ela. Souza, (2004) escreve:

Tenho desafiado os professores a pensarem em estabelecer um diálogo entre os sujeitos do processo de ensino e aprendizagem e conhecimentos musicais.

Dessa forma, conhecer o aluno como ser sociocultural, mapear os cenários exteriores da música com os quais os alunos vivenciam seu tempo, seu espaço e seu “mundo”, pensar sobre seus olhares em relação à música no espaço escolar, são proposições para se pensar essa disciplina e ampliar as reflexões sobre as dimensões do currículo, conteúdo-forma e o ensino-aprendizagem oferecidos aos alunos (p.9).

A autora aponta, a importância de conhecermos os estudantes, com os quais dialogamos em sala de aula; a conhecer as músicas que são referências e referentes para a cultura, isso significa que devemos buscar conhecer as músicas que os estudantes se identificam, os espaços e meios socioculturais, a relação entre as dimensões herdadas e construídas na música vivida no lugar/mundo. Segundo a autora, pensar nessas questões poderiam orientar uma educação musical como prática social nas escolas de educação básica tanto nas dimensões curriculares de dentro e de fora da escola, explicitando questões relevantes sobre a vida dos alunos.

Partindo dessas reflexões busquei repensar sobre a minha prática como professora de música, o que levou-me a buscar mais sobre os estudantes, portanto a pesquisa teve por objetivo geral: Investigar como é construído o gosto musical dos discentes da modalidade EJA, da Escola Estadual de Ensino Fundamental Professor Waldemar Ribeiro.

Em consulta ao dicionário *online* de língua portuguesa, a palavra ‘gosto’ remete à satisfação, gozo, prazer, agrado, moda, maneira. É relacionada a um sentido que permite distinguir os sabores das substâncias, salgado, açucarado, amargo, ácido, ao paladar e, também, remete a faculdade de julgar valores estéticos, sentimento do belo, predileção, inclinação, vocação, tendência e interesse.

Ao se pensar em gosto, podemos considerar que existe um gosto particular e um gosto coletivo. Segundo Monteiro (2008), o gosto particular caracterizar-se-ia por uma discussão mais subjetiva, enquadrando-se no dito popular “gosto não se discute”, já o gosto coletivo, perpassa por meio de questões mais abrangentes, enquadrando as relações sociais, culturais e históricas.

Pierre Bourdieu (2007) estabelece uma relação entre gosto e classe social trazendo à tona a temática da luta de classes, mas tirando o foco do capital econômico como princípio das desigualdades sociais, deslocando-o para o capital cultural. Para ele, os gostos e as preferências se estabelecem de acordo com a posição social do indivíduo, um *habitus* de classe. Para o autor os julgamentos de gostos e preferências são construídos socialmente, é um resultado de diferenças de origem e de oportunidades sociais. As distinções de gosto ou a opção por uma ou outra prática cultural revelam, portanto, uma ordem social hierárquica e injusta; onde o campo cultural é um campo de disputa pelo poder de estabelecer o gosto legítimo.

Hennion (2011), apresenta um conceito de mediação onde o gosto tem uma intrínseca relação entre sujeito e música, compreendendo a construção do gosto como um processo que surge do contato entre o ouvinte e a música. Por isso o autor diz que o gosto atua como uma performance, ou seja, [...] “ele atua, ele se compromete, ele transforma e forma um sensibilizado” [...] (2011, p. 43). Para o autor é preciso observar, analisar, interessar-se pelos mediadores e dispositivos para chegar ao foco. O autor ainda afirma que a construção do gosto: “[...] são o seu passado sedimentado (familiar, escolar, social...), pois é o que forma sua identidade” (idem, 2011, p. 27).

É importante destacar que alguns pesquisadores fazem distinção entre os termos “gosto musical” e “preferência musical”. Schafer (2008, p. 4) estabelece que preferência musical pode ser definida como o grau do gosto por um estilo musical, somado à tendência comportamental para ouvir aquele estilo mais que outros. Outros autores sugerem que o gosto corresponde a uma preferência estável e de longo prazo, o que significa que quando a preferência por algo se torna frequente, ela passa a se caracterizar como gosto (QUADROS JR; LORENZO, 2010). Os autores complementam essa ideia dizendo que a preferência musical é identificada nas pessoas pela música que decidem ouvir, pelos álbuns que optam por comprar e/ou pelos concertos que costumam assistir.

Quadros Jr. e Lonrezo (2013) mostram que existem pesquisadores que concebem esses termos de maneiras diferentes, destacando que a diferença fundamental entre gosto e preferência musical está na duração, isto é, por quanto tempo o indivíduo permanece preferindo uma determinada música frente às outras, definindo, assim, gosto musical (*musical taste*) como o conjunto de preferências que afetam positivamente o indivíduo ao longo da sua vida, enquanto preferência musical (*music preference*) se refere a decisões instantâneas, de curta duração (NORTH; HARGREAVES, 2008). Enfatizam que quando a preferência por algo se torna frequente ela se transforma em gosto, uma preferência estável e de longo prazo.

Nesse sentido, baseada nos trabalhos de Quadros Jr. e Lourenço, penso ser apropriado utilizar a palavra gosto, pois os discentes da EJA demonstram uma preferência frequente, principalmente os adultos e idosos, demonstrando que ao longo da vida, seus gostos puderam sofrer mudanças, contudo, permanecendo a escuta estável de alguns tipos de música.

Os autores citados foram importantes para a conceituação do termo “gosto musical” adotado nesta pesquisa, pois, assim, categorizamos que os estudantes da EJA possuem um gosto musical. A seguir apresento um exemplo das falas recorrentes nas narrativas dos estudantes, o que pode ratificar a escolha pela palavra gosto musical e não preferência, nesta pesquisa:

*Gosto de rock, de algumas músicas românticas, gosto de alguns pagodes também, mas não são todos, gosto do Raça negra, de algumas músicas antigas, gosto bastante de Rock Nacional, como do Capital Inicial, Jota Quest, Engenheiros do Havai, Legião Urbana, Titãs, do A-Ha, um pouco, das músicas do Kid Abelha. Eu **gosto dessas músicas porque sempre escutei, sempre gostei.** Tem uma da banda Legião Urbana chamada “Vento no Litoral” que fala sobre amor, que ele está encontrando uma pessoa na praia eu escutei essa música **numa época que eu era jovem, tinha uns 18 anos. Isso faz muito tempo, até hoje eu lembro. Eu não tenho mais o CD, é difícil eu escutar, mas ficou na mente mesmo, ficou na memória, [...] fico escutando a rádio e procurando as músicas que eu gosto. [...]. Eu procuro muito a Jovem Pam, o Mix, às vezes alguma rádio que toque Legião Urbana.** (Jó, 37 anos, 3ª etapa Fundamental, 2017).*

O aluno Jó revela que começou a gostar da Banda Legião Urbana aos 18 anos e que mesmo passados 19 anos ainda continua gostando da música da banda. Apesar de revelar que gosta de outros tipos de música, o estudante sempre destaca o rock como repertório musical que mais gosta, mesmo depois de terem se passados todos esses anos. Acrescenta que fica à procura de uma emissora de rádio que toque alguma das bandas mencionadas, especialmente a banda Legião Urbana. Outra discente diz:

*Eu gosto de escutar músicas dos anos 80, gosto de MPB, gosto de muitas músicas, sou muito eclética nesse ponto, eu até gosto das músicas que minha filha escuta. Das músicas regionais, gosto da Lucinha Bastos, Nilson Chaves, Pinduca, e dessas músicas bem culturais. De nacionais, eu gosto de Kid-Abelha e várias outras, [...] algumas eu gosto porque é legal mesmo de escutar, porém tem umas que parece que tu volta no tempo da tua adolescência, volta nas coisas que passaram, de momentos vividos, gosto muito dessas.* (Gilda, 42 anos, 4<sup>a</sup> etapa fundamental).

A estudante Gilda cita vários tipos de música que gosta de ouvir, mas destaca aquelas que a fazem voltar no tempo, músicas que a fazem lembrar de coisas vividas no passado. É certo que o seu gosto passou a ampliar-se na experimentação e no diálogo com outras sonoridades, como por exemplo, as músicas que a filha escuta, contudo, o gosto musical daquelas músicas do passado deixou características que permanecem como as músicas que mais gosta de ouvir. Dificilmente esses hábitos e tradições poderão ser eliminados, pois de uma forma ou outra estarão na memória.

## **2. Resultados e discussões da pesquisa**

A questão do gosto está intimamente atrelada à teoria do *habitus*, em Pierre Bourdieu, ao qual Setton (2002a, 2002b) apresenta uma abordagem contemporânea, segundo a autora, a sociologia de Bourdieu é mais que uma sociologia da reprodução, é uma sociologia das práticas de cultura. Por prática de cultura se entende todo tipo de comportamento cotidiano, toda prática de rotina que explicita um modo de ser e fazer dos agrupamentos humanos. São ações como as maneiras de se alimentar, de vestir, de arrumar a

casa; de escolher a religião, a política ou a arte. Prática de cultura é a ação de escolher um livro para ler, é a tendência por uma expressão estética e tantas outras coisas. Então prática de cultura são todas as ações, ora conscientes ora inconscientes, que se expressam em um movimento corporal quase instintivo, como o andar, o sentar, o falar, o gesticular com as mãos (Setton, 2010).

O gosto musical é uma prática de cultura construída a partir das experiências dos indivíduos nos momentos, nas atividades com a música e essa construção é feita por meio de situações que evidenciam o envolvimento com ela como, por exemplo, através do CD, do canto, do show, da prática coletiva. Todos esses fatores vão revelando a forma de nos relacionarmos com ela. As opções por uma prática de cultura musical ou outra não são neutras ou naturalizadas. Isto é, como produtos de uma história social, todas as escolhas ou pré-disposições são resultado de condições de socialização específicas que traduzem o pertencimento a uma dada estrutura social (idem).

Considerando que os tempos são outros, que somos forjados pela interação de ambientes distintos, o processo de construção dos *habitus* individuais passa a ser mediado pela coexistência dessas distintas instâncias produtoras de valores culturais e de referências identitárias:

Assim, considero possível pensar o *habitus* do indivíduo da atualidade formulado e construído a partir de referências diferenciadas entre si. Isto é, um *habitus* produto de um processo simultâneo e sucessivo de uma pluralidade de estímulos e referências não homogêneas, não necessariamente coerentes. Uma matriz de esquemas híbridos que tenderia a ser acionada conforme os contextos de produção e

realização. Considero ser esta a realidade do mundo contemporâneo. Creio poder pensar o *habitus* do indivíduo moderno sendo forjado pela interação de distintos ambientes, em uma configuração longe de oferecer padrões de conduta fechados. Assim abre-se a possibilidade de pensar o surgimento de um outro sujeito social, abre-se espaço para se pensar a constituição da identidade social do indivíduo moderno a partir de um *habitus* híbrido, construído não apenas como expressão de um sentido prático incorporado e posto em prática de maneira “automática”, mas uma memória em ação e construção (SETTON, 2002a :66).

Embasa na perspectiva do *Habitus* híbrido, buscou-se, então analisar os dados coletados em campo. O conceito de *habitus* híbrido apontara para as instâncias tradicionais, como a família, a escola e a mídia, como agentes específicos da socialização no mundo contemporâneo. Essas instâncias socializadoras coexistem numa relação de interdependência. Não são estruturas que existam acima e por cima dos indivíduos, não podem ser vistas como estruturas que pressionam umas às outras, mas instâncias constituídas por agentes que se pressionam mutuamente no jogo simbólico da socialização (SETTON, 2002b).

A seguir vamos mostrar a alguns dos fatores sociais que estimularam a construção do gosto musical dos discentes, partindo da lente da teoria do *habitus* híbrido, por meio das diversas instâncias socializadoras, sejam elas tradicionais como a família, a escola ou não tradicionais, como as mídias eletrônicas.

## 2.1 – A Família

Setton (2002a, 2002b) afirma ser preciso considerar as distinções das instituições família, escola e mídia. Para a autora:

Embora não seja apropriado conceber um modelo único de família, de escola e/ou de mídia, é possível considerar que cada uma dessas instituições pauta-se por propósitos e princípios distintos. Ou seja, por possuírem naturezas específicas, são responsáveis pela produção e difusão de patrimônios culturais diferenciados entre si. É necessário, pois, identificar a configuração, o arranjo particular entre elas, em uma perspectiva antropológica, para se apreender experiências específicas de socialização. (SETTON, 2002b, p. 109).

A família é considerada um fenômeno universal que se transforma conforme as conjunturas socioculturais, sendo um agente social ativo. Tão ativo que o modelo familiar, já há algumas décadas, vive transformações graduais, mas extremamente profundas. Durante os séculos XIX e XX foi comum ouvir sobre a falência da família, especificamente na década de 1990, com o surgimento da concepção de família contemporânea, dado pela inserção da mulher no mercado de trabalho, do aumento dos níveis de separação de casais e pela concepção de novos modelos de família.

Podemos considerar a família a partir de dois enfoques - o primeiro por uma abordagem psicológica, “a família como espaço de relações identitárias e de identificação afetiva e moral” (SETTON, 2002b, p. III), onde ocorre a modelação da subjetividade, onde são construídos os valores familiares mais duradouros no processo de socialização. Seria o contato com as primeiras formas

simbólicas de integração social. No segundo enfoque a família pode também ser considerada como responsável pela transmissão de um patrimônio econômico e cultural que também forja a identidade social do indivíduo. De origem privilegiada ou não, a família transmite para seus descendentes um nome, uma cultura, um estilo de vida moral, ético e religioso: “Considerando a família como um importante elemento na determinação dos destinos pessoais e sociais, nas trajetórias educacionais e profissionais dos sujeitos é preciso atentar para a heterogeneidade de configurações familiares [...]” (SETTON, 2002b, p.III).

Partindo da visão de família e sobre a construção do gosto musical, apresento a fala dos discentes que deixaram nítida a influência da família:

*[...]. Sobre o gosto musical acho que foi despertando no ambiente onde eu sempre vivi, com minha irmã, com minha mãe, elas são pessoas muito legais, sabe! [...] aí fui pegando a influência delas, [...] (Gilda, 42 anos, 4ª etapa Fundamental).*

*Eu escuto mais música internacional e no momento K-pop que é uma música coreana, conheci através da minha mãe, porque ela gosta desse negócio também. [...] Aí minha irmã mais nova começou a escutar e de tanto escutar a música em casa ficou na cabeça. (Daiane, 18 anos, 3ª etapa do fundamental).*

*Na minha família, todos os meus familiares gostavam muito de rock, então o meu tio gostava dessa banda do Linkin Park e eu escutava muito com ele e acabei gostando. (Lucian, 17 anos, 4ª etapa do fundamental).*

*Gosto de ouvir Marisa Monte, Caetano Veloso, Roberto Carlos, a minha mãe sempre ouvia Roberto Carlos num programa de rádio chamado 'Em detalhes', tocava bem cedinho na 99, aí eu cresci com isso, entendeu? (Jane, 30 anos, 4ª etapa do fundamental).*

*Eu gosto de escutar sertanejo, melody, dancing, eletrônica, funk, [...] o reggae também, lá em casa o gosto musical da família se aproxima do meu e aprendi a gostar dessas músicas ouvindo em casa, foi mais por parte da minha mãe, ela gosta de ouvir bastante o arrocha, sertanejo, melody, e todos esses que eu também gosto (Alex, 18 anos, 1ª etapa do médio).*

Dos 21 (vinte e um) estudantes entrevistados, 3 (três) não deixaram a influência familiar explícita, 4 quatro negaram a mediação familiar, atribuindo a outros esse mérito e os outros 14 (quatorze) estudantes revelaram uma herança, um *ethos* familiar mediado especificamente pela presença da família e dos familiares na construção do gosto musical.

## **2.2 – A Escola**

Além da família, a escola também destaca-se como dispositivo de suma importância na construção do gosto musical.

Setton (2002b) menciona que “a escola sempre foi vista como responsável pela transmissão de um saber consagrado, útil para a manutenção de uma ordem baseada na divisão do trabalho social” (p. 112). Essa visão ainda permanece, mas também a escola foi e é

vista como a responsável pela expansão do acesso ao conhecimento, principalmente de um saber restrito a poucos, aquele ligado à esfera social do âmbito não cotidiano.

Se anteriormente a escola era regulada de maneira muito firme, com públicos e projetos educativos homogêneos, apresentando-se como eixo organizador de experiências, com funções bem delimitadas como a de educar (transmitir valores), selecionar (qualificando distintamente o público) e socializar (adaptá-los a uma realidade social), hoje a heterogeneidade dos estudantes e suas diferentes expectativas mescla-se, tornando a escola mais ambígua. O sistema escolar contemporâneo caracteriza-se por uma contraditória hierarquia interna que reflete, em seu interior, uma complexidade de interesses intra e extraescolar:

Não deixando de ser uma instituição do saber e da produção do conhecimento, a escola perde seu papel organizador, pois não detém mais o monopólio das referências identitárias. Sujeita a uma variedade de público e pouco preparada para enfrentar os desafios que cada um deles lhe propõe, a escola se enfraquece enquanto agência da socialização, responde e serve de forma fragmentada às expectativas diferenciadas de seu público (SETTON, 2002b, p. 112).

A massificação escolar modificou a forma de distribuição das qualificações. Embora, oficialmente, todos tenham acesso a ela, as trajetórias estudantis, os usos do saber escolar variam de acordo com as experiências de vida – familiar, escolar, religiosa e midiática, dos indivíduos. Na pesquisa realizada percebemos lacunas no acesso aos conteúdos musicais. Segundo o relato dos discentes, nenhum deles havia visto algum conteúdo relacionado à música na escola:

*[...] Esse ano aqui nessa escola não vi nada sobre música, nenhum conteúdo. Gostaria que tivesse aula de música, aula de instrumento, eu escolheria tocar bateria, violão e guitarra. Se tivesse eu participaria de apresentação musical, não para falar só para tocar mesmo (Lucian, 17 anos, 4ª etapa do fundamental).*

*[...] Eu toco lira na banda, mas sei tocar flauta, xilofone, aprendi tudo no templo budista, quando davam aulas de música. Gostaria que trabalhassem música conosco, que ensinassem os alunos da EJA a tocarem vários instrumentos. Cada um poderia fazer seu próprio instrumento, porque não existe só instrumento pronto que precise comprar, daria para fazer, aqui na escola não nos apresentamos artisticamente, [...]. (Daiane, 18 anos, 4ª etapa do fundamental).*

*[...] não vimos nenhum conteúdo musical em arte. Não sei o que gostaria de aprender sobre música, não sei dizer, de música eu gosto mais ou menos, não escuto todo dia, só às vezes. (Diogo, 16 anos, 3ª etapa do fundamental).*

Sabendo que a escola é responsável pela expansão do acesso ao conhecimento, com a função de ampliar o universo musical do aluno, percebemos pelos relatos que o acesso ao conteúdo musical não é uma realidade na escola pesquisada.

Ao serem indagados sobre o que chama a atenção deles na música que gostam todos disseram gostar ou não de uma música a partir da letra da música:

*Além da letra gosto da coreografia deles, pois o K-pop conseguem misturar a dança com a música de forma sincronizada dentro da batida da música. (Daiane, 18*

anos, 4ª etapa do fundamental).

*Gosto mesmo é de ouvir os Racionais, tem aquela música “Jesus chorou” que a letra fala sobre a realidade de que está acontecendo, sobre o que aconteceu, essa música fala sobre várias coisas, quem ouve muito, entende. [...]. (Diogo, 16 anos, 3ª etapa do fundamental).*

*Eu gosto de Legião Urbana, da música o “Vento no Litoral” que fala sobre uma história de amor, onde ele está encontrando uma pessoa na praia, [...]. (Jó, 37 anos, 3ª etapa Fundamental).*

*Como eu te falei, gosto de músicas que adoram ao Senhor, as letras são muito fortes, porque são adorações e louvores ao senhor, são músicas que tocam bem na alma. [...]. (Leila, 38 anos, 4ª etapa do fundamental).*

*[...] tem umas músicas que a letra é bonita, gosto mais das letras da música. (Luigi, 41 anos, 4ª etapa do fundamental).*

Como lemos nas falas, a atração deles pelas músicas vem primeiro pela ligação com a letra, a explicação pode estar conectada ao fato de que a letra se relaciona à comunicação verbal utilizada no dia-a-dia, sendo, portanto, facilmente entendida por seus pares. Vale ressaltar que a falta do conhecimento específico musical não os torna seres avessos à música, pois estamos considerando que as experiências de vida cotidianas também os musicalizam, porém não podemos deixar de discutir sobre a importância de estimular a atenção dos estudantes para características musicais que

vão para além das letras. Nesse sentido, a função do ensino de música na escola é justamente ampliar o universo musical do aluno, propiciando “acesso à maior diversidade possível de manifestações musicais, pois a música em suas mais variadas formas, é um patrimônio cultural capaz de enriquecer a vida de cada um, ampliando a sua experiência expressiva e significativa” (PENNA, 2010, p. 27).

Conhecer a vivência do educando é um fator essencial para efetivar o diálogo e contribuir para uma educação musical em expansão, em alcance e em qualidade da experiência artística e cultural. Contudo, não esqueçamos que o papel da educação é o de democratizar os saberes acumulados historicamente pela humanidade, lidando com toda a diversidade que nos cerca.

### **2.3- A Instância Midiática**

A sociedade, no Brasil, mais precisamente a partir da década de 1970, vem convivendo de maneira intensa com os meios de comunicação de massa e, em algumas décadas, a população viu-se imersa em uma Terceira Cultura. Como diria Edgar Morin (1984), a tal cultura da comunicação de massa que se alimenta e sobrevive à custa das culturas de caráter humanista nacional, religiosa e escolar. Mesmo pouco letrados e urbanizados, os indivíduos foram sendo forjadores e forjados também pela interação com os avanços tecnológicos, como o rádio, a TV, os computadores, a internet, pelo ritmo das mudanças tecnológicas e o caráter transitório dos conhecimentos que são novos e mediadores dessa ordem social:

[...] a modernidade caracteriza-se por oferecer um ambiente social em que o indivíduo encontra condições de forjar um sistema de referências que mescla

as influências familiar, escolar e midiáticas (entre outras), um sistema de esquemas coerente, no entanto híbrido e fragmentado. Nesse sentido, a particularidade dessa socialização deriva não só da relação de interdependência entre as duas instâncias tradicionais da educação, mas da relação de interdependência entre elas e a mídia. (SETTON, 2002b, p. 107).

Com as mídias são frequentes as fusões entre culturas, e a palavra hibridação aparece mais dúctil para nomear não só as combinações de elementos étnicos ou religiosos, mas também a de produtos das tecnologias avançadas e processos sociais modernos ou pós-modernos. As mídias colaboram para o processo de hibridação, como processo de intercessão e transações, o que torna possível que a multiculturalidade evite o que tem de segregação e se converta em interculturalidade. Com as mídias presentes no cotidiano podemos escolher viver em estado de guerra ou em estado de hibridação (CANCLINI, 2015).

Entre os cantores e bandas citadas pelos entrevistados temos, por exemplo, o gosto pelas músicas de Justin Bieber (pop internacional), Selena Gomez (pop internacional), Rihanna (pop internacional), Beyonce (pop internacional), Michael Jackson (pop internacional), Linkin Park (rock internacional), Banda Evanescence, Banda A há e Grupo K-Pop. O que aponta o gosto musical dos estudantes da EJA como não cristalizado em um gosto de músicas da nossa nação, por conta da relação intensa que tem com as mídias, onde cada um ganha e perde ao hibridar-se.

Conhecer as inovações e músicas de diferentes países e a possibilidade de misturá-las requeria, há alguns anos, viagens frequentes, assinaturas de revistas estrangeiras e pagar avultadas

contas telefônicas. Agora se trata de renovar periodicamente o equipamento de computador e ter um bom servidor de *internet*.

A inovação estética interessa cada vez menos nos museus, nas editoras e no cinema foi deslocada para as tecnologias, para o entretenimento musical e para a moda. Onde havia pintores ou músicos, há designers e *discjockeys*. A hibridação, de certo modo, tornou-se mais fácil e multiplicou-se quando não depende dos tempos longos, da paciência artesanal ou erudita e, sim, da habilidade para gerar hipertextos e rápidas edições audiovisuais ou eletrônicas.

Souza (2004, p. 10) chama a atenção para a compreensão das práticas sociais dos nossos discentes, ressaltando que eles “(con)vivem com as transformações da sociedade, cuja dinâmica globaliza as pessoas e os lugares”, e que é importante observar os diferentes e diversos espaços e meios de socialização, não só dos lugares tradicionais que representam relações pedagógicas institucionais como a família, a escola e as mídias mas, principalmente, com as diferentes formas de relacionamento com as tecnologias modernas.

Para Lahire (2006) as fronteiras entre a legitimidade cultural e a ilegitimidade cultural, entre instâncias tradicionais e modernas de legitimação já não são mais as mesmas. As mídias e o mercado de bens simbólicos produzidos por elas e as corporações, segundo esse argumento, teriam um papel que superaria a dimensão exclusivamente econômica. Elas se configurariam como instâncias produtoras e difusoras de socialização legitimando uma determinada cultura, desempenhando funções pedagógicas semelhantes à escola, à família e aos grupos de pares no processo de construção das identidades.

Os discentes entrevistados, ao serem perguntados sobre o ambiente em que escutavam música e como tinham acesso a elas, revelaram forte ligação com as mídias.

*Consigo muita música na internet, assistindo o YouTube. A minha escuta é feita mais no celular mesmo, a televisão não assisto muito, é mais pela internet mesmo. (Daiane, 18 anos, 3ª etapa do Fundamental).*

*Escuto música em qualquer momento do dia pelo celular, consigo elas pelo WhatsApp e Bluetooth. (Diogo, 16 anos, 3ª etapa do Fundamental).*

*[...] Escuto e consigo as músicas pelo telefone celular, porque hoje em dia é muito mais fácil baixar o aplicativo e colocar, por exemplo, os hinos da harpa, é só baixar a bíblia off line, que o aplicativo da harpa cristã vem, aí tu baixa a música e põe para tocar, é até uma forma de aprender também. Uso muito o Smartphone, a internet, às vezes o pendrive que conecto num sonzinho. [...]. (Leila, 38 anos, 4ª etapa do Fundamental).*

*Às vezes o meu marido baixa as músicas ou eu coloco no You Tube no computador e escuto, consigo acessar a internet com facilidade [...]. (Gilda, 42 anos, 4ª etapa do Fundamental).*

*Costumo ouvir música pelo celular, pelo Youtube através da internet, assisto TV, o rádio parei mais de ligar, antes escutava muito, agora parei porque fico mais tempo no celular, baixei umas músicas nele e fico ouvindo, [...] (Thaiana, 18 anos, 1ª etapa do Médio).*

*A internet é a principal fonte de acesso, o pessoal manda pelo WhatsApp, dá para baixar no celular, tem o YouTube também, já a rádio não escuto porque agora eles só tocam sertanejo, pagode e não gosto. (Renato, 20 anos, 2ª etapa do Médio).*

A fala dos discentes demonstra que as mídias de fácil transporte e que se popularizaram nos últimos anos como o celular, CDs, tablet e computador representam um componente importante na vida deles e em sua relação com a música. As mídias e os meios de comunicação de massa estão por toda parte e esses meios impressionam as pessoas de todas as faixas etárias e origens sociais. Os educandos entrevistados não fogem a essa regra, pois deixam nítidas as influências que recebem desses meios de comunicações e como suas preferências musicais são influenciadas pelos mesmos e não só isso, percebemos também que os estudantes não são meros sujeitados dessas influências, pois percebemos nos trechos transcritos que eles demonstram também ter autonomia para escolher onde e o que ouvir.

As práticas musicais e a música midiática estão muito presentes na vida desses discentes. O gosto musical deles gira em torno do que tramita nos meios de comunicação de massa, principalmente os que circulam nos programas de TV e Rádio, como melody, tecnobrega, brega, forró, sertanejo universitário, entre outros. Não podemos negar ou fingir que não existe o poder da mídia, todavia não podemos polarizar que tudo o que a indústria cultural faz é uma arte inferior e ruim, pois acabamos por ser reducionistas e, dessa forma, nunca perceberemos quão musical é o homem, o educando que frequenta nossas salas de aula.

A música, assim como todo o conteúdo oferecido nos meios de comunicação de massa precisa ser percebida com um olhar consciente diante de uma informação que às vezes pode ajudar, mas, às vezes pode enganar, que pode ampliar conhecimentos, mas também pode estagnar. Como educadores também precisamos acompanhar essas evoluções. Não podemos ter medo de dialogar com esses meios de comunicação. Pelo contrário, precisamos aproveitar o máximo deles, não só para ensinar os conteúdos artísticos musicais, como para ajudar a formar um indivíduo politizado e crítico, que consiga escolher de fato aquilo que quer assistir, escutar ou dançar; um sujeito que “faça a sua própria cabeça”. Freire e Guimarães (2003) nos falam sobre o advento dessa nova linguagem:

Não é possível se resistir à nova linguagem. Aliás, eu não as vejo antagônicas, mas conciliáveis, constantemente. [...] tenho a impressão de que haveria uma riqueza imensa nessa conciliação. [...] Uma nova linguagem que não a escrita poderia ajudar enormemente, do ponto de vista técnico, ao que eu chamo “leitura do mundo” e, portanto, “leitura da realidade”, não necessariamente através da palavra escrita. Não vejo nisso antagonismo nenhum. Pelo contrário, vejo até que a leitura do mundo termina por colocar a leitura da palavra. Aí, então, a escrita da palavra e a sua leitura, uma vez mais, estariam associadas dinamicamente com a leitura do mundo [...] (2003, p. 56, 63 e 70).

Como vimos o gosto musical dos estudantes está fortemente atrelada à música midiática que os acompanha nas atividades de seus cotidianos em diferentes espaços e meios de socialização.

Essas músicas estão presentes na rua, no ônibus, no shopping, nas festas, nas igrejas, nos bairros, em vários lugares de entretenimento, na casa, no recreio escolar, nos estádios, nos tempos livres e em diversos outros espaços de socialização, geralmente propagadas por uma mídia eletrônica. A mídia está presente e tem papel importante na vida de diversas sociedades, despontando como parceira da ação pedagógica, a prática educativa contemporânea não tendo mais como ignorá-la.

### 3. Considerações finais

Neste trabalho explorei a presença de instâncias tradicionais como a família, a escola, as mídias, nas experiências de socialização e construção do gosto musical dos estudantes da EJA. Minha intenção foi obter um entendimento sobre esses dispositivos como matrizes disposicionais na construção do gosto musical. A partir da análise de informações contidas no trabalho de campo qualitativo (entrevistas), pude observar formas variadas de configuração entre essas agências socializadoras na vida destes estudantes. É possível inferir que os estudantes estão comprometidos e são fortemente influenciados pela família e mídias sobre os seus gostos musicais. Dos 21 (vinte e um) estudantes entrevistados, 14 (quatorze) revelaram em seus relatos uma herança, um *ethos* familiar mediado especificamente pela presença da família.

A fala dos discentes demonstrou que as mídias de fácil transporte que se popularizaram nos últimos anos como o celular, computador e internet representam um componente importante e presente na relação com a música. Os estudantes deixaram nítido as influências que recebem dos meios de comunicações como

sujeitados, assim como as influências que têm sobre os meios de comunicação, como sujeitos, capazes de escolher o que ouvir.

Ao serem instigados a falar do que gostavam nas “suas músicas”, observamos que a letra foi preponderante. Infelizmente apontamos uma triste realidade sobre o acesso aos conteúdos musicais para os estudantes da EJA, conforme lemos nos relatos, nenhum deles havia visto conteúdos específicos sobre a música no lócus pesquisado.

Constatai que o gosto musical dos estudantes não é uma herança genética, herdada consanguineamente, mas uma construção social atravessada por instâncias que não pressionam umas às outras, mas, que, mutuamente, se pressionam no jogo simbólico da socialização.

Outrossim, a aula de música deveria se orientar, primeiramente, naquilo que os discentes trazem como hábitos e gostos musicais aprendidos no cotidiano, obviamente que considerando a sua complexidade, relacionando teoria e prática, saberes formais e não-formais.

Conhecendo a vivência do educando, abrindo os ouvidos para o gosto musical dos mesmos, foi de suma importância para este estudo, pois foi possível criar um diálogo com os estudantes, e a partir daí refletir sobre uma Educação Musical em expansão, em alcance e em qualidade da experiência artística, cultural e social, valorizando o cotidiano, não esquecendo, contudo, que o papel da educação é de democratizar os saberes acumulados historicamente pela humanidade, partindo de um olhar para lidar com a diversidade que nos cerca.

Os resultados obtidos apontam que as instâncias tradicionais família continuam sendo dispositivos potentes no processo

de construção do gosto musical e a escola, apesar de ser considerada uma instância tradicional, não se destacou como dispositivo potente na influência da construção do gosto musical, a falta de destaque pode estar atrelada a ausência do conteúdo musical no currículo da escola e na falta do envolvimento das práticas culturais desenvolvidas na escola.

### Referências:

ALEX. Entrevista concedida a Jucélia Estumano Henderson. Belém- Pará, mai. 2017. 1 arquivo mp3 (10:42 min.).

BOURDIEU, Pierre. A distinção: crítica social do julgamento. São Paulo: Edusp, 2007.

CANCLINI, Néstor Garcia. **Culturas híbridas: estratégia para entrar e sair da modernidade.** 4. Ed. 7. Reimp.- São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015.

DAIANE. Entrevista concedida a Jucélia Estumano Henderson. Belém- Pará, abr. 2017. 1 arquivo mp3 (13:16 min.).

DIOGO. Entrevista concedida a Jucélia Estumano Henderson. Belém- Pará, abr. 2017. 1 arquivo mp3 (07:36 min.).

FREIRE, Paulo. GUIMARÃES, Sérgio. **Sobre educação.** volume 2 : (diálogos) - 3. ed. rev. e ampl. – São Paulo: Paz e Terra, 2003.

GILDA. Entrevista concedida a Jucélia Estumano Henderson. Belém- Pará, jun. 2017. 1 arquivo mp3 (10:21 min.).

HENNION, A. Pragmática do Gosto. Tradução de Frederico Barros. Desigualdades & Diversidade - Revista de Ciências Sociais da PUC-Rio, n° 8, jan./jul., p. 253-277, 2011.

JANE. Entrevista concedida a Jucélia Estumano Henderson. Belém- Pará, jun. 2017. 1 arquivo .mp3 (18:39 min.).

JÓ. Entrevista concedida a Jucélia Estumano Henderson. Belém-

Pará, abr. 2017. 1 arquivo mp3 (20 min.).

LAHIRE, B. **A cultura dos indivíduos**. Porto Alegre: Artmed, 2006.

LEILA. Entrevista concedida a Jucélia Estumano Henderson. Belém- Pará, abr. 2017. 1 arquivo mp3 (12:07 min.).

LUCIAN. Entrevista concedida a Jucélia Estumano Henderson. Belém- Pará, abr. 2017. 1 arquivo .mp3 (18:18 min.).

LUGI. Entrevista concedida a Jucélia Estumano Henderson. Belém- Pará, jun. 2017. 1 arquivo .mp3 (12:36 min.).

MORIN, Edgar. A integração cultural. In: **Cultura de massas no século XX: o espírito do tempo – Neurose**. Rio de Janeiro: Forense, 1984.

MONTEIRO, Maurício. A construção do gosto: música e sociedade na corte do Rio de Janeiro 1808-1821. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

NORTH, Adrian; HARGREAVES, David. **The social & applied psychology of music**. New York: Oxford University Press, 2008.

PENNA, Maura. **Música (s) e seu ensino**. 2.ed. rev. e ampli. –Porto Alegre: Sulina, 2010.

QUADROS JR, João. **Preferencias musicales en estudiantes de enseñanza secundaria en Brasil: el caso de la ciudad de Vitória, Espírito Santo**. Melilla: Universidad de Granada, 2013. 669p.

QUADROS JR, João; LORENZO, Oswaldo. Preferências musicais em estudantes de ensino médio no Brasil: o caso de Vitória, Espírito Santo. **Música Hodie**, v. 10, n° 1, 2010, p. 109-128.

SCHAFER, T. Determinants of music preference. Chemnitz: Technischen Universität Chemnitz, 2008.

SETTON, Maria da G. J. A teoria do habitus em Pierre Bourdieu: uma leitura contemporânea. Universidade de São Paulo. Revista Brasileira de Educação, São Paulo: Autores Associados, n. 20, p. 60-70, 2002. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rbedu/>

n20/n20a05. P 60 – 70 >. Acesso em: 06 Out. 2016.

SETTON, Maria da G. J. Família, escola e mídia: um campo com novas configurações. **Educação e Pesquisa**, São Paulo, v.28, n.1, p. 107-116, jan./jun. 2002. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ep/v28n1/11659.pdf>. p107- 116. Acesso em: 06 Out. 2016.

\_\_\_\_\_. Processos de socialização, práticas de cultura e legitimidade cultural. **Estudos de Sociologia**, Araraquara, v.15, n.28, p.19-35, 2010.

RENATO. Entrevista concedida a Jucélia Estumano Henderson. Belém- Pará, jun. 2017. 1 arquivo .mp3 (16:39 min.).

SOUZA, Jusamara. Educação musical e práticas sociais. **Revista da ABEM**. Porto Alegre, v. 12, n. 10, p. 7-12, mar. 2004.

# A importância da rádio, das big bands e das casas noturnas para trombonistas na década de 1950 na cidade do Rio de Janeiro

Anielson Costa Ferreira

IECG -Anielsonferreiraro@gmail.com

**Resumo:** O artigo tem como objetivo elucidar a importância da Rádio Nacional, das big bands, casas de show e da indústria fonográfica da década de 1950, no contexto da cidade do Rio de Janeiro, sobretudo destacar a importância para os trombonistas brasileiros, no sentido de renovação técnica, estilística e do próprio instrumento. A pesquisa foi de cunho, historiográfico e etnográfico, onde foi realizada entrevista com o trombonista brasileiro Raul de Souza. Este estudo revela que o contato com músicos estrangeiros, trazidos para apresentarem-se nas emissoras de rádio brasileiras, proporcionou um rico intercâmbio cultural e musical.-

**Palavras-Chave:** Rádio nacional. *Big bands*. *Casas noturnas*. Trombonistas brasileiros.

## the importance of radio, big bands and nightclubs for trombonists in the 1950s in the city of rio de janeiro

**Abstract:** The article aims to elucidate the importance of the National Radio, the big bands, concert halls and the music industry of the 1950s, in the context of the city of Rio de Janeiro, especially highlight the importance for Brazilian trombonists in the sense of renewal technique, and the instrument itself. The research was

based on historiography and ethnography, where an interview was conducted with Brazilian trombonist Raul de Souza. This study reveals that the contact with foreign musicians, brought to present themselves in the Brazilian radio stations, provided to rich cultural and musical exchange.

**Keywords:** National Radio. Big bands. Nigthclubs. Brazilian Trombonists.

## Introdução

Este artigo apresentará um recorte da pesquisa intitulada: A importância da Banda de música na formação de trombonistas no Brasil, que teve como enfoque três trombonistas brasileiros, a saber: Raul de Souza, Wagner Polistchuk e Rafael Rocha. A pesquisa foi desenvolvida no âmbito do Mestrado em Música, na Universidade de Aveiro, Portugal, caracteriza-se como pesquisa de cunho historiográfico e etnográfico, valendo-se das seguintes técnicas: pesquisa bibliográfica, documental, pesquisa de campo com entrevista semiestruturada.

O recorte apresentado neste artigo tem como objetivo principal apresentar o impacto que, a rádio e certos contextos e espaços performativos no Rio de Janeiro tiveram na renovação técnica, estilística e inclusive no próprio instrumento musical, entre as décadas de 50 e 60 do século XX, na cidade do Rio de Janeiro. No recorte apresentaremos o enfoque no trombonista Raul de Souza que é um músico de grande relevância no cenário da história da música popular no Brasil, tanto no âmbito nacionalmente como internacional. O entrevistado ratifica a importância da rádio e de

outros contextos na afirmação do trombone como instrumento solista.

## **1-A música na rádio e nos espaços de lazer**

Em um estudo intitulado *Modernismo e Música Brasileira* Elizabeth Travassos (2000) aborda a divisão entre o erudito e popular assinalando o fato da historiografia da música no Brasil refletir o modelo de especialização acadêmica, olhando separadamente para a música erudita, folclórica ou popular, no sentido de popularizadas pelos meios de comunicação e pelos espaços de lazer. Segundo a autora, essa abordagem assenta-se numa visão ortodoxa das estruturas sociais e condiciona o conhecimento das transversalidades do próprio fazer musical.

A rádio e os bares noturnos foram nos anos de 1950, no Rio de Janeiro, contextos de produção com grande impacto na prática e no consumo musical que propiciaram essas transversalidades. Segundo David Hesmondhalgh (2007), os novos meios de comunicação associados às indústrias e comercialização da cultura e do lazer, muito mais do que colocar produtos musicais em circulação, providenciaram representações do mundo, modos de compreendê-lo e de nos situarmos nele.

Neste sentido, a prática e o consumo musical dessa época evidenciavam o modo de pensar, de entender o mundo e de se situar nele, exibiam o modo de ser e viver das pessoas daquele período. Esta constatação justifica na perspectiva de Richard Middleton, em seu livro *Cultural Study of Music, a critical introduction* (2003), um novo enfoque de disciplinas como a Etnomusicologia, a Sociologia da música, a Musicologia histórica, e a emergência de

um novo campo de estudos que se autointitulou “estudos culturais”, preferencialmente dirigidos aos contextos urbanos e às suas dinâmicas, à popular music no sentido anglo-saxónico do termo (MIDDLETON, 2003).

Desde então, múltiplos enfoques têm sido propostos para a compreensão das mídias, dos espaços de lazer e das indústrias culturais, como uma realidade vasta e complexa que perpassa a nossa vida (FRITH, 2003). Estudos recentes revelam um modo convergente e complementar de atuação dessas áreas da cultura, contribuindo para a construção de consensos por vezes alargados à escala planetária em torno do “gosto”, do consumo, e do fazer musical (GAROFALO, 1999).

## **2- A difusão através dos palcos e dos microfones da Rádio Nacional: as big bands e a “sofisticação” dos gêneros músicas brasileiras.**

Quando em 1936 foi instituída a primeira emissora administrada pelo Estado brasileiro, a Rádio Nacional, as emissoras anteriores sediadas no Rio de Janeiro, como por exemplo, a Rádio Mayrink Veiga, sofreu uma progressiva perda dos seus ouvintes (WASSERMAN, 2011). Segundo Saldanha, (2013) a Rádio Nacional conquistou nesses anos um lugar privilegiado no espaço doméstico dos lares brasileiros. Esta emissora tornou-se rapidamente a mais popular de todas as rádios, devido não só ao apoio estatal, como também à sua programação musical.

Nas décadas seguintes, a Rádio Nacional foi um eixo em torno do qual circularam outras rádios e a comercialização do entretenimento, com os seus espaços de lazer na cidade do Rio de Janeiro, assumindo nesses anos um papel crescente na definição

dos repertórios, estilos musicais e dos artistas “ídolos” da música popular no Brasil. Além desse papel, como refere Wasserman (2011), o modelo de programa difundido pela Rádio Nacional diretamente de grandes auditórios propiciou um contato privilegiado entre o público e os “artistas da rádio”, fato que contribuiu para a construção e popularização de verdadeiros “ídolos” da música do Brasil. Estes foram constituídos preferencialmente por cantores, mas também por alguns instrumentistas e maestros.

No que se refere aos grupos e repertórios difundidos pela rádio, importa a este estudo sublinhar que, enquanto no período ‘áureo’ (a partir de 1939), prevaleceram gêneros musicais como o chorinho e o samba, realizados por pequenos grupos, constituídos por instrumentos como clarinete, saxofone, violão, pandeiro e etc., após 1950, surgiu um novo modelo de programa que privilegiava as orquestras, em particular a Big Band. Estas orquestras requeriam outros instrumentos, entre os quais, o trombone. (WASSERMAN, 2011).

Os programas da Rádio Nacional disseminaram - paradoxalmente, se atendermos à sua designação - estilos musicais internacionais, com grandes orquestras e big bands, que integravam um grande número de trompetes, trombones e saxofones, entre outros instrumentos pouco frequentes na emissão radiofônica até essa data (SALDANHA, 2013). O impacto da Rádio Nacional estendeu-se ao arranjo de músicas e à composição de novos estilos e gêneros musicais, com influência do jazz, a partir de referências internacionais, sobretudo dos Estados Unidos da América (WASSERMAN, 2011).

Nesse processo, gêneros como o “samba” e o “choro” sofreram uma “sofisticação” em termos de instrumentação e de espaços

públicos em que foram apresentados (BARROSO, 1940), fato que teve por parte da crítica uma reação ambivalente: se uns reconheceram nessa suposta sofisticação um potencial de internalização destes gêneros, idêntico ao já conquistado pelo “tango argentino” e o “fox americano” (ALMIRANTE, 1939), outros viram nela um afastamento das raízes do Brasil (BARROSO, 1939).

Exemplos de maestros como Radamés Gnattali demonstram a conquista de reconhecimento nesse contexto, especialmente ao aplicar a gêneros da “música popular brasileira” tais como o samba, técnicas de condução da “melodia em bloco” e paralelismo de vozes, construindo com as orquestras que dirigia uma sonoridade que lembrava as big bands americanas (WASSERMAN, 2011). O “samba-jazz”, tocado por orquestras com novas instrumentações inspiradas, entre outros, na Orquestra Stan Kenton e nos seus arranjos, é um bom exemplo desta pretendida “sofisticação” (MCCANN, 2010).

No auditório da Rádio Nacional apresentaram-se músicos brasileiros e músicos estrangeiros que integravam as big bands contratadas. Nessas ocasiões os músicos brasileiros tiveram contato com técnicas de performance e de improvisação musical tendo de se adquarem aos estilos das músicas que lhes eram colocadas para executarem (SALDANHA, 2013). Esse contato alargou-se aos momentos de lazer que se seguiram à realização musical, como refere em entrevista o trombonista Raul de Souza: “a forma como aprendi foi através de conversas com os trombonistas no bar [...] por vezes tocávamos juntos [...] no final do jantar” (entr. SOUZA, 2013). Além do relacionamento formal entre músicos brasileiros e estrangeiros ocorridos nos momentos de concerto e de gravação dos programas, nos momentos de confraternização que se

seguiam, oportunizou situações de partilha e troca informal de conhecimentos. Saldanha, no estudo que realizou sobre “Música&Midia - A música popular brasileira na indústria cultural” refere que essa era uma prática comum entre os músicos estrangeiros e os músicos locais (SALDANHA, 2013).

### **3-Audições de discos: um novo contexto de aprendizado**

Os locutores da rádio possuíam, conforme cita o trombonista Raul de Souza em entrevista, um conjunto de gravações sonoras, efetuadas fora do Brasil, que partilhavam nesses contextos informais com os músicos da Rádio Nacional. Essas audições serviram de referência para a aprendizagem e auxílio de técnicas de execução no trombone de vara, arranjo e composição instrumental, de modelos de improvisação e, inclusive, de definição de elementos idiomáticos de “novos” instrumentos. Tal como aconteceu com o trombone: o trombone de pistões, um instrumento muito comum nas bandas de música no Brasil, não respondia às solicitações das composições para big bands, apresentando limitações na realização de glissandos, um desenho melódico que tornar-se ia algo característico deste instrumento.

Raul de Souza relata o impacto que essas gravações e os músicos estrangeiros que se apresentavam na rádio tiveram na substituição do trombone de pistões pelo de varas:

Todos eles tocavam trombone de vara, a maioria deles, e eu era o único que tocava trombone de válvula. Então, não tinha dinheiro, nem passava pela minha cabeça que ia comprar um dia um trombone de vara, mas aí, o Nelsinho me deu um trombone de vara de

presente, que era dele: - “toma um trombone aqui, vai estudar trombone de vara e para com esse negócio de pisto!” Porque o pessoal me condenava não esses meus amigos, mas os outros: - “Lá vem esse Raul com esse” trombone de válvula, pô trombone de válvula não faz glissando, não faz isso, não faz aquele outro [...] E eu ficava triste né, contrariado com isso aí, porque é discriminação geral, mesmo do instrumento e da pessoa, né, da cor, aí já colocava um negócio de “Negão” no meio [...] (ENTR. SOUZA, 2013).

Nesta fala de Raul de Souza fica clara a influência dos músicos estrangeiros e seus estilos musicais para a utilização do trombone de vara ao invés do trombone de pisto, no Brasil. A audição de gravações sonoras das coleções particulares dos locutores da Rádio Nacional também proporcionou a Raul de Souza a aprendizagem de novas técnicas e o conhecimento de outros modos de abordar o trombone, explorados por trombonistas internacionais, como Frank Rosolino.

Eu já conhecia tudo, no ponto de música, já estava ligado no jazz, foi um programa de rádio que tinha nessa época [...] no Brasil no programa do Paulo Santos que era crítico de jazz e jornalista, então ia pra lá e ficava com ele duas horas conversando, batendo papo, o ouvindo falar inglês pra mim. Tudo era interessante naquela época, mas muito mais os músicos americanos, porque ele [o locutor Paulo Santos] colocava muitos músicos americanos, muitas bandas, orquestras e pequenos conjuntos, foi na ocasião que conheci pelo disco o meu grande amigo, que se tornou meu grande amigo depois nos Estados Unidos, Frank Rosolino, esse foi meu mestre entre todos no mundo, como trombonista. (Ibid.)

Todo esse processo de aprendizagem em contextos informais e performativos foi reconhecido pelo locutor Ary Barroso<sup>8</sup> quando lhe sugeriu que mudasse o nome de batismo - João José de Souza - para o nome artístico Raul de Souza<sup>9</sup>. O nome Raul inscrevia-o numa linhagem de trombonistas iniciada com Raul de Barros: “João José não é nome de trombonista. Já temos o Raulzão [Raul de Barros], você vai ser o Raulzinho.” [Barroso, 1957].

#### **4-O trombone no contexto das casas noturnas no Rio de Janeiro**

No final dos anos de 1950 e meados dos anos de 1960 do século XX, na marginal do Rio de Janeiro<sup>10</sup> haviam várias boates e night-clubs, espaços onde muitos músicos instrumentistas e cantores da cidade se apresentavam. Um desses lugares foi o conhecido “Beco das Garrafas” que ficava entre os números 21 e 37 da Rua Duvidiver, em Copacabana, no Rio de Janeiro, a poucos me-

---

8 Ary Barroso. O mais famoso apresentador e radialista brasileiro, além de ser também um grande pianista e compositor de sambas e canções memoráveis como “Aquarela do Brasil”.

9 João José Pereira de Souza, conhecido por Raulzinho ou Raul de Souza (Rio de Janeiro, 23 de agosto de 1934). É um grande trombonista brasileiro, trabalhou com Sérgio Mendes, Flora Purim, Airtó Moreira, Milton Nascimento, Sonny Rollins, Cal Tjader e a banda de Jazz fusion Caldera. Informação consultada no site [http://br.yamaha.com/pt/artists/brass\\_woodwinds/raus\\_de\\_souza/](http://br.yamaha.com/pt/artists/brass_woodwinds/raus_de_souza/) acessado em 22 maio de 2014. Informação consultada no site [http://br.yamaha.com/pt/artists/brass\\_woodwinds/raus\\_de\\_souza/](http://br.yamaha.com/pt/artists/brass_woodwinds/raus_de_souza/) acessado em 22 Maio de 2014.

10 Lembro que em 1950, a cidade do Rio de Janeiro ainda era a sede do Distrito Federal e a capital do Brasil. Havia ali uma grande concentração de órgãos do poder central, o que, por sua vez, propiciou a emergência e a proliferação de diferentes espaços performativos dedicados, inclusive, à música e à promoção dos mais modernos meios de comunicação, como o rádio. Nesses anos, a difusão radiofônica sofria um processo de transformação a nível tecnológico, amplitude dos difusores e, também, dos grupos musicais e repertório difundidos.

tros do mar. Neste bairro existiram três dos principais night-clubs do Rio: o Bacará, Bottle´s e Little Club, que ficaram conhecidos por apresentarem grandes nomes da música brasileira. O “Beco das Garrafas”, os bares da Praça do Lido, entre outras das inúmeras boates de Copacabana, foram propagadores do samba-jazz e da bossa nova (MCCANN, 2010). Muitos destes espaços, segundo o trombonista entrevistado Raul de Souza, exibiam diariamente nos seus palcos orquestras que integravam entre outros instrumentos, o trombone. Nesse contexto recebeu destaque Raul de Souza, ao lado de músicos como Sérgio Mendes, Dolores Durán, Elis Regina, Nara Leão, Wilson Simonal, entre outros.

Eu saía do subúrbio, onde morava, para ir tocar na cidade, para o ponto de reunião dos músicos. Começava às duas da tarde, três, quatro da tarde e terminava lá pelas oito. Depois de todo mundo trabalhar, íamos jantar e depois daí íamos para os bailes e tudo que era club no Rio de Janeiro tinha orquestra. Todo mundo trabalhava e ganhava o seu dinheiro, não era muito, mas na época [...] você já era um músico profissional e conhecido, já tinha possibilidade de gravar com orquestra (ENTR. SOUZA 2014).

Isto deixa evidente a forte presença das orquestras, instrumentistas e cantores nos espaços de lazer do Rio de Janeiro, e a importância destes espaços no lançamento e exposição dos músicos de então.

A rádio, não apenas a Rádio Nacional, e os palcos da cidade interagiram com a indústria discográfica. Os trombonistas eram cada vez mais chamados para participar em gravações de discos de diferentes gêneros musicais. Raul de Souza construiu uma vasta

discografia e o lançamento de um DVD. O seu primeiro disco solo data de janeiro de 1965, intitulado “À Vontade Mesmo”, segundo Arnaldo de Souteiro na sua coluna jazz news (2006), relata que através desse trabalho Raul conseguiu estar em plena atividade em diversos shows e gravações com os seguintes músicos Airto, Flora Purim, Sonny Rollins, Cal Tjader e George Duke.

Em matéria de trombone de válvula, ninguém no mundo o superou, nem mesmo o Bob Brookmeyer. Quem duvidar, que ouça as performances antológicas contidas em “À Vontade Mesmo”, amostras do “trombonão balançante, inventivo e loquaz, sempre buscando o registro baixo como pontuação”, na análise do crítico Luiz Orlando Carneiro (DESOUTEIRO, 2006).

A partir desses trabalhos Raul alcançou um reconhecimento mundial como trombonista solo “versátil e expressivo” e construiu uma carreira musical sólida. Posteriormente Raul de Souza gravou outros discos que também marcaram não só a sua carreira musical, mas que seviriam de referência para muitos outros músicos que se inspiraram nele e trilhariam uma caminhada parecida, como Claudio Roditi, que tinha Raul como influência, iniciou no trombone e logo depois passou a integrar a banda de Paquito D’Rivera.

## **Considerações finais**

Este estudo evidenciou a que nos anos 1950, no Rio de Janeiro, surgiram diferentes contextos musicais em que o trombone conquistou um novo protagonismo, inclusive foi nesse processo que o trombone de vara substituiu o trombone de pistões. Se

até esses anos, o trombone estava muito associado às bandas de música e aos seus contextos performativos, como revela o estudo desenvolvido durante o mestrado, a partir de 1950 alargou o seu âmbito para os palcos e microfones da rádio, para os novos espaços de lazer que surgiram nos bairros periféricos da cidade e para a indústria discográfica. O contato formal e informal com trombonistas estrangeiros e a audição musical de discos gravados fora do Brasil foi o principal contexto de aprendizagem de Raul de Souza e de outros trombonistas que, como ele, tinham iniciado a sua atividade musical em bandas de música.

### Referências

HESMONDHALGH, David. *The cultural industries*. 3<sup>a</sup>. ed. London: SAGE, 2007.

TRAVASSOS, Elizabeth. *Modernismo e música brasileira*/Elizabeth Travassos, 2<sup>a</sup> Ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000.

VIDAL, Erick de Oliveira. *As capas da Bossa Nova: Encontros e desencontros dessa história visual* (Lps da Elenco, 1963). *Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da UFJF* como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em História, Juiz de Fora, MG, 2008.

MCCANN, Bryan. *A bossa nova e a influência do blues, 1955-1964*. *Tempo*, Niterói, vol.14 no. 28, pp. 109, junho, 2010.

SALDANHA, Leonardo Vilaça. *Música & Mídia: A Música popular brasileira na indústria cultural*. In: *Encontro Nacional de História da Mídia*, 9., 2013, Ouro Preto, MG, ISSN 2175-6945.

WASSERMAN, Maria Clara. *A revista da música popular e a cena musical brasileira nos anos 50*. *Revista Eletrônica Tempo Presente*. Ano 6, n<sup>o</sup> 19 (s.pp.), 2011.

BARANOV, Tamára. Ary Barroso, o mais brasileiro dos brasileiros. 2013. Disponível em <http://jornalggn.com.br/blog/tamara-baranov/ary-barroso-o-mais-brasileiro-dos-brasileiros> Acesso em 07 de março de 2014.

FEATHER, Leonard; GITLER, Ira. The Encyclopedia of Jazz in the Seventies. 2012. Disponível em [http://br.yamaha.com/pt/artists/brass\\_woodwinds/raus\\_de\\_souza/](http://br.yamaha.com/pt/artists/brass_woodwinds/raus_de_souza/) Acesso em 22 de maio de 2014.

PEREIRA, Miguel Lorenço. Ary Barroso a voz do gol. 2012. Disponível em <http://www.futebolmagazine.com/ary-barroso-a-voz-do-gol>. Acesso em 07 de março de 2014.

# A guitarra da guitarrada: a construção de uma nova estética<sup>II</sup>.

*Saulo Christ Caraveo*

*UFPA- sauloocaraveo@gmail.com*

*Sonia Chada*

*UFPA- sonchada@gmail.com*

**Resumo:** Este trabalho é parte integrante da dissertação de mestrado que investiga as práticas musicais das guitarradas do Pará. A guitarrada surge nos anos de 1970 ainda sob os aspectos estéticos do gênero musical lambada tendo como um de seus principais representantes, Mestre Vieira, músico-compositor que gravou o emblemático Lambadas das Quebradas Vol. 1, primeiro LP integralmente dedicado a Lambada. Como propor análises musicais e contextuais para as obras Guitarreiro do Mundo e Lambada da Baleia objetivando melhor compreensão da construção estética e histórica das lambadas/guitarradas no Pará? Quais os caminhos percorridos pela guitarrada atualmente? A pesquisa foi realizada entre os anos de 2017 e 2019 sob os conceitos metodológicos e bibliográficos da etnomusicologia na qual entrevistas semiestruturadas, audição, prática e transcrição assumem relevância para os apontamentos finais. A guitarrada surge junto aos moldes da lambada no Pará e revela em sua estética uma nova forma de se tocar guitarra no Brasil, que assume protagonismo e identidade no norte do país.

**Palavras-Chave:** Guitarrada, Lambada, Estética e análise musical.

---

II Terceiro capítulo da dissertação de mestrado “A nascente de um rio e outros cursos: a guitarrada de Mestre Vieira”, defendida em fevereiro de 2019.

**Abstract:** This work is a constituent part of the master's thesis that investigates the musical practices of guitar players in Pará. Guitarada appears in the 1970s still under the aesthetic aspects of the lambada musical genre, with one of its main representatives, Mestre Vieira, musician- composer who recorded the emblematic Lambadas das Quebradas Vol. 1, first LP entirely dedicated to Lambada. How to propose musical and contextual analyzes for the works Guitarreiro do Mundo and Lambada da Baleia aiming at a better understanding of the aesthetic and historical construction of lambadas/guitaradas in Pará. What are the paths taken by guitarada today. The research was carried out between the years 2017 and 2019 under the methodological and bibliographic concepts of ethnomusicology in which semi-structured interviews, hearing, practice and transcription take on relevance for the final notes. Guitarada appears along the lines of lambada in Pará and reveals in its aesthetics a new way of playing guitar in Brazil that takes on a leading role and identity in the north of the country.

**Keywords:** Guitarada, Lambada, Aesthetics and musical analysis.

## Introdução

Antes de iniciar propriamente as análises musicais, gostaria de registrar a relevância das obras escolhidas diante de uma discografia tão imponente e significativa. A seleção foi realizada a partir de minhas observações e audição, porém, historicamente as obras demarcam o início e o fim da produção musical de Mestre Vieira em vida.

Lambada da Baleia, demarca possivelmente a primeira música composta em 1974 e gravada no ano de 1976 por Mestre Vieira, no sentido em que abre o primeiro LP lançado pelo autor – Lambadas das Quebradas Vol.1 – no ano de 1978. E segundo minhas análises, a composição além de determinar este marco histórico, indica o período em que Vieira se apropria de sua primeira gui-

tarra elétrica – entre 1974 e 1976 – como já foi demonstrado anteriormente. *Guitarreiro do Mundo* é a música que inaugura o CD lançado com o mesmo título, o último gravado pelo compositor no ano de 2015.

Considerando os contextos referentes às estruturas históricas e sociais apresentadas nos capítulos anteriores, as duas obras apontam características importantes que ganham relevância no sentido que: *Guitarreiro do Mundo* é uma obra exclusivamente instrumental, composta nos moldes atuais diante da representatividade do gênero guitarrada. *Lambada da Baleia* é uma composição cantada, onde a voz divide o protagonismo com solos intermitentes de guitarra, incomuns para a época. Estas duas obras tangenciam uma história dedicada à música popular de pelo menos quarenta e um (41) anos. Destaco ainda que no ano de 2019, Mestre Vieira completaria oitenta (80) anos de prática musical como instrumentista.

Em segundo lugar, gostaria de fazer uma abordagem a respeito da importância das práticas musicais das guitarradas e transcrições realizadas diante dos preceitos da etnomusicologia – etnografia da música – com o objetivo de elucidar a proposição de que a Guitarrada é um gênero musical, já que em muitos momentos me referi a ela como tal.

Para Seeger (2008, p. 239), uma definição geral da música deve incluir tanto sons quanto seres humanos. Música é um sistema de comunicação que envolve sons estruturados e produzidos por membros de uma comunidade que se comunicam com outros membros. Para Blacking (2007, p. 201), a “música” é um sistema modelar primário do pensamento humano e uma parte da infraestrutura humana. O fazer musical é um tipo especial de ação social que pode ter

importantes consequências para outros tipos de ação social:

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).

A Guitarrada se estabelece diante de Convergência de Contextos Culturais, na qual processos criativos de cunho individual e coletivo inseridos em ações locais e globais se estruturam dialógica e dinamicamente com o meio social. As informações obtidas de sua natureza relevam sistemas variados de fusão entre gêneros musicais, observadas em obras gravadas, apreciadas, performadas, transcritas e analisadas, produzindo sentido e gerando percepção cultural, social, simbólica e musical:

Regula Qureshi propôs uma abordagem sintética para a música dirigida tanto às características contextuais quanto especificamente às características acústicas das performances musicais (1987). Os dois tipos de análises que ela propõe combinar são (i) o sistema de regras dos sistemas de sons musicais, que pode ser obtido especialmente com os músicos, e (ii) a análise do contexto, em termos de conceitos e comportamento, estrutura e processo, utilizando a teoria antropológica, os métodos de observação e dedução. Qureshi sugere que a análise deveria proceder em três passos. Primeiro, o idioma musical

deve ser analisado como uma estrutura de unidades e regras musicais para sua combinação, no sentido de uma gramática formal. Isso pode ser obtido com os *performers*. [...] O segundo é um exame do contexto da performance como uma estrutura que consiste em unidades e regras de comportamento. Isto deve incluir também uma consideração da estrutura social e cultural mais ampla que se encontra por trás da ocasião de uma performance específica e que dá sentido a ela (p. 65). Terceiro é a análise do processo da performance atual (SEEGER, 2008, p. 252-253).

Nesta direção sigo minha justificativa de a guitarrada se configurar como gênero musical. Primeiramente, minha proposta de análise musical é de proporcionar suporte teórico para fundamentar uma compreensão idiomática mais profunda para a guitarrada. Analisando os contextos, seus desdobramentos e deslocamentos ao longo da construção de seu arquétipo, proponho maior aproximação e melhor compreensão das mudanças de comportamento social por parte de seus performers na atualidade.

Para Bakhtin (1997), a utilização da língua, como ferramenta comunicativa – escrita e oralidade – se manifesta por meio de enunciados que emanam de indivíduos de qualquer esfera da atividade humana, nos quais três elementos – conteúdo temático, estilo e construção composicional – fundem-se indissolivelmente no *todo* do enunciado, onde cada um deles é marcado por especificidades de uma esfera de comunicação. A esta construção dialógica na qual uma esfera de utilização da língua elabora seus *tipos relativamente estáveis* de um enunciado isolado e individual, denominamos de gêneros do discurso.

Diante da complexidade desta fundamentação, destaca-se ainda que:

Não há razão para minimizar a extrema heterogeneidade dos gêneros do discurso e a conseqüente dificuldade quando se trata de definir o caráter genérico do enunciado. Importa, nesse ponto, levar em consideração a diferença essencial existente entre o gênero de discurso primário (simples) e o gênero de discurso secundário (complexo). Os gêneros secundários do discurso — o romance, o teatro, o discurso científico, o discurso ideológico, etc. - aparecem em circunstâncias de uma comunicação cultural, mais complexa e relativamente mais evoluída, principalmente escrita: artística, científica, sociopolítica. Durante o processo de sua formação, esses gêneros secundários absorvem e transmutam os gêneros primários (simples) de todas as espécies, que se constituíram em circunstâncias de uma comunicação verbal espontânea (BAKHTIN, 1997, p. 281).

Bakhtin nos sugere a presença de hierarquia entre os gêneros primários e secundários, mas, também, que estabelecem relações dialógicas entre si, uma espécie de hibridação linguística durante a construção do processo comunicacional. Outro problema levantado pelo autor está relacionado à questão estilística:

A definição de um estilo em geral e de um estilo individual em particular requer um estudo aprofundado da natureza do enunciado e da diversidade dos gêneros do discurso. O vínculo indissolúvel, orgânico, entre o estilo e o gênero mostra-se com grande clareza quando se trata do problema de um estilo linguístico ou funcional. De fato, o estilo linguístico ou funcional nada mais é senão o estilo de um gênero peculiar a uma dada esfera da atividade e da comunicação humana. [...] O estilo entra como elemento na unidade de gênero de um enunciado (BAKHTIN, 1997, p. 283-284).

Meu objetivo em aproximar os conceitos do discurso linguístico ou de gênero do discurso ao discurso musical é de diferenciar estilo e gênero musical. Diante das abordagens de Bakhtin referentes às formas de comunicação humana e considerando a música como uma dessas formas, entendo que estilo é uma forma de discursar dentro de um gênero musical.

Considerando ainda a música como forma de comunicação humana, Blacking (2007, p. 207), distingue dois modos de discurso que se contrastam, mas se completam como componentes necessários do fazer musical:

*Verbal*: falando sobre música como analistas e usuários da música. (A categoria de “analista” inclui as pessoas que interpretam, escutam e avaliam a música, assim como os pesquisadores e acadêmicos).

*Não-verbal*: a interpretação como uma maneira de cumplicidade, especialmente a experiência bi-musical, isto é, aprendendo a interpretar adequadamente a música de duas tradições diferentes. (Isto inclui as *performances* normais e as *performances* organizadas como testes do pensamento musical das pessoas [como em Blacking (1959) e Arom (1976)].

Minhas abordagens analíticas percorrem ambos os modos propostos por Blacking – *verbal* e *não-verbal* – nas quais a audição, percepção e avaliação conectam a experiência bi-musical, na qual a execução e interpretação performática fazem parte desta imersão.

Diante disto formulei a seguinte questão: como realizar análises musicais e contextuais das obras Guitarreiro do Mundo e Lambada da Baleia de Mestre Vieira, objetivando melhor compreensão estética e contextual sobre o gênero musical lambada/guitarrada no Pará?

Para responder à questão principal deste trabalho realizei a revisão da literatura existente sobre o assunto e utilizei ferramentas metodológicas da etnomusicologia, abordei conceitos de harmonia e composição, audição, prática e transcrições. A pesquisa conta com o apoio financeiro da CAPES.

## **As análises musicais**

Resolvi iniciar as análises por Guitarreiro do Mundo por se tratar de uma obra com estruturas musicais mais complexas. Nela apresento teoria e conceitos musicais que julgo importantes para análise, interpretação e compreensão dos aspectos composicionais da obra que também os utilizei em Lambada da Baleia. Utilizo também abordagens específicas sobre os aspectos técnicos da guitarra elétrica.

## **Guitarreiro do Mundo**

No ano de 2015, Mestre Vieira lançou seu último trabalho: Guitarreiro do Mundo, título também da primeira faixa do disco para a qual direcionamos nossa atenção. Para ajudar a análise foi realizada a transcrição da obra para a partitura musical. Vale ressaltar que há raríssimas partituras para obras referentes ao gênero musical. As transcrições me possibilitaram melhor compreensão e maior aprofundamento das análises, mesmo considerando que:

Os instrumentos musicais e as transcrições ou partituras da música neles tocada *não* são a cultura de seus criadores, mas as manifestações desta cultura,

os produtos dos processos sociais e culturais, o resultado material das “capacidades e hábitos adquiridos pelo homem enquanto membro da sociedade” (BLACKING, 2007, p. 204).

No caso da guitarra, a guitarra elétrica ganha destaque tanto para a execução das transcrições quanto para a forma de manifestar o processo social desta cultura musical.

A análise realizada relativa à harmonia considerou a função harmônica que cada acorde exerce no decorrer da obra – harmonia funcional:

Função é uma grandeza susceptível de variar, cujo valor depende do valor de uma outra. Na harmonia, entende-se por função a propriedade de um determinado acorde, cujo valor expressivo depende da relação com os demais acordes da estrutura harmônica. Esta é determinada pela relação de todos os acordes com um centro tonal, a tônica. A relação dos acordes com a tônica é chamada de tonalidade. Esta é definida pelo conjunto de tônica, subdominante e dominante, funções cujos acordes são vizinhos de quinta, isto é, suas fundamentais encontram-se a distância de um intervalo de quinta superior (a da dominante) e de quinta inferior (a da subdominante) com relação à tônica (KOELLREUTTER, 1986, p. 13).

Veremos que estas relações funcionais entre os acordes são muito bem estruturadas na música *Guitarreiro do Mundo*, composição de Mestre Vieira.

Destaco também que a obra *Guitarreiro do Mundo* foi escolhida pelo fato de eu tê-la tocado em uma homenagem póstuma concebida a Mestre Vieira em um show que reuniu vários artis-

tas do cenário local. A convite de Luciana Medeiros, produtora de Vieira na última década, toquei com o grupo formado por alguns de seus filhos – Os Filhos do Mestre – projeto inaugurado especialmente nesta ocasião.

A música foi composta em compasso quaternário (4/4). Quanto à forma, apresenta introdução, partes A, B e C que se intercalam em reexposições temáticas, sendo possível verificarmos mudanças na interpretação desses temas no que se refere a técnicas como ligaduras de expressão e mudanças de células rítmicas. Estas reexposições ainda são marcadas por técnicas peculiares aplicadas à guitarra elétrica, como *palm mute*<sup>12</sup> e *slides*<sup>13</sup>. Segue a partitura da obra *Guitarreiro do Mundo*.

---

12 *Palm Mute* é a técnica de tocar com a mão que aciona a palheta sobre as cordas do instrumento dando o efeito de abafamento do som.

13 *Slide* é a técnica de deslizar os dedos sobre as cordas do instrumento.

Figura 1 - Transcrição da obra Guitarreiro do Mundo de Mestre Vieira – parte 1.

**GUITARREIRO DO MUNDO** 1

Transcrição  
Saulo Christ Caraveo Mestre Vieira

**Introdução** II I II I V IV V

Dm C Dm C A G A A

I IV I V I V

Dm Gm Dm A Dm A

Dm Gm Dm Gm Dm A

I V/IV B

Dm D7 Gm Dm

Fonte: Transcrição do autor.

Figura 2 -Transcrição da obra Guitarreiro do Mundo de Mestre Vieira – parte 2

Dm A Dm D7

Gm Dm A

PARTE C

Dm D G D G

D A D A D G

D G D A Dm D7

PARTE B

Gm Dm A

Dm D7 Gm Dm

A Dm

Fonte: Transcrição do autor.

A tonalidade escolhida é ré menor, que pode ser observada na armadura de clave e na condução harmônica da obra. Segundo Schoenberg (2001, p. 156), nosso atual modo menor é o antigo modo eólio, cuja escala de lá menor é: lá-si-dó-ré-mi-fá-sol. Ocasionalmente, quando o sétimo som devia passar ao oitavo, transformava-se este sétimo num *som sensível* [Leitton]: em vez de sol, sol#.

O modo eólio com o sétimo grau alterado, ou aumentado em um semitom, ou melhor, modo eólio com a sétima maior é na verdade a escala menor harmônica. Neste caso, adaptando o conceito de Schoenberg para a tonalidade de Ré menor, temos a seguinte escala: Ré-Mi-Fá-Sol-Lá-Sib-Dó#-Ré.

A introdução é marcada pela tonalidade de Dó maior nos dois primeiros compassos, cadência II – I, sem qualquer característica que denote outra tonalidade. No terceiro compasso podemos observar os acordes de Lá Maior e Sol Maior, cadência IV – V, sugerindo a tonalidade de Ré Maior. O tema da parte A inicia de forma anacrústica, com melodia sobre o acorde de Ré Menor.

Schoenberg (2001, p. 223) diz que se pode admitir [*annehmen*] que a tonalidade seja uma função do som fundamental: tudo o que a integra procede da fundamental e a ela se refere. E ainda:

Na modulação de Dó-Maior para Ré-menor será necessário, primeiramente, afastar o dó, som obrigatório, antes que venham os acordes que contenham do#. Adaptam-se a esta finalidade os graus IV, II e VI de Ré-menor. Estes já são acordes modulantes, e depois deles poder-se-ia imediatamente a cadência (SCHOENBERG, 2001, p. 247).

Podemos verificar que não há um afastamento extenso de dó, pois se trata de uma introdução curta, porém, como sugere Schoenberg, os graus IV, II e VI tem a finalidade de modular, logo, no compasso três, teremos Sol maior (G), IV grau, e Lá maior (A), V grau de Ré, neste caso, temos um “breve sabor” da tonalidade de Ré Maior.

A sequência harmônica que conduz a melodia, tonalidade de Ré Menor, a partir do quarto compasso: Ré Menor (Dm) é I grau (tonalidade), Sol Menor (Gm) é o IV grau, e Lá Maior (A) é a dominante, V.

A partir do compasso sete observamos a reexposição do tema, porém em forma de dueto, onde uma segunda guitarra faz a melodia em terças. Esse tipo de recurso é muito utilizado em outros gêneros musicais como o jazz e o rock, e surge como uma das características do trabalho de Vieira.

No compasso de número 10 temos um empréstimo modal: um acorde de ré maior com sétima menor (D7). Segundo Schoenberg (2001, p. 136) um acorde de sétima é composto de três terças organizadas sobre uma fundamental, ou seja: fundamental, terça, quinta e sétima.

Schoenberg (2001, p. 261), diz ainda que nos modos antigos estes acordes ocorriam como dominantes sobre os V graus, mas, em nossas tonalidades, estão sobre graus secundários, nós os chamamos *dominantes secundárias* [*Nebendominaten*].

Para Koellreutter (1986, p. 28) todos os acordes da estrutura harmônica podem ser confirmados ou valorizados por uma dominante ou uma subdominante própria.

Neste sentido, este acorde é uma dominante secundária: V grau do IV grau, sugerindo uma nova tonalidade, Sol menor (Gm),

porém, se resume em um empréstimo apenas. Esta preparação anuncia a parte B da música.

Em relação à natureza dos acordes e de sua relação com o som fundamental, Schoenberg (2001, p. 226) usa a seguinte taxonomia:

1. Os desvios da tônica e o seu procedimento são tais que, apesar de todas as novas formações de sons secundários que sejam empregadas, ainda as mais distantes, a tonalidade vence no final. Por conseguinte, ela seria uma espécie de cadência ampliada, a qual no fundo, serve de projeto harmônico a toda composição musical, por mais extensa que seja. 2. Os desvios levam à consecução de uma nova tonalidade. Este é o caso presente no decurso de cada peça musical; contudo, é algo apenas aparente, pois esta nova tonalidade não possui significação autônoma dentro da unidade de uma obra, sendo tão-somente uma forma mais elaborada das tendências dos sons secundários; estes, no todo de uma peça tonal, permanecem sempre sons secundários.

Pode-se verificar que de fato o acorde de D7 é apenas uma preparação mais acentuada para o IV. Neste compasso se pode ver algo muito utilizado em gêneros como a Guitarrada, Carimbó, Jazz e Bossa Nova: o arpejo<sup>14</sup> de uma tríade diminuta sobre um acorde dominante. Na verdade, é apenas o arpejo de uma das tríades sobrepostas a qualquer acorde dominante.

No compasso de número II, a melodia composta sobre o acorde de Sol menor gera o que chamamos na música popular de intenção modal. Neste caso a intenção é dórica, já que os interva-

---

14 Acorde tocado nota a nota.

los gerados sobre o acorde em questão são característicos do modo dórico, ou seja, o II grau de Fá maior: T – 2<sup>a</sup>M – 3<sup>a</sup>m – 4<sup>a</sup>J – 5<sup>a</sup>J – 6<sup>a</sup>M – 7<sup>a</sup>m.

Para Alves (1997), a escala dórica (ou modo dórico) é usada na categoria dos acordes menores que não possuem alterações (b5, #5, #9, etc.). Pode ser analisada como uma escala jônica começando da segunda nota.

Podem-se verificar no trecho da transcrição anterior os seguintes intervalos sobre o acorde de Sol menor (Gm): 3<sup>a</sup>m (intervalo que caracteriza o acorde menor), Tônica, 7<sup>a</sup> menor, 6<sup>a</sup>M (o intervalo característico para o modo dórico) e 9<sup>a</sup>M. A parte B encerra no compasso de número 18, quando há a reexposição da parte A.

A parte C da música inicia com características bem peculiares no gênero guitarrada: mudança para a sua tonalidade homônima: Ré maior (D). Outro detalhe é a sequência de arpejos sobre os acordes e, mais uma vez, há a segunda guitarra fazendo dueto com a voz principal. Para Schoenberg (2001, p. 227), a cadência era o meio de consolidar a tonalidade. A modulação tem por fim abandoná-la. É justamente isso que verificamos na parte C da música. Uma ruptura que apesar de teoricamente parecer abrupta, musicalmente é de uma sutileza extasiante. Tomamos o cuidado de não mudar a armadura de clave para a nova tonalidade com o objetivo de identificar na melodia a nova tonalidade: Ré Maior. A harmonia é muito clara neste aspecto: Ré Maior D (I) – Sol Maior G (IV) – Ré Maior D (I) – Lá Maior A (V).

O compasso 42 é muito importante para a retomada da tonalidade principal da música, pois há novamente a entrada da dominante secundária (D7) para o IV grau (Gm).

Logo a música retorna para a parte B. Posteriormente ela faz

um novo ciclo, onde há uma nova sucessão das partes que compõe a música, sem nenhuma parte adicional ou qualquer outra novidade, a não ser pela forma de tocar de Mestre Vieira, a questão interpretativa, fortemente relacionada ao processo de improvisação. A música retorna à parte A e, em seguida, conclui.

A abordagem realizada nesta análise – harmônica e melódica – segue alguns critérios de harmonia funcional, porém, outros aspectos são importantes para a análise do gênero musical guitarrada. Aspectos técnicos, por exemplo.

Particularidades marcam a forma de se tocar uma guitarrada. A construção das melodias, como verificamos na análise da obra *Guitarreiro do Mundo*, está quase sempre conectada à harmonia, ou seja, a melodia é descrita sobre o acorde que está sendo tocado. Os arpejos sobre os acordes são, talvez, o conteúdo ou aspecto técnico mais presente nas composições envolvendo o gênero.

A entrada da parte C da obra – compasso 32 – é um exemplo desse tipo de discurso musical. Os arpejos sobre os acordes de Ré Maior (D) e Sol Maior (G) mostram a presença desta característica. Estes arpejos são muito bem articulados ritmicamente sobre a harmonia. Células rítmicas irregulares, sincopes e contratempos também caracterizam as execuções das melodias.

Outra questão é que se a *guitarrada* assume aspectos híbridos como já foi visto, no arquétipo de sua identidade é possível perceber, como afirma Mesquita (2009), forte interferência da música afro-latino-caribenha. Neste sentido, a parte rítmico-percussiva presentes na levada de bateria confirma esta interferência. O disco foi produzido por Waldecir Vieira, filho do mestre, que gravou as baterias também. Waldecir afirma ter feito algumas misturas inéditas na sua forma de tocar. Sobre qual música é sua preferida den-

tro da obra de Mestre Vieira, Waldecir diz que:

*Olha, tem umas aí que eu me identifico mais, principalmente agora dos últimos CD, que foi eu que produzi, né? É! De Norte a Sul, esse Guitarreiro do Mundo, eu sempre tenho uma... Porque eu, eu criei umas, umas coisas diferentes, umas batidas diferentes, eu inovei no caso essas... Esses últimos dois CDs dele, eu criei umas coisas diferentes do que era antigamente, entendeu? Botei uns outros ritmos, misturei lambada, merengue, cumbia. É tipo assim, eu fiz uma mistura, eu peguei cumbia com lambada, misturei tipo com Zouk, fiz, foi, coloquei um pedaço de cada, entendeu? Nesses dois últimos CDs do papai, tanto que foi muito elogiado.*

Vale atentar para a declaração de Waldecir a respeito de novas experimentações em torno dos gêneros musicais muito presentes na música popular no Pará. Estas afirmações sugerem novas configurações para os ritmos – o que chamarei de estilos – empregados no gênero guitarrada.

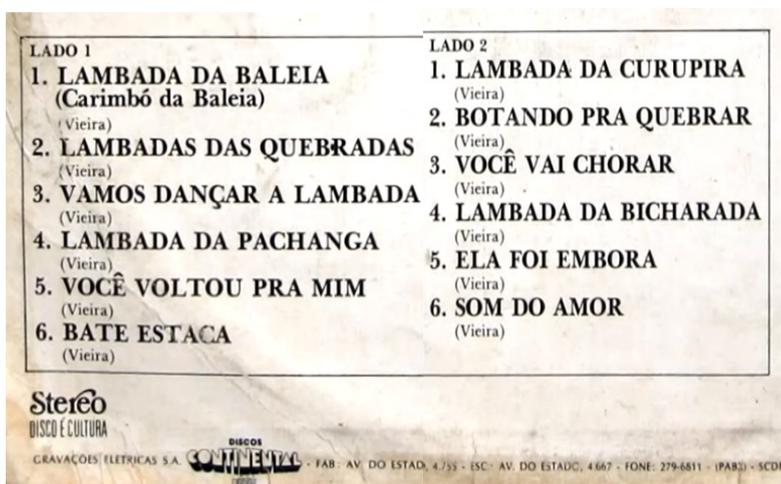
## **Lambada da Baleia**

Possivelmente uma das primeiras composições de Mestre Vieira, Lambada da Baleia, que tem o subtítulo Carimbó da Baleia, demarca contextos importantes da história da música popular paraense moderna.

A figura a seguir revela Lambada da Baleia com um subtítulo: Carimbó da Baleia, como primeira faixa do disco Lambadas das Quebradas Vol.I. Este subtítulo aponta para as misturas utilizadas por Vieira ao longo de toda a sua obra e para a hibridação de cul-

turas já abordadas nos capítulos anteriores. A figura 16 nos mostra em detalhes as composições do disco, todas de autoria do Mestre.

**Figura 3** - Detalhe da contracapa do LP Lambadas das Quebradas Vol.1. Lados 1 e 2.



**Fonte:** Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=E\\_KVrOWoS-tQ](https://www.youtube.com/watch?v=E_KVrOWoS-tQ)>. Acesso em: 26.12.2018.

A seguir, a transcrição da composição Lambada da Baleia e a análise realizada da obra.

Figura 4 - Transcrição da obra Lambada da Baleia de Mestre Vieira (Parte 1).

## LAMBADA DA BALEIA

Transcrição  
Saulo Christ Caraveo

Composição - Lambada  
Mestre Vieira

INTRODUÇÃO

Dm A Dm

A Dm A Dm

Voz: REFRÃO

A Dm A Dm

A Dm A Dm

Fonte: Transcrição do autor.

Figura 5 - Transcrição da obra Lambada da Baleia de Mestre Vieira (Parte 2).

**Voz: ESTROFE**

A Dm A Dm D7



Gm Dm A Dm



A Dm A Dm



A Dm A Dm



Fonte: Transcrição do autor.

Uma particularidade que vale ressaltar quando iniciei a transcrição foi a de encontrar a tonalidade da música. Como a gravação foi realizada e lançada para o formato de vinil, no momento da digitalização a rotação pode ter alterado o tom original da música. Subindo consideravelmente cerca de meio tom. Isto também explicaria o aumento do andamento. Estas observações são apenas suspeitas já que esse tipo de alteração de andamento e de tonalidade são muito comuns na digitalização de músicas desse período. Em conversa particular com Bruno Rabelo<sup>15</sup>, outra particularidade foi ressaltada por ele: até o terceiro LP de Vieira, a afinação era um problema. No trabalho de Darien Lamén (2011) encontrei a transcrição de Lambada da Baleia de acordo com a figura a seguir.

**Figura 6** - Transcrição do início da obra Lambada da Baleia de Mestre Vieira realizada por Darien Lamén (2011).

Electric Guitar

$\text{♩} = 130$

5

Example 0.9: Instrumental opening of “Lambada da Baleia,” Vieira e seu Conjunto, *Lambada das Quebradas*, Continental, 1978. First Paraense album comprised almost entirely of “lambadas.”

Fonte: Lamén (2011, p. 57).

Lamén aponta o compasso binário e tonalidade de mi menor (Em), segundo a armadura de clave exposta em sua transcrição.

---

15 Músico, historiador que acompanhou Mestre Vieira em algumas ocasiões.

Acredito que Lamen aproximou a tonalidade para poder executar a transcrição, já que em vários vídeos pude confirmar a tonalidade de ré menor. Bruno Rabelo também indicou esta tonalidade.

Segundo a fraseologia da obra o compasso é o quaternário (4/4) e, coincidentemente, a tonalidade de Lambada da Baleia é a mesma de Guitarreiro do Mundo: ré menor (Dm). Podemos confirmar esta afirmação logo no compasso 9, quando a nota dó sustenido (dó#) surge sobre o acorde de lá maior. Neste caso, a nota dó# constitui a terça maior (3ªM) deste acorde, porém, para a escala de ré menor, demarca a sensível, ou seja, a sétima maior (7ªM) desta tonalidade (Dm).

Tanto a introdução e refrão apresentam a mesma estrutura harmônica, cadência V – I (A – Dm), muito comuns no gênero musical guitarrada e em outros como o próprio Carimbó. A voz tem início junto ao refrão, sobre o acorde de lá maior: acorde dominante. Em relação à guitarra elétrica, a estrofe é constituída de arpejos mais moderados em relação aos refrãos. No compasso número 20, temos um empréstimo modal idêntico ao que acontece na música guitarreiro do Mundo. O acorde de Ré maior com sétima menor – D7 – dominante secundário do IV grau da tonalidade da obra – V do IV. Neste caso, não temos mudança de tom, mas sim, apenas uma preparação para a entrada do IV grau.

No que se refere às funções harmônicas, o acorde de lá maior (A) é dominante de ré menor (Dm). Em relação às melodias, algo muito característico do gênero se repete constantemente: os arpejos sobre a estrutura harmônica. Estruturalmente a música foi composta da seguinte forma: Introdução – refrão – estrofe – refrão – estrofe – refrão – solo – introdução – refrão, final e fadout<sup>16</sup>.

---

16 Final de música no qual o volume vai diminuindo.

As partes não sofrem alterações estruturais quando são re-expostas, mantendo-se idênticas em relação à harmonia. As mudanças ficam em virtude das linhas de guitarra elétrica. Os arpejos se mantêm, porém, as formas rítmicas são diferentes. Isto aponta indícios de que Mestre Vieira improvisou durante a gravação. O solo segue os moldes das estrofes e refrãos com muitos arpejos e frases que não fogem à tonalidade da música, mas de uma dificuldade técnica de grande relevância.

**Figura 7 -** Transcrição do solo da obra Lambada da Baleia de Mestre Vieira.

**LAMBADA DA BALEIA**

SOLO

Transcrição: Saulo Christ Caraveo      Composição - Lambada: Mestre Vieira

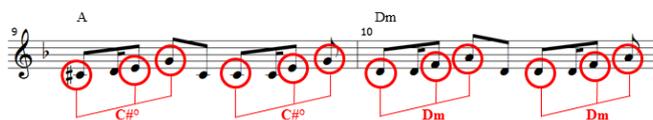
**Fonte:** Transcrição do autor.

O solo gravado por Vieira, aparentemente, segue a linha dos improvisos do choro: imersos nos arpejos sobre a base dos acordes. Isto fica evidente nos compassos 1, 2 e 3, onde as notas – lá, dó#, mi, lá – e – lá, ré, fá, lá – são executadas sobre os acordes de lá maior (A) e ré menor (Dm), respectivamente.

O compasso 5 é muito importante para ratificar as funções harmônicas e intensão modal, pois surge na melodia a nota sol natural sobre o acorde de lá maior (A), o que o caracteriza como acorde dominante: A7 e intensão modal mixolídia já que os intervalos desta escala são: T – 2ªM – 3ªM – 4ªJ – 5ªJ – 6ªM – 7ªm – 8ªJ. No compasso 8 temos a escala de ré menor harmônica, tonalidade central da obra.

A figura 8 revela os arpejos de tríades executados sobre os acordes que sustentam a base harmônica da música: A – Dm.

**Figura 8** - Compassos 9 e 10 do solo da obra Lambada da Baleia.



**Fonte:** transcrição do autor.

No compasso 9 destaquei em vermelho um arpejo importante e por isso muito utilizado em muitos gêneros musicais como o jazz, choro, carimbó, rock e guitarrada: o arpejo de uma tríade diminuta sobre o acorde dominante. Neste caso temos as seguintes notas: dó# – mi – sol, tocadas sobre o acorde de lá maior (A). Na sequência o arpejo de ré menor – ré – fá – lá sobre o acorde de ré menor (Dm). No compasso quatorze (fig.7) temos uma subida cro-

mática executada com a técnica de slide por Mestre Vieira, saindo da nota lá e oitavando acima e logo em seguida o solo se encerra.

Na perspectiva de minha audição, execução, transcrição, exposição, receptividade e crítica de minha interpretação no que se refere às obras *Guitarreiro do Mundo* e *Lambada da Baleia*, na direção de uma análise sensível e detalhada, vale destacar que:

A obra musical só adquire sentido total no contexto de suas execuções. Portanto, a etnografia da execução musical deve representar a fonte primária de estudo do processo de criação. A obra musical não é nem uma partitura, um manuscrito ou uma transcrição. Ela só existe em relação à percepção dos receptores. Daí a importância de uma abordagem analítica que tenha como foco principal o contexto da execução e os processos cognitivos do ouvinte (BÉHAGUE, 1992, p.7).

Em análise particular a respeito de *Guitarreiro do Mundo* posso afirmar que ela se expande a outras obras do gênero, segue o curso do rio sensível da guitarrada. Ouvir, apenas, talvez nos leve a uma análise simplificada da obra. Melodias de fácil assimilação, sempre muito imersas no que a harmonia – acordes – as guiam e os ritmos sincopados nos dão a impressão de uma execução igualmente moderada. Neste caso, para a execução de uma guitarrada destaco a necessidade de um conjunto de recursos técnicos e ingredientes contextuais que determinam as particularidades do gênero.

*Lambada da Baleia* revela o ritmo frenético presente em algumas guitarradas e algumas particularidades técnicas em relação à prática da guitarra elétrica. Nesta direção, no que se refere ao uso

da palheta – arpejos<sup>17</sup> com sweep<sup>18</sup> são muito comuns. Os ligados de expressão são recursos muito comuns. Na guitarra, os ligados assumem nomenclaturas diferentes como *hammer-on*<sup>19</sup> e *pull-off*<sup>20</sup>. As transcrições, neste sentido, não se apresentam de maneira simples, havendo a necessidade de um conhecimento teórico relevante para a realização das mesmas.

Estas técnicas combinadas às células rítmicas nos revelam o grau de dificuldade exigido para a execução da obra. Estas combinações, de técnica, de conteúdo musical e de hibridação dos gêneros musicais fundadores demarcam o sotaque do gênero guitarrada. Nesta direção, sustento ainda que, mesmo que estas combinações estejam intrinsecamente presentes no leitor e executante de uma transcrição, talvez a obra não soe com este sotaque. É necessário que se tenha envolvimento com o gênero, neste caso ouvir torna-se muito importante. Particularmente, diante de minha formação como guitarrista e experiência em diversos gêneros musicais, foi necessária intensa imersão para que eu pudesse ter a dimensão de todos estes contextos que envolvem o gênero musical. Como costumo dizer: é bom ouvir uma guitarrada, é bom saber sobre guitarrada, falar sobre guitarrada, mas tocar uma guitarrada é algo indescritível.

Ressalto que a guitarrada pode ser entendida como um gênero musical intrinsecamente paraense que se configura como uma nova forma de se tocar guitarra elétrica na Amazônia e no Mundo, detendo particularidades rítmicas tanto nos discursos melódicos

---

17 Acordes tocados nota a nota.

18 Quando acionamos a palheta apenas em um sentido: para cima ou para baixo.

19 Ligado ascendente.

20 Ligado descendente.

quanto harmônicos que demarcam identidades culturais, musicais, sociais e simbólicas na região.

Neste sentido, pode-se entender que o processo criativo-transcricional de Mestre Vieira consolida-se a partir de contextos espaço-temporais híbrido-transacionais particulares de natureza coletiva no que tange à atmosfera que envolve a região amazônica nas décadas de 1950 e 1960, e individual diante da percepção, absorção, reflexão, intuição, experimentação e produção do mestre guitarrero. Considerando ainda o espaço-tempo como fator essencial do processo criativo-transcricional, no qual estão submetidas relações de quaisquer naturezas: culturais, globais, locais, coletivas, individuais, híbridas e transacionais, Mestre Vieira mantém-se constante em seu remar sobre um rio turbulento de incertezas desde sua nascente. Alcançou o mar que o levou a outros mundos, outros de si mesmo, outros tempos e novos cursos, outras porções de encantarias que o enraizaram na memória do mundo e o eternizaram na história da guitarra elétrica.

## **Os caminhos percorridos pela guitarrada atualmente**

Estas demarcações e fases acarretam mudanças em muitos aspectos diante do contexto histórico, social e musical no que se refere ao movimento da lambada. Acredito, que as mudanças de qualquer natureza trazem consigo transfigurações, muitas vezes não percebidas por parte da sociedade, e que por muitas vezes, este tipo de interpretação seja mais bem percebido pelos sentidos do pesquisador. Vale destacar 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).

Especificamente na obra de Mestre Vieira, sua forma de compor parece ser mantida e as mudanças percebidas apenas por análises mais profundas. Nettl (*Idem*) destaca ainda que, se a mudança de estilo supõe que algo reconhecível deve ser mantido, pode ser que isso seja um elemento simbolicamente importante, para que a associação com o grupo social seja mantida.

No caso da guitarrada, há mudanças significativas que demarcam a trajetória do gênero musical. Antes chamada de lambada, a guitarrada também ficou conhecida como lambada instrumental e estas mudanças têm relação com a corrida mercadológica e por espaço nas mídias. Porém, no disco que inaugura o referido gênero musical, Vieira já apontava essas duas formas de compor: lambada cantada e lambada instrumental. Talvez sem dar muita importância para isso. Para Merriam:

[...] A composição de letras (textos) é tão importante quanto a da estrutura sonora. A composição requer aprendizagem, é sujeita a aceitação ou rejeição pública, e forma parte, portanto, do processo geral de aprendizagem que contribui, por sua vez, aos processos de estabilidade e mudança (apud BÉHAGUE, 1992, p. 6).

Outra mudança significativa está relacionada ao avanço tecnológico que cercou a produção musical das duas obras em questão. Segundo Dejacir Magno, o primeiro LP de Vieira foi gravado em apenas dois canais e o último apresenta, de maneira geral, melhor produção na gravação. Vieira se destaca ao manter estruturas composicionais ao longo das transformações sociais, culturais e mercadológicas, diante disto:

Para entender tanto uma tradição musical quanto as contribuições que compositores individuais dão a ela, um sistema musical deve ser compreendido como um dos diferentes quadros de símbolos pelos quais as pessoas aprendem a produzir um sentido público de seus sentimentos e da vida social (BLACKING, 2007, p. 205).

A guitarrada se firma como uma prática musical com imensurável valor simbólico e cultural para a região, no qual estão inseridas não apenas as contribuições de Vieira, mas de outros autores, atores e interlocutores que estabeleceram importantes diálogos com o fomento desta tradição. Prática musical deve ser entendida aqui:

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

criadas no próprio âmago da atividade musical. Isto é, a sociedade como um todo é que definirá o que é música. A definição do que é música toma um caráter especialmente ideológico. A música será então um equilíbrio entre um "campo" de possibilidades dadas socialmente e uma ação individual, ou subjetiva. (CHADA, 2007, p. 127).

A respeito de meus interesses e de respostas para as questões que norteiam esta pesquisa, destaco ainda alguns trechos de entrevistas realizadas com Mesquita, Lamen, Magno e Albuquerque que considero importantes diante de minhas observações. Sobre seus interesses sobre os assuntos que envolvem a música paraense, lambada, guitarrada e Mestre Vieira, Mesquita relata que:

*Esse interesse, ele surgiu, é... na minha graduação, quando eu tive que fazer o TCC, fazer uma pesquisa, e eu naquela ocasião, no início dos anos 2000, eu tinha uma grande curiosidade em descobrir as origens e o porquê da música paraense ter uma sonoridade caribenha. Isso pra mim era muito enigmático. E desde então começou a surgir essa necessidade de descobrir essas razões históricas da formação da música paraense. Como, percussionista, baterista, eu tinha especial interesse nessa sonoridade por que, a música caribenha, assim como a música brasileira, é muito marcada por instrumentos de percussão, por ter um ritmo muito forte, os padrões rítmicos<sup>21</sup> (MESQUITA, 2018).*

---

21 Entrevista realizada no dia 31 de agosto de 2018, em Manaus.

Lamen diz que:

*Ao começar o doutorado, minha proposta de pesquisa inicial foi de fazer um mapeamento dos fluxos migratórios nordestinos através das inovações musicais no forró. Passei um tempo em Salvador, Recife e Fortaleza fazendo uma sondagem preliminar. Em Fortaleza um amigo músico me apresentou um CD produzido em Recife pela galera responsável pelo movimento Manguebit. Foi o disco Mestres da Guitarrada Vol. 2, e as sonoridades que ouvi nesse disco me fizeram delirar... De onde eram esses mestres que conseguiram misturar banjo e guitarra com uma pegada caribenha? Se isso era música “regional” que região era essa? Foi só em 2009, durante o Forum Social Mundial, que visitei Belém pela primeira vez, e que fui atrás dessa turma. Tive a oportunidade de assistir a um show de Pio Lobato na Casa do Governador (apresentação íntima, fruto das pesquisas dele sobre tecnobrega) e de La Pupuña na UFRA (no palco principal do Fórum). Fiquei encantado com a mistura de ritmos e referências musicais, sobretudo um forte sotaque caribenho, e como meu foco regional no doutorado era Brasil e o Caribe, comecei a repensar a proposta de pesquisa<sup>22</sup> (LAMEN, 2018).*

Sobre a diferença entre a forma como a lambada se desenvolve e o que chamamos hoje de guitarrada, os autores relatam que:

*Acho que a diferença fundamental diz respeito a presença ou não do canto. A lambada, ela, quando surge, ela já surge dentro de uma perspectiva de canção cantada, uma canção que tem uma letra e a guitarrada, a partir*

---

22 Entrevista respondida em 11 de novembro de 2018, via e-mail.

*dos anos 80, ela vai ganhando uma certa autonomia como gênero musical instrumental. Então acho que a diferença é mais nesse aspecto (MESQUITA, 2018).*

Darien Lamen revela que “Não sou guitarrista, mas percebo diferenças sobretudo na preferência por timbres mais “puros” e agudos; e por improvisos rítmicos em vez de harmônicos. Ao mesmo tempo, acho que podemos dizer que a guitarrada é justamente uma forma de tocar outros gêneros musicais, como me disse o Solano, “beirando” esses outros estilos”. E ainda que:

*A minha tese inicial era o seguinte: que “guitarrada” referia-se à um modo de tocar outros gêneros musicais, como bolero, mambo, etc. (isto é, “guitarrando”). Só depois, com a serialização da produção musical regional na Gravasom, “guitarrada” passa a ser um rótulo de gênero musical. A lambada também passa por esse mesmo processo de consolidação estilo>gênero quando passa pela criva da indústria musical. Como disse o próprio Mestre Vieira, os radialistas usavam a expressão “lambada” para referir a qualquer tipo de música quente e popular, seja ela nacional ou internacional. No demais, essas definições (como toda definição) envolvem questões políticas (“p” minúscula). Por exemplo, o Pio Lobato, ao usar a palavra “guitarrada” no seu TCC e depois no seu projeto de resgate, procura diferenciar uma vertente instrumental da vertente cantada e popularesca de Beto Barbosa, Kaoma, e outros, apesar de que essa distinção não existe na obra de Os Dinâmicos, pois Mestre Vieira compunha tanto músicas instrumentais como cantadas sem preconceito. Essa sua pergunta, Saulo, necessita uma tese para responder (LAMEN, 2018).*

Em ambos os depoimentos percebemos e confirmamos que

a lambada surge como gênero musical híbrido e que Mestre Vieira é parte integrante e fundante desta nascente. Outra questão está na relação da lambada com o canto, daí o motivo de a guitarrada ser chamada também de lambada instrumental. De fato, artistas como Banda Kaoma e Beto Barbosa deram a ênfase necessária ao canto diante de suas produções e exigência do mercado fonográfico, porém, Vieira já havia instaurado este formato em Lambada da Baleia. Diante disto podemos refletir sobre as mudanças que acarretaram a implementação da guitarrada.

Sobre a guitarrada indicar uma nova forma de se tocar guitarra na Amazônia, Lamen diz que “pode ser”, mas questiona o termo “novo”. Mesquita diz o seguinte: “Não tenho dúvida! A guitarrada, pra mim, inaugura uma tradição inédita de se tocar guitarra dentro da música brasileira, e é uma tradição, diferente, inédita, e que ainda não é reconhecida pela historiografia dominante no Brasil”.

Um dos documentos que me chamou a atenção em visita ao arquivo familiar de Vieira foi o livro *Heróis da Guitarra Brasileira – A história do instrumento por seus principais nomes*, de autoria de Leandro Souto Maior e Ricardo Scott, publicado no ano de 2014. Nele consta a catalogação dos principais guitarristas do Brasil, segundo os autores.

A figura a seguir mostra a capa do livro supracitado:

**Figura 9** - Capa do livro Heróis da Guitarra Brasileira – A história do instrumento por seus principais nomes.



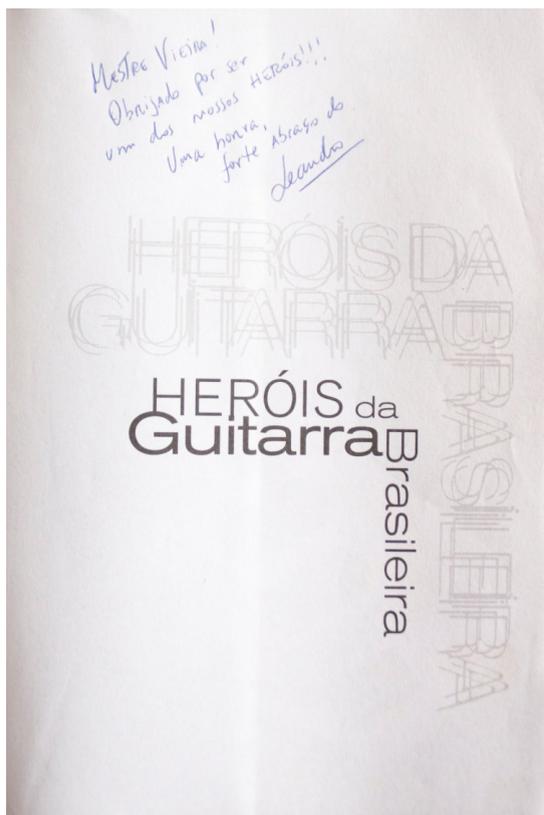
**Fonte:** Acervo familiar de Vieira. Foto: do autor.

O livro revela o percurso da guitarra elétrica no Brasil e seus maiores representantes desde os primórdios até gerações mais recentes. Mais de oitenta guitarristas, dentre eles: Dodô, Osmar, Wander Taffo, Pepeu Gomes, Mozart Mello, Kiko Loureiro, fazem parte da sumarização. Localizei no sumário uma seção dedicada

ao gênero guitarrada e que faz referência ao Mestre Vieira e Chimbinha. O fato de seus nomes não constarem no sumário nos faz refletir sobre o desconhecimento da prática da guitarra elétrica na Amazônia por parte da historiografia brasileira. Apesar da visibilidade da guitarrada e seus mestres nos anos de 2000, creio que seja necessário, sendo este um dos objetivos desta pesquisa, dar protagonismo à guitarra elétrica nos contextos atuais que orbitam o gênero musical *guitarrada* e conseqüentemente legitimar a historicidade dos mestres guitarreiros.

Entretanto, o exemplar que está em pose de seus filhos possui uma dedicatória a Mestre Vieira assinada por Leandro Souto Maior:

**Figura 10** - Folha de rosto do livro Heróis da Guitarra Brasileira – A história do instrumento por seus principais nomes contendo a dedicatória de Leandro Souto Maior a Mestre Vieira.



**Fonte:** Acervo familiar de Vieira. Foto: do autor.

Na ocasião da pesquisa e escrita referente a minha dissertação de mestrado não pude ter maiores informações sobre como e se de fato ocorreu o encontro entre o autor e Vieira. Algum tempo depois obtive a informação de que este exemplar autografado foi encomendado por Bruno Rabelo e entregue ao Mestre Vieira

em forma de presente. A dedicatória nos revela o reconhecimento simbólico direcionando novos olhares e perspectivas para a história da guitarra elétrica no Brasil, em especial àquela vivenciada na Amazônia.

A respeito da prática das guitarradas no Pará, no que tange aspectos técnicos, musicais e estruturais, vale destacar ainda que:

*Olha, a guitarrada é um gênero musical é, instrumental, tocada pela guitarra que faz a voz principal, né? A guitarrada tem uma perspectiva solística, mas não improvisativa. Ela é geralmente tocada em compassos, compassos próprios da música brasileira, quaternário, binário e ela pode ter uma variação também rítmica. Ela pode ser tocada dentro de uma base de cumbia, como eu já vi, de merengue e também ela pode ser tocada dentro da base rítmica do Carimbó Moderno (MESQUITA, 2018).*

Quanto à questão que sugere Mestre Vieira como criador da Lambada, Lamen diz que como etnomusicólogo, prefere não entrar nesse mérito. Mesquita relata que: “O Vieira foi o criador da guitarrada, mas eu diria que ele não foi o único”.

Kelci, ex-produtora, diz o seguinte:

*Sem dúvida. Sua história está registrada através de sua música o que comprova seu legado, mas é importante deixar registrado um breve texto, que fez parte do release dos Mestres da Guitarrada, e teve como base a pesquisa musical de Pio Lobato sobre o Ritmo: Mestre Vieira de Barcarena é responsável pela criação de uma*

*genuína linhagem de guitarristas na Amazônia*<sup>23</sup> (ALBUQUERQUE, 2018).

Realizei a mesma pergunta para Dejacir Magno, que me relatou o seguinte:

*Pra mim, sim! Antes a gente não via outro. A gente via? Ele criava aquelas coisas, ele fazia aquilo que muita gente nem acreditava quando ele fazia uma composição: Olha isso aqui! E começava a tocar um pedacinho e de repente chegou a esse ponto. E outra coisa que eu achava incrível, viu Saulo, ele tinha todas aquelas músicas na cabeça dele. Com a idade avançada, música tal e ele tocava [...] tocava direitinho. O criador e sua criação.*

Diante do exposto, das análises musicais realizadas e abordagens teóricas aqui propostas, posso fazer algumas afirmações, apesar de muitos assuntos ainda carecerem de outras iniciativas.

### **Considerações finais**

Considerando as transfigurações ocorrentes ao longo da construção das identidades que cercaram o gênero Lambada e o resultado das ações individuais de Mestre Vieira e outros artistas contemporâneos e pós-contemporâneos a ele, das migrações que caracterizaram a pluralidade cultural na Amazônia e os direcionamentos do mercado fonográfico como ações determinantes nas

---

23 Entrevista respondida em 24 de outubro de 2018 via e-mail.

práticas musicais locais, posso afirmar que a Guitarrada se configura, primeiramente, como um gênero musical instrumental, nos quais seus arquétipos estão intrinsecamente ligados à inserção da guitarra elétrica nos processos composicionais e, em segundo, que ela determina uma nova modalidade, uma nova forma, uma nova perspectiva para a prática da guitarra elétrica no Pará, no Brasil e no Mundo.

Vale destacar que os dados e informações coletadas indicam que a guitarrada assumiu gradativamente seu protagonismo ao longo do tempo e espaço, na história e memória, no mercado musical e cultura. Este protagonismo está intimamente ligado ao trajeto antropológico e percurso artístico de Mestre Vieira. Sua expertise em variados instrumentos de corda e sobre a prática de diferentes gêneros musicais possibilitou a rápida adaptação de Vieira à guitarra elétrica e suas implementações idiomáticas e técnicas sobre o instrumento musical. Os contextos históricos e sociais de Barcarena e Belém assumem relevância na constituição do cenário cultural e musical resultante do gênero musical lambada e consequentemente da guitarrada.

Assumindo a guitarrada como um gênero musical instrumental sob o qual a guitarra elétrica divide protagonismo junto ao solista, a guitarrada permite ainda que outros gêneros musicais sejam agregados aos seus moldes: Guitarrada estilo Mambo, Guitarrada estilo Cumbia, Guitarrada estilo Merengue, Guitarrada estilo Brega, tendo necessariamente a guitarra como instrumento protagonista em sua execução. Caso contrário, quando outro instrumento assume tal protagonismo retomamos os moldes iniciais instaurados pelos gêneros musicais originais: Mambo, Cumbia,

Merengue, Brega ou até mesmo a Lambada, considerando suas respectivas nuances rítmicas.

Mestre Vieira faleceu no dia 2 de fevereiro de 2018 e desde o ano seguinte, na data de 29 de outubro na cidade de Barcarena, comemora-se com um sarau de apresentações musicais Dia Municipal da Guitarrada, data escolhida em homenagem à data de nascimento de Mestre Vieira.

## REFERÊNCIAS

ALVES, Luciano. **Escalas para improvisação**: em todos os tons para diversos instrumentos. São Paulo: Irmãos Vitale, 1997.

BAKHTIN, Mikhail Mjkhailovitch, 1895-1975. **Estética da criação verbal** / Mikhail Bakhtin [tradução feita a partir do francês por Maria Emsantina Galvão G. Pereira. Revisão da tradução de Marina Appenzellerl. 20. ed. São Paulo Martins Fontes, 1997. (Coleção Ensino Superior).

BÉHAGUE, Gerard. **Fundamento Sócio-Cultural da Criação Musical**. Art 18 (Revista da Escola de Música – UFBA), 1992.

BLACKING, John. **Música, Cultura e experiência**. Tradução André-Kees de Moraes Schouten. Cadernos de São Paulo, São Paulo, n.16, p.201-218, 2007.

CHADA, Sonia. **A prática musical no culto ao caboclo nos candomblés baianos**. In III SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE COGNIÇÃO E ARTES MUSICAIS, 2007, Salvador. **Anais**. Salvador: EDUFBA, 2007, 137-144.

KOELLREUTTER, h. j.. **Harmonia Funcional**: introdução à teoria das funções harmônicas. 3ª edição. Ricordi Brasileira S.A. São Paulo, 1986.

LAMEN, Darien Vincent. **Mobilizing Regionalism at Land's End**:

Popular Electric Guitar Music and the Caribbeanization of the Brazilian Amazon. Tese (Doutorado em Etnomusicologia). Philadelphia: University of Pennsylvania, 2011.

MESQUITA, Bernardo Thiago Paiva. **A guitarra de Mestre Vieira**: a presença da música afro-latino-caribenha em Belém do Pará. Bahia, 2009. [205f]. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Bahia, 2009.

NETTL, Bruno. **O estudo comparativo da mudança musical**: Estudos de caso de quatro culturas. Tradução Luiz Fernando Nascimento de Lima. Revista *Anthropológicas*, ano 10, volume 17(1): 11-34 (2006).

SCHOENBERG, Arnold. **Harmonia**. Introdução, tradução e notas de Marden Maluf – São Paulo: Editora UNESP, 2001.

SEEGER, Anthony. **Cadernos de campo**: revista dos alunos de pós-graduação em Antropologia Social da USP / [Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Antropologia. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social]. – Vol. 1, n.1 (1991). São Paulo: Departamento de Antropologia/FFLCH/USP, 1991-[2008].

# A Viola de Buriti do quilombo Mumbuca: por uma etnomusicologia aplicada-participativa-engajada

*Marcus Facchin Bonilla*

UFNT – marcusbonilla@uft.edu.br

*Sonia Chada*

UFPA – sonchada@gmail.com

**Resumo:** O presente texto apresenta, de forma sintética, os principais resultados e discussões de uma pesquisa de doutorado realizada no Quilombo Mumbuca na região do Jalapão, no Tocantins, sobre a Viola de Buriti, um instrumento musical produzido e usado nas práticas musicais desse quilombo. Partindo dos princípios metodológicos da pesquisa participante (BRANDÃO, 1981; 1999), realizou-se um projeto com interesses comuns entre pesquisador e os sujeitos envolvidos, sendo os principais resultados obtidos, àqueles que beneficiaram o quilombo.

**Palavras-chave:** Intelorgânica Musical. Inventário Participativo. Educação do Campo.

## **The Buriti Viola of the Mumbuca Quilombo and Applied-Participatory-Engaged Ethnomusicology**

**Abstract:** This text presents, in a synthetic way, the main results and discussions of a doctoral research carried out in Quilombo Mumbuca in the Jalapão region, in Tocantins, on Viola de Buriti, a musical

instrument produced and used in the musical practices of this quilombo. Based on the methodological principles of participatory research (BRANDÃO, 1981; 1999), a project was carried out with common interests between the researcher and the subjects involved, the main results being obtained by those who benefited the quilombo

**Keywords:** Intelorganic musical. Participatory Inventory. Countryside Education.

## 1. Introdução

O presente artigo traz uma síntese dos principais resultados de um trabalho de doutorado finalizado, vinculado ao Laboratório de Etnomusicologia da UFPA, LabEtno, intitulado *Minha viola é de Buriti: uma etnomusicologia aplicada-participativa-engajada sobre a musicalidade no quilombo Mumbuca, no Jalapão (TO)* (BONILLA, 2019) que buscou, dentro de interesses comuns, pesquisador-pesquisados, investigar a musicalidade e a Viola de Buriti produzida no quilombo do Mumbuca, localizado na região do Jalapão, no Estado do Tocantins.

Um dos produtos gerados a partir dessa pesquisa foi a apresentação da tese, o que chamei de uma tese-inventário, pelo seu caráter descritivo dos processos de pesquisa, da metodologia adotada e sobre a musicalidade e envolvimento com a viola. Metodologicamente, nos termos de Thiollent (1999), tratou-se de uma pesquisa-ação, ou como descrita no título, uma etnomusicologia aplicada-participativa-engajada, uma espécie de pesquisa participante, no sentido mais abrangente proposto por Brandão (1981; 1999), envolvendo de forma horizontal os sujeitos, as pesquisadoras, artistas, mestres, mestrás, assim como os violeiros do quilombo Mumbuca nas diferentes etapas da pesquisa.

A Viola de Buriti é um instrumento musical singular, prati-

camente desconhecido no restante do Brasil por suas características de construção, apesar da sua importância e função em práticas musicais em boa parte do estado do Tocantins e, em especial, na região do Jalapão.

**Figura 1** - Imagem da Viola de Buriti do quilombo Mumbuca.



**Fonte:** autor, 2018

Ao partir desse objetivo, o quilombo demandou as seguintes realizações conjuntas: solicitação de registro da Viola de Buriti como Patrimônio Imaterial junto ao Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - IPHAN; transcrição do repertório tradicional e contemporâneo do quilombo para a partitura musical; produção de textos acadêmicos em que o ponto de vista do quilombo fosse enfatizado, além da participação em editais de fomento cultural.

A Viola de Buriti passou a ser tratada no decorrer da pesquisa não apenas como um instrumento musical, mas como um objeto de identificação e de função central para as práticas musicais e ancestralidade dessas pessoas.

Para situar o leitor, vale ressaltar que o quilombo Mumbuca localiza-se no município de Mateiros, na região do Jalapão, no Tocantins, famosa pelo turismo de aventura e pelo artesanato com o capim dourado (*Syngonanthus nitens*), uma gramínea sempre viva que é abundante na região e, mais recentemente, por ter sido o tema de uma telenovela chamada *Do outro lado do Paraíso*, exibida pela Rede Globo, uma importante emissora de televisão. Nas palavras dos próprios moradores e sujeitos dessa região, seus territórios se definem da seguinte forma:

A região possui um ecossistema muito particular e ficou guardada por muito tempo pelas comunidades quilombolas locais, vivendo a partir de seus costumes e tradições. Foram criadas diversas unidades de conservação na região, provocando um intenso conflito com comunidades quilombolas (ALMEIDA; MARTINS; MARIN, 2016, p. 3).

Por outro lado, o quilombo Mumbuca localiza-se em uma

importante região de reserva ambiental e seus moradores estão em constante conflito e disputa pela manutenção de seus territórios, com ameaças de despejo realizadas por instituições reguladoras do Estado. A partir da Lei 9.985, de 18 de julho de 2000 (BRASIL, 2000) que regula sobre os parques nacionais, foi criada a Lei 1.203, em 12 de janeiro de 2001 (TOCANTINS, 2001), que transformou a área onde a comunidade vive em Parque Estadual do Jalapão (PEJ). O PEJ é uma Unidade de Conservação (UC) de proteção integral e seu território passa a ser administrado pelo Instituto Natureza do Tocantins (NATURATINS). Também, a partir da Portaria nº 434, de 29 de setembro de 2016, essa mesma área passa a integrar outra reserva chamada de Mosaico do Jalapão (BRASIL, 2016), integrando-se com outras unidades de conservação do Tocantins, da Bahia, do Piauí e do Maranhão. Todas essas leis reguladoras restringiram os modos de vida e de produção dos povos jalapoeiros, que passaram a ser monitorados constantemente por esses órgãos.

A Fundação Palmares reconhece a comunidade Mumbuca como quilombo no ano de 2006. Reconhecimento esse que tem ajudado no fortalecimento das lutas desses sujeitos pela permanência em seus territórios, mesmo que ainda não tenham conquistado o direito efetivo de posse de suas terras.

O processo de pesquisa como um todo buscou manter uma coerência na proposta metodológica, cuidando que toda a ação neste trabalho tenha partido do interesse do quilombo. Nesse sentido, tomou-se como ponto de partida o desejo manifesto pelas lideranças pelo reconhecimento da Viola de Buriti como Patrimônio Imaterial junto ao IPHAN. Para que isso pudesse ser viabilizado, criou-se um grupo com pesquisadoras do quilombo e os artistas para a realização de um Inventário Participativo e um documentá-

rio em áudio visual. Como parte da pesquisa, também foi realizada a transcrição das principais músicas praticadas no quilombo para o sistema de partitura musical no *Caderno de Partituras*.

Vale destacar que a opção por esse procedimento metodológico específico se deve, sobretudo, pelo envolvimento e pertencimento do pesquisador com a área da Educação do Campo, que comunga com os fundamentos e os princípios filosóficos e pedagógicos do educador Paulo Freire, cuja obra foi a principal fundamentação teórica de todo o trabalho.

Por outro lado, para a construção da tese como requisito parcial para finalização do curso de doutorado, dialoguei também com outra metodologia, a “autoetnografia” no sentido cunhados por Sylvie Fortin (2009), Patrícia Aschieri (2018), entre outros, para fazer uma descrição das experiências de campo, levando em consideração os filtros e poéticas pessoais em diálogo com as poéticas do quilombo, passando pelo corpo, num equilíbrio entre uma abordagem antropológica com a artística.

Esse processo envolveu a descrição das atividades nos trabalhos de campo, assim como as minhas impressões e reflexões sobre a Viola de Buriti, destacando alguns conceitos nativos sobre suas nomenclaturas, afinações e os processos de fabricação.

Uma das atividades que ocorre nesse quilombo, que julguei de bastante interesse, é o que eles chamam de Roda Chata, que se trata de uma prática musical que se assemelha a uma ciranda. Em um trabalho coletivo com as pesquisadoras do quilombo, essa prática foi definida da seguinte forma:

A Roda Chata é uma prática músico/poético/corporal de muita importância para a comunidade, que envolve Música, Coreografia, Poesia, Improvisação, assim como o uso da Viola de Buriti como instrumentação básica. Pode-se dizer que a Roda Chata é um tipo de ciranda, com cantigas de caráter alegre que proporciona descontração, diversão e interação entre os brincantes. É sempre praticada entre os membros da comunidade, em roda, de mãos dadas, cantando em volta da fogueira canções tradicionais, especialmente criadas e praticadas para e durante esses momentos. O conteúdo dessas canções tem como guia a improvisação sobre os acontecimentos do cotidiano e as situações vivenciadas pelas pessoas envolvidas (BONILLA; CHADA; MUMBUCA, 2018a, p. 252-253).

Para Turino (2008), esse tipo de manifestação se enquadra no que ele vem a chamar de “performance participativa”, que se caracteriza por ser uma prática coletiva em que não existe uma distinção clara entre artista de um lado e público de outro, pois todos os participantes são responsáveis pelas diferentes funções do evento, diferenciando-se do que esse autor chama de “performance de apresentação”.

Entretanto, para o intelectual quilombola Antônio Bispo dos Santos (2015), existe uma clara diferença entre as visões monoteístas (colonizadoras) e as politeístas (contracolonizadoras), que se manifestam de diferentes formas nas atividades da vida cotidiana dos povos quilombolas, e esse tipo de manifestação se enquadra no que ele vem a chamar de “manifestações culturais dos povos afro-pindorâmicos”:

As manifestações culturais dos povos afro-pindo-

râmicos<sup>24</sup> pagãos politeístas são organizadas geralmente em estruturas circulares com participantes de ambos os sexos, de diversas faixas etárias e número ilimitado de participantes. As atividades são organizadas por fundamentos e princípios filosóficos comunitários que são verdadeiros ensinamentos de vida. É por isso que no lugar dos juízes, temos as mestras e os mestres na condução dessas atividades. As pessoas que assistem, ao invés de torcerem, podem participar das mais diversas maneiras e no final a manifestação é a grande vencedora, porque se desenvolveu de forma integrada, do individual para o coletivo (onde as ações e atividades desenvolvidas por cada pessoa são uma expressão das tradições de vida e de sabedoria da comunidade) (SANTOS, 2015, p. 41-42).

Essa manifestação da Roda Chata não era aberta para membros de fora do quilombo e nem estava sendo realizada no período em que eu realizei meus trabalhos de campo, porém era presente nas falas e memórias das pessoas envolvidas na pesquisa, sendo de grande importância para eles.

No repertório musical dessa manifestação que me chegou aos ouvidos, o que mais chamou a atenção foi a característica modal que se faz presente em muitas das canções dessa manifestação. Essa pesquisa pôde demonstrar que essa sonoridade está relacionada diretamente com os modos ancestrais de se pensar a música, uma forma de resistência desses remanescentes de quilombo, que

---

24 Segundo a nota do autor: “Pindorama (Terra das Palmeiras) é uma expressão tupi-guarani para designar todas as regiões e territórios da hoje chamada América do Sul. Utilizarei alternativamente colonização afro-pindorâmica para denominar a colonização nas Américas, enquanto um exercício de descolonização da linguagem e do pensamento” (SANTOS, 2015, p.20).

se opõe à estética clássico-romântica que ainda rege a música ocidental, em especial o repertório musical hegemônico dos meios de comunicação em massa.

Pude demonstrar que existe uma estreita relação dos contornos melódicos dessas canções ao modo como tocavam os antigos tocadores da rabeça de buriti, instrumento que era muito usado nesse quilombo antes do uso mais recorrente da atual Viola de Buriti.

Percebe-se que a relação entre a afinação do instrumento e o posicionamento dos dedos dos rabequeiros, e mesmo os violeiros, que formam um padrão simétrico de deslocamento dos dedos entre as cordas, geram escalas modais, sendo essas as mesmas notas e relações intervalares usadas nas canções da Roda Chata.

Esse tipo de pensamento para criação musical relaciona-se com o conceito de “biologia do fazer musical”, cunhado por John Blacking (1974), que explica como a relação entre os movimentos corporais de interação com o instrumento musical são priorizados e determinantes para a escolha das alturas das canções em práticas musicais de comunidades estudadas pelo autor no continente africano, características que também pude observar em algumas das canções de roda do quilombo Mumbuca.

Outro ponto de forte interesse que surgiu na pesquisa sobre a musicalidade no quilombo Mumbuca, foi da importância e do protagonismo que os violeiros do quilombo tiveram para que as práticas musicais, envolvendo a Viola de Buriti, tivessem se mantido. Uma das características dessa musicalidade que contribuiu para isso foi o que classifiquei e defini como “intelorgânica musical”. Esse conceito, junção das palavras “inteligência” e “orgânica” com a adjetivação da palavra “musical”, foi o termo que encontrei

para sintetizar uma característica muito peculiar observada entre os artistas do quilombo Mumbuca, mas, também, em outros artistas que vivem na região do Jalapão, no Tocantins. Trata-se de uma capacidade ou inteligência de criar tecnologias ou soluções, dentro dos recursos que a natureza que os cerca oferece, aliada também a falta de acesso a outros recursos impostos pelo isolamento da região, para atender a uma necessidade maior, a viabilização da expressão artístico-musical. Ou seja, existe inicialmente uma demanda estética a ser alcançada, o fazer musical, para então acontecer o acionamento de uma inteligência organicamente articulada entre os conhecimentos ancestrais e os recursos disponíveis que possam atender essa demanda de expressão artística.

Além dos conceitos e reflexões teóricas gerados a partir desse trabalho, é importante salientar também os produtos que foram retornados para o quilombo, tendo em vista a metodologia adotada pelo viés da etnomusicologia aplicada-participativa-engajada.

A produção de escrita coletiva de trabalhos acadêmicos foi uma delas. Foram realizados nove artigos acadêmicos em conjunto durante o período da pesquisa, envolvendo o Grupo Quilombo Mumbuca de Pesquisa, formado por pesquisadoras do quilombo, grupo esse que nasceu no período de realização desse projeto e que segue ainda hoje com suas produções independentes e também aliada com outros pesquisadores. A metodologia de construção desses textos foi diversa e se transformando a cada trabalho, de acordo com a demanda, da avaliação das produções anteriores e das possibilidades reais de efetivação das trocas de informações, sendo alguns deles feito em coautoria com alguma(as) pesquisadora(as) específica.

Os trabalhos produzidos foram os seguintes: (BONILLA; CHADA; MUMBUCA, 2017), (BONILLA *et al.*, 2017a), (BONILLA; MATOS

DA SILVA; CHADA, 2017), (BONILLA *et al.*, 2017b), (BONILLA *et al.*, 2017c), (BONILLA; CHADA; MUMBUCA, 2018a), (BONILLA *et al.*, 2018a), (BONILLA *et al.*, 2018b) e (MATOS DA SILVA; BONILLA, 2018).

Como já pontuado inicialmente, o Inventário Participativo, baseado na metodologia proposta pelo IPHAN, em seu manual de aplicação em Educação Patrimonial (IPHAN, 2016), juntamente com a criação de um documentário sobre a Viola de Buriti, realizado com as pesquisadoras do quilombo, foi o carro chefe de todo esse trabalho de pesquisa em parceria com o quilombo.

Partimos da cartografia que as pesquisadoras fizeram antes do início dos nossos trabalhos de campo para identificação e localização dos violeiros e ex-violeiros que elas já tinham conhecimento dentro do quilombo e arredores, a “Rota da Viola de Buriti”.

Figura 2 – Rota da Viola de Buriti



Fonte: pesquisadoras do quilombo: Ana Cláudia Matos, Givoene Matos, Keila Barbosa e Sirlene Matos (BONILLA, 2019. p. 164).

Essa rota apresenta os nomes de todos os tocadores de que elas tinham conhecimento e seus deslocamentos entre as comunidades do entorno do quilombo, Rio Novo e Boa Esperança, além do município vizinho de São Félix. A partir desse mapa, nos organizamos e procuramos os violeiros. No decorrer da pesquisa e com as informações fornecidas por cada violeiro entrevistado, fomos ampliando nossas ações, descobrindo novos tocadores e descartando outros.

As entrevistas e os encontros com os mestres, mestras e tocadores eram gravadas em audiovisual, sendo esse material aproveitado para a construção do documentário. Em março de 2018 entregamos o texto do Inventário Participativo, o documentário e um carta de solicitação de registro da Viola de Buriti como Patrimônio Imaterial ao IPHAN.

A partir dessa solicitação, o escritório do IPHAN no Tocantins solicita pesquisas adicionais e lança um edital de pesquisa intitulada *Estudos (Dossiê) de viabilidade de registro da Viola de Buriti nas microrregiões de Porto Nacional, Dianópolis e Jalapão, no Estado do Tocantins*. Juntamente com a colega pesquisadora Suiá Omim Arruda de Castro Chaves, fomos selecionados para dar andamento nesse projeto que envolveu uma pesquisa nas regiões em que o Inventário Participativo não alcançou, ampliando ainda mais o conhecimento sobre os violeiros, violeiras e artistas da região.

Outra ação de forte impacto que conseguimos realizar durante o período desse trabalho foi a criação do Memorial do Quilombo Mumbuca. Projeto que iniciou a partir da participação no edital *Culturas Populares* do Ministério da Cultura – MINC, em que fomos contemplados com um prêmio em dinheiro que foi usado para a reforma de um espaço cedido pela Associação local. Houve

uma força tarefa envolvendo as pesquisadoras, membros do Grupo de Teatro do quilombo e outros colaboradores que trabalharam para viabilização desse projeto.

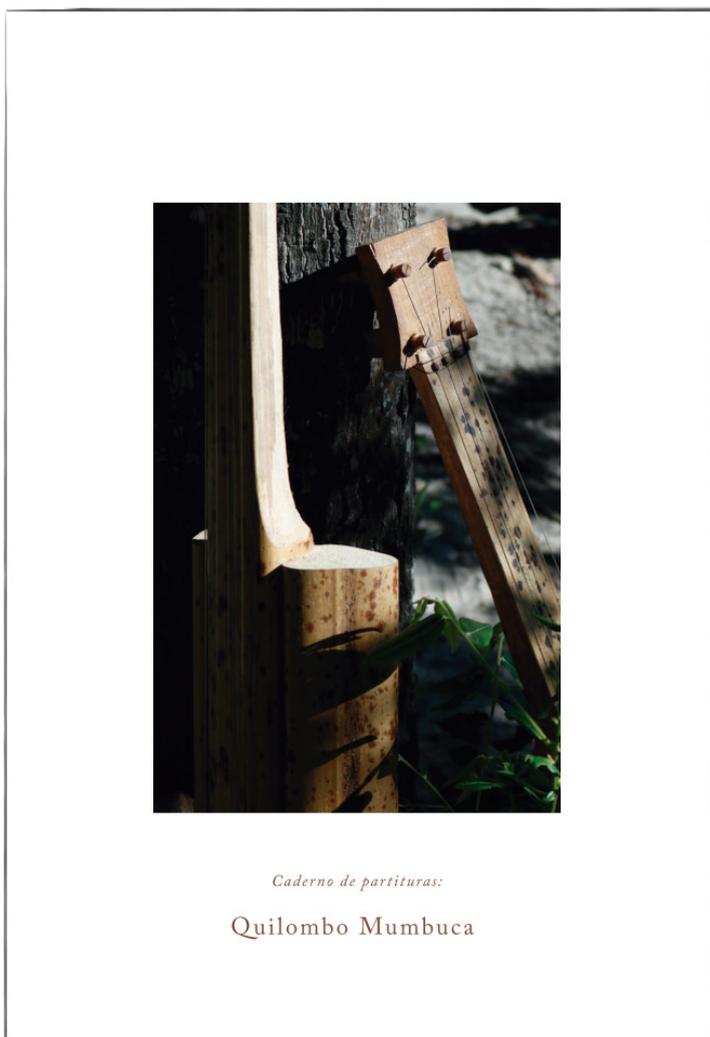
**Figura 3-** Memorial do Quilombo Mumbuca no dia da inauguração em 15 set. 2018



**Fonte:** (BONILLA, 2019, p. 172).

Em função da minha atuação como professor no curso de Educação do Campo na Universidade Federal do Tocantins, no qual conta com alguns discentes do quilombo, *O Caderno de Partituras do Quilombo*, demandado no meu primeiro acordo com o quilombo, também pôde ser entregue, graças a um projeto de extensão envolvendo esse curso e a Proex/UFT, que viabilizou a impressão de uma cartilha contendo as partituras.

**Figura 4** - Capa do Caderno de Partituras Quilombo Mumbuca.



**Fonte:** Autor

Mesmo depois do projeto finalizado, ainda houve mais uma ação revertida para o quilombo em decorrência desse trabalho, que foi o *1 Encontro de violeiros para a salvaguarda da viola de buriti*,

promovida e organizada pelo IPHAN com a intenção de propiciar o intercâmbio dos saberes dos violeiros, para poderem discutir suas ações para sua possível salvaguarda que segue em tramitação.

**Figura 5** - Imagem do cartaz de divulgação do evento promovido pelo IPHAN para a salvaguarda da Viola de Buriti.



**Fonte:** Autor

Para finalizar, me aproprio da última frase de uma das canções do quilombo Mumbuca *Violinha de Vereda*, “Aqui encerramos essa humilde canção”. Esse trabalho, além de importante para o meu desenvolvimento acadêmico e para o quilombo, veio demons-

trar sobre a importância do uso de metodologias participativas e os desafios de sua relação com a Universidade. A pesquisa participante, pesquisa-ação participativa, etnomusicologia aplicada-participativa-engajada, ou qualquer outro nome que se dê para esse tipo de trabalho que prima por uma construção horizontal de saberes, ainda é um desafio dentro dos limites acadêmicos e que vale a pena ser buscado. Por outro lado, pudemos constatar também de que maneira a música, como uma das expressões da Arte, pode se tornar ferramenta poderosa de construção de conhecimento, resistência, empoderamento e transformação de realidades.

### Referências

ALMEIDA, Alfredo W. B.; MARTINS, Cynthia de C.; MARIN, Rosa A (coord.). **Boletim Cartografia da Cartografia social**: uma síntese de experiências. Boletim Informativo nº 5. Manaus: UEA Edições, 2016.

ASCHIERI, Patricia. *Hacia una etnografía encarnada: la corporalidad del etnógrafo/a como dato en la investigación*. In: CAMARGO, Giselle G. A. **Antropologia da Dança IV**. Florianópolis: Insular, 2018. p. 75-104.

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

BONILLA, Marcus F. **Minha viola é de buriti**: uma etnomusicologia aplicada-participativa-engajada sobre a musicalidade no quilombo Mumbuca, no Jalapão (TO). 2019. 202 f. Tese. (Doutorado em Artes) Universidade Federal do Pará. Belém, 2019.

BONILLA, Marcus F.; MATOS DA SILVA, Ana C.; CHADA, Sonia M. A violinha de buriti da comunidade Mumbuca: por uma etnomusicologia participativa. In: Simpósio Internacional de Música

na Amazônia, 6., 2017, Macapá. **Anais [...]**. Macapá: UEAP, 2017. p. 206-216.

BONILLA, Marcus F. *et al.* A música e a voz da comunidade Mumbuca. *In: Jornada de Pesquisa em Artes da UFPA, 1., 2017, Belém. Anais [...]*. Belém, 2017a. (no prelo)

\_\_\_\_\_. A perspectiva do pesquisador pesquisado na etnomusicologia: o caso do estudo sobre a Viola de Buriti na comunidade Mumbuca no Jalapão, TO. *In: Jornada de Etnomusicologia da UFPA, 4., 2017, Belém. Anais [...]*. Belém: UFPA, 2017b. p. 198-206.

\_\_\_\_\_. A pesquisa-ação participativa como ferramenta para o engajamento artístico: relato de uma experiência de campo no Mumbuca, Jalapão-TO. *In: Fórum Bienal de Pesquisa em Arte. 8., 2017, Belém. Anais [...]*. Belém: UFPA, 2017c.

\_\_\_\_\_. A construção de conhecimento pela pesquisa-ação participativa: questões sobre o inventário participativo da Viola de Buriti. *In: SILVA, Cícero da. Caderno de resumos da IV Jornada Universitária pela Reforma Agrária.* Tocantinópolis, UFT, 2018.

BONILLA, Marcus F.; CHADA, Sonia M.; MUMBUCA, Grupo. Caminhos possíveis para uma Etnomusicologia Aplicada em uma comunidade quilombola no Jalapão. *In: Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia, 8., Rio de Janeiro. Anais [...]*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2017. p. 737-745. Disponível em: <http://www.abet.mus.br/portfolio/viii-encontro-nacional-da-abet-rio-de-janeiro-2017/>. Acesso em: 19 abril 2021.

\_\_\_\_\_. A Viola de Buriti da Comunidade Mumbuca: a pesquisa participativa para a compreensão da prática musical. *In: ARAÚJO, G.; SILVA, M, RUAS, J. (Orgs.) Educação do Campo, Artes e formação docente* (Volume 2). EDUFT: Palmas, 2018a.

\_\_\_\_\_. O Inventário Participativo da Viola de Buriti e o prêmio

Culturas Populares: relatos de experiência a partir de uma Etnomusicologia Aplicada. *In: Encontro da Associação Brasileira de Etnomusicologia Norte*. 3., 2018, Manaus. **Anais [...]**. Manaus: UFAM, 2018b.

BRANDÃO, C. R. (Org.) **Pesquisa Participante**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1981.

\_\_\_\_\_. (Org.) **Repensando a pesquisa participante**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1999.

BRASIL. **Lei 9.985 de 18 de julho de 2000**. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/LEIS/L9985.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/LEIS/L9985.htm) . Acesso em: 19 abril. 2021.

\_\_\_\_\_. **Diário Oficial da União**. Nº 189, sexta-feira, 30 de setembro de 2016. Disponível em: <http://pesquisa.in.gov.br/imprensa/jsp/visualiza/index.jsp?jornal=1&pagina=130&data=30/09/2016>. Acesso em: 19 abril. 2021.

FORTIN, Sylvie. Contribuições possíveis da etnografia e da auto-etnografia para a pesquisa na prática artística. *In: Revista Cena*. Porto Alegre: Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas – Instituto de Artes da UFRGS, n. 7, 2009.

IPHAN. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. **Educação Patrimonial: Inventários Participativos**. Manual de Aplicação. Brasília-DF: IPHAN, 2016.

SANTOS, Antonio Bispo dos. **Colonização, quilombos: modos e significações**. INCTI, UnB, INCT, CNPq, MCTI: Brasília, 2015.

THIOLLENT, Michel. Notas para o debate sobre pesquisa-ação. *In: BRANDÃO, C. R.. (Org.) Repensando a pesquisa participante*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1999.

TOCANTINS, **Lei nº 1.203**, de 12 de janeiro de 2001. Disponível em: <https://central3.to.gov.br/arquivo/225862/>. Acesso em: 19

abril. 2021.

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

## Carimbó, mestre e identidade cultural: uma breve reflexão sobre mestre “neco” do município de Bujaru/PA e suas composições e prática musical.

*Lucian José de Souza Costa e Costa*

UFPA – luciancosta51@yahoo.com.br

**Resumo:** Esta pesquisa traz reflexões acerca das composições musicais de Mestre NECO do município de Bujaru/PA. Neste sentido a importância do fazer musical em suas letras traz consigo uma construção de memória individual, cultura e relembra histórias de cenas do seu contexto local onde ajuda a construir novos temas para suas músicas. Neste caso, o objetivo do trabalho desdobra-se em analisar as composições de Mestre Neco a partir de sua memória, cultura e história para seu fazer musical. As questões que norteiam são as criações de um compositor desconhecido que discorre em suas letras cenas de seu município, de sua vida e momentos marcantes de um contexto amazônico. Este estudo fundamenta-se em alguns teóricos da área da etnomusicologia, como: BLACKING, HALL, CHADA, entre outros colaboradores desta área de conhecimento. A partir disto, foram feitas entrevistas e coletas de materiais, para a produção do texto, além de gravações de vídeo e áudio que auxiliaram na escrita, traçando a narrativa e história oral a partir de suas lembranças e fatos. Neste caso, a história oral tem uma grande relevância em contextos sociais onde a memória individual muitas vezes é esquecida, e consegue-se extrair parte de uma história esquecida ou talvez desconhecida. Considera-se que este material contribui como mais uma fonte de conhecimento de nossa cultura para a comunidade. A relevância do gênero do Carimbó na figura dos mestres de Carimbó e o seu ato criativo resultam em suas composições que por sua vez carregam cenas do contexto local, bem como memórias, cultura e histórias escritas e cantadas por meio de fatos sociais.

**Palavras-chave:** Carimbó. Memória. Mestre "NECO". Identidade cultural. Práticas musicais.

**Abstract:** This research brings reflections about the musical compositions in the letters of Mestre NECO of the municipality of Bujaru / PA. In this feeling the importance of musical making in his lyrics brings with it an individual memory building, culture and recalls stories of scenes from his local context where he helps to build new themes for his songs. In this case, the objective of the work unfolds in analyzing the compositions of Mestre Neco from his memory, culture and history for his musical making. The questions that guide are the creations of an unknown composer who writes in his lyrics scenes of his municipality, his life and remarkable moments of an Amazonian context. This study is based on some theorists of ethnomusicology, such as: BLACKING, HALL, CHADA, among other collaborators in this area of knowledge. From this, interviews and material collections were made for the production of the text, as well as video and audio recordings that aided in writing, tracing narrative and oral history from their memories and facts. In this case, oral history has great relevance in social contexts where individual memory is often forgotten, and one can extract part of a forgotten or perhaps unknown story. It is considered that this material contributes as another source of knowledge of our culture to the community. The relevance of Carimbo's genre to the figure of Carimbo's masters and his creative act result in his compositions which in turn carry scenes from the local context, as well as memories, culture and stories written and sung through social facts.

**Keywords:** Carimbó. Memory. Master "NECO". Cultural identity. Musical practices.

## **I. Contextualização sobre o Carimbó e Mestre**

O Carimbó é um ritmo musical amazônico e uma dança de roda de origem indígena, típica da região norte do estado do Pará, no Brasil, com matriz cultural africana e portuguesas. É considerado um gênero de dança de origem indígena, porém,

como diversas outras manifestações culturais brasileiras, miscigenou-se, recebendo outras influências, principalmente da cultura negra. Como enfatiza Gabbay:

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

Dessa forma percebem-se a influência desse gênero no contexto paraense e de pessoas envolvidas nesse “processo cultural”, vale ressaltar que o Mestre eco é negro e possivelmente carrega em sua tradição e cultura uma influência cabocla que traz consigo noções de ritmo e percussão no gênero do carimbó.

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

A partir desse contexto cultural onde o município de Bujaru encontra-se, podemos mencionar a figura dos mestres de Carimbó, que demonstram-se ser uma figura muito importante para essa manifestação cultural. O Município de Bujaru encontra-se no Estado do Pará, e por sua vez, possui pelo menos três mestres muito reconhecidos no seu contexto local, um deles chama-se Mestre “Neco”.

Quando mencionamos a palavra Mestre, significa não pos-

suir um diploma acadêmico, mas alguém que possui raízes e influências de outra geração, e dentro de seu convívio social torna-se um condutor de conhecimentos dentro de seu contexto local ensinando sua comunidade o que aprendeu em gerações passadas. Então neste caso, o significado de mestre pode ser entendido como:

“... máximo representante dos paradigmas civilizatórios dos quais é oriundo, encontra interpretações diferentes, conforme a cultura que o conceitua: em quéchua, por exemplo, amawta pode ser traduzido como “aquele que ensina”, enquanto yachay significa “aquele que sabe”, bem como “aquele que cria o saber” (INCT, 2015: 11).

Com isso percebemos uma riqueza cultural que traz consigo diversas contribuições para o nosso contexto local paraense na valorização de cultivar e continuar a pesquisa por esse gênero musical. Sendo assim, podendo ser difundido entre outros segmentos como é o caso das escolas regulares ou especializadas onde alunos possam conhecer a respeito da cultura da região norte.

### **1.1 O carimbó do Mestre “Neco” de Bujaru**

Ao longo da história do carimbó em Bujaru, vários mestres surgiram ao longo do tempo sendo três mestres conhecidos na comunidade local, entre esses está o mestre “Neco”: cantor e compositor. Em sua fala explica o significado do termo “Neco”:

*Quando começaram quem já sabia meu nome, pra descobrir meu nome foi através de música, cantar na hora de chamar “Vamos chamar o Bruno Santos” - Quem*

*é esse Bruno Santos que ninguém sabe? Quando varava era eu, o famoso Neco... ai eu quero saber Neco Também, o que é que tem haver Neco com Bruno; ai fui vê Bruno pegando livro, dicionário Bruno é um santo, santo Bruno égua do nome de mais até bom não saber meu nome porque meu nome é feio, “que nada de feio teu nome é bonito rapaz e Neco surgiu porque a minha mão com meu pai começaram a chamar de Neco e eu não sei dizer diretamente nem porque Neco...Porque diz que assim o meu nome primeiro não ia ser Bruno né... o meu nome ia ser parece que Basílio... e Neco eu acredito que a gente no interior aqui no Pará a gente dá vários nomes pra certos objetos né, e Neco pode ser de um caneco sei lá, alguma coisa assim...(Mestre Neco, 2017)*

**Figura 1** – Mestre “Neco”- cantor e compositor do município de Bujaru.



Fonte: Acervo pessoal do autor.

O Mestre “Neco” afirma não ser um “grande tocador”, mas utiliza o violão e o banjo elétrico como instrumentos que auxiliam para compor suas canções, além dos instrumentos citados

para a composição, o Mestre afirma já ter tocado bateria e outros instrumentos de percussão como a maraca, o afoxé, o triângulo e o reco-reco. Atualmente Bruno dos Santos Batista, o Mestre Neco integra o Grupo de Carimbó dos Populares de Bujaru.

Segundo Mestre Neco, ele veio de uma família onde seu pai nascido em Jutai – Mirí (Concórdia do Pará) era músico, assim como seus avós, ou seja, suas raízes o influenciaram de maneira representativa para que ele se tornasse um grande e versátil compositor de estilos como Carimbó, Samba, Xote, Brega, Bolero para ser tocado em festas de seresta, Forró para festa de quadra junina. O folclore está presente no perpassar de tradições, usos e costumes, mitos e lendas, ritos e crenças, nas raízes de festas, músicas e danças populares, no tesouro da linguagem e da arte que brota do povo (OLIVEIRA, 2000: 45).

Neste caso podemos entender que

Música é uma síntese dos processos cognitivos que estão presentes na cultura e no corpo humano: a forma que assume e os efeitos que produz nas pessoas são gerados a partir de experiências sociais das pessoas em diferentes contextos culturais. Por ser a música, som humanamente organizado, expressa aspectos da experiência dos indivíduos na sociedade (BLACKING, 2000: 89).

Pode-se dizer que o percurso de sua vida influenciou em sua prática musical. Sendo autodidata, não teve um ensinamento musical em escolas especializadas, mas o contexto social colaborou para sua atuação no gênero do carimbó. Seu gosto pela música foi tão progressivo que chegou a compor canções no gênero com letras que abordavam o cenário do município de Bujaru.

## 1.2 composições e prática musical do mestre “Neco”

Segundo Mestre Neco *O Cd “Seu Neco - Meu Poema”*, possui cerca de 6 (seis) anos aproximadamente, foi gravado e masterizado no estúdio profissional de Waldinho dos teclados e Haroldo Reis. Nas suas composições, Mestre Neco apresenta um pouco da sua história de vida, momentos estes vividos em diferentes partes do município de Bujaru. Mestre Neco conta que inicialmente nesses tipos de manifestações culturais ele cantava músicas de outros compositores, contudo, ele sentiu a necessidade de cantar aquilo que realmente era sua verdade, ou seja, aquilo que lhe representava, o identificava.

Ao invés de tomar a identidade por um fato que, uma vez consumado, passa, em seguida, a ser representado pelas novas práticas culturais, deveríamos pensá-la, talvez, como uma “produção” que nunca se completa, que está sempre em processo e é sempre constituída interna e não externamente à representação. Esta visão problematiza a própria autoridade e a autenticidade que a expressão “identidade cultural” reivindica como sua (HALL, 2006: 68).

As composições do Mestre Neco carregam na sua conjuntura textual os gracejos da sua terra, seus sentimentos, a vivência com seus amigos, sua história de vida, tudo aquilo que ele admira.

Tem suas histórias – e as histórias, por sua vez, têm seus efeitos reais, materiais e simbólicos. O passado continua a nos falar. (...) As identidades culturais são pontos de identificação, os pontos instáveis de identificação ou sutura, feitos no interior dos discursos

da cultura e da história. “Não uma essência, mas um posicionamento” (HALL, 2006: 70).

Mestre Neco nos apresenta por meio de suas palavras o seu caderno de música intitulado como “*Músicas do Mestre Neco o cantor e compositor de Bujaru*”, muito da história do seu Município, tudo por meio de um olhar afável e poético de um senhor, que vive o presente com simplicidade aceitando a estranha condição humana que torna nosso corpo frágil, justo no momento em que nos tornamos mais sábio.

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

**Figura 2** -Caderno de música do Mestre “Neco”com mais de 100 pág. de canções autorais escritas desde 1982 até 2015.



**Fonte:** autor.

Assim, ele vai seguindo a vida, remontando o seu passado, ou seja, sua juventude que sempre esteve atrelada ao desenvolvimento e ao amadurecimento da sua cidade com muita grandeza, para mostrar para as gerações futuras um pouco da história.

Os usos e funções da música representam um dos mais importantes problemas da etnomusicologia. (...). Nós devemos procurar saber não apenas o que é uma coisa, mas, principalmente, o que ela faz para as pessoas e como ela o faz. (...). Não há dúvida de que a música funciona em todas as sociedades como símbolo de representação de outras coisas, ideias e comportamentos sempre presentes na música. Ela pode cumprir essa função por suas letras, por emoções que sugere ou ainda pela fusão dos vários elementos que a compõem. (MERRIAM, 1964: 223).

Existem também composições feitas pelo Mestre Neco com teor religioso devido ele ser devoto do Nossa Senhora de Nazaré, além disso seus pais e avós participavam da folia de reis, ele conta que algumas vezes chegou a frequentar esse tipo de manifestação religiosa ainda quando criança.

Para Seeger:

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

maneiras que as pessoas fazem música (2008: 239).

A descrição feita do Círio de Nossa Senhora de Nazaré na composição “Círio de Nazaré” de autoria do Mestre Neco, constrói com ar de vivacidade a atmosfera dessa festa religiosa que acontece anualmente na cidade de Belém do Pará, inclusive o Mestre faz uma localização temporal do período em que se processa essa festa religiosa na sua composição, bem como discrimina de personagens, locais e adornos desta grande festa religiosa.

O letrista escuta música e põe a letra na melodia. E quem faz uma letra para ser musicada é poeta ou letrista? (...) Letra e melodia estabelecem um casamento, formam uma amálgama que se consolida e se mostra em forma de canção. Não há letra sem melodia. Letra sem melodia é poesia. Porém, entre letra e poesia não existe antagonismo. Ao contrário. Por isso é melhor deixar que se atraiam (OLIVEIRA, 2000: 62).

## **2. Memórias e construção de uma prática musical por um artista desconhecido**

No presente trabalho por meio de entrevistas, obteve-se a coleta de informações na fala do Mestre Neco, sua fala trouxe momentos de seu passado e influências para sua prática musical, nesse caso, a história oral teve a função de trazer de volta um cenário acolhedor e rememorável de sua vivência em sociedade local.

Segundo Alberti (2005: 165): “Uma das principais riquezas da história oral está em permitir o estudo das formas como as pessoas

ou grupos efetuaram e elaboraram experiências, incluindo situações de aprendizado e decisões estratégicas”.

Sendo assim, em uma de suas composições intitulada “Cais”, o Mestre traz consigo memórias de um cenário encantador com mangueira e outros aspectos paisagísticos que colaboraram para sua composição citada acima. Na síntese de sua fala obteve-se a seguinte reflexão:

*O Mestre Neco conta com um ar saudosista que o cais mencionado na canção era o cais do Município de Bujaru, e que o referido cais já foi um espaço muito bonito localizado às margens do Rio Guamá, que passa em frente à Bujaru. Complementa ainda o Mestre, que havia um pouco antes do cais, uma grande mangueira, onde os sabiás cantavam e lá se juntavam os amigos pra se divertir, com passar dos anos, devido aos intempéries climáticos e com ações do homem que busca sempre o progresso, a beleza do local juntamente com a grande mangueira se desfizeram. O espaço juntamente com suas minúcias se desfez deixando assim saudade no coração do mestre, que procurou por meio da canção “Meu Poema” manter vivas as lembranças do local de lazer e descanso. (Mestre Neco, 2017)*

Para Le Goff (2003: 224), “a memória, como propriedade de conservar certas informações, remete-nos em primeiro lugar a um conjunto de funções psíquicas, graças às quais o homem pode atualizar impressões ou informações passadas, ou que ele representa como passadas”; ou seja, é o passado reconstruído e compartilhado no tempo e no espaço presente, mantendo uma atividade constantemente mutável e movediça.

### 3. Identidade cultural amazônica na prática do carimbó

O contexto amazônico traz consigo paisagens e cenários que lembram calma, paz, e uma agradável fonte de sabedoria. Neste sentido, o Pará, encontra-se na região norte do Brasil, tem riquezas em diversos sentidos, um deles encontra-se nos gêneros musicais locais, a saber, o Carimbó. Este gênero tem em suas letras grandes fontes de histórias da cultura local onde desdobram-se memórias individuais e coletivas, bem como histórias.

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

Vale ressaltar a figura dos mestres de Carimbó: aquele que não possui um diploma acadêmico, porém, traz consigo grande conhecimento em determinada prática social. A respeito do gênero do Carimbó e a figura do mestre de Carimbó, alguns municípios do Pará possuem grandes compositores desconhecidos, mas que influenciam o contexto local por meio de suas composições, um deles é Mestre Neco, do município de Bujaru, em sua narrativa aborda esse mérito de ser um mestre:

*Hoje agradeço a Deus já tenho um Documento de Mestre dado pela prefeitura de Bujaru, está escrito – Mestre Neco – Feito de Bronze tá lá em casa, tá tudo bonito. A prefeitura promoveu um evento para Mestres, porque aqui em Bujarú nós somos 04 mestres é eu, seu Ângelo, seu Isolando e Mestre Moreno; um mora na ilha Mocajuba, seu Zé mora ali, outro na Conceição. E até hoje eu fico fazendo música, incentivando os jovens,*

*os próprios adultos eu também incentivo querem música eu vou lá, “Mestre Neco uma música!” (MESTRE NECO, 2017).*

A importância da memória e as histórias nas falas de grandes ícones desconhecido de contexto local, como é o caso de mestres do Carimbó percebe-se na etnografia, pois, “A etnografia se origina prevalentemente na oralidade, e é transposta à escritura” (MALIGHETTI, 2004, p.III).

Para o ato criativo em composições musicais como o caso de Mestre Neco, faz-se necessário não apenas o aspecto melódico, rítmico ou harmônico, mas o fato social em que o compositor está vivendo. Neste trabalho percebe-se reflexões a acerca de músicas do Mestre Neco em suas letras, onde traz aspectos da cena urbana, lembranças de outrora e histórias desconhecidas ou esquecida em seu município.

#### **4. Músicas e influências de Mestre Neco**

As atividades musicais do Mestre Neco se processavam com maior frequência em festas de serestas e cordões de Boi, nesta última, para alegrar a festa, o Mestre tocava Carimbó e Xote. Mestre Neco conta que sua inspiração para se tornar cantor foi Waldick Soriano identificado por ele como “o rei do bolero”, cantor do qual ele fazia cover nas suas apresentações musicais. Em sua narrativa discorre:

*Tudo é raiz, Já que eu me inspirei nesses cantores, naquela época era difícil cantores gravar porque tinha censura, só gravava quem tinha aval deles, e ai eu fui*

*me fiando nos cantores, meu pai também era músico ele era convidado, os instrumentos dele eram feitos de embaúba, escolhia uns bem bonitinhos tirava a casca e limpava, aí fazia as flautinhas dela, até aprendi com ele mas esqueci media com os dedos a distância dos buracos, eram sete buracos, daí ele metia um negócio de garrafa. E aí ele me levava para as festas de tias e tios, aí nós ia pra lá e ficava bem pertinho dele tinha o grupo dele música tinha flauta, banjo, clarinete, sax, tudo eles tinham instrumento, então as vezes eu fico analisando que nós pra tocar hoje ou aprender a tocar é uma burocracia né, tem que ter escala, tem que ter mais não sei o que, pra aprender nome de nota, meu pai era analfabeto e meus avós sentava no chão pra fazer um som e mais todo o dia ia perguntar um ré, um lá, um si, tudo eles sabiam, e hoje você tem que “ah que nota é essa aqui” ah você tem que estudar pra aprender, e aí eu ia com ele em cada festa que ele me levava eu achava bonito e foi indo, foi indo, até que... e hoje por exemplo comecei a fazer grupo, todos os grupos que tinham regionais aqui fui eu que comecei a fazer (MESTRE NECO, 2017).*

Bruno dos Santos Batista mais conhecido como Mestre Neco participou de alguns programas de radiodifusão para fazer a divulgação do seu Cd intitulado “*Seu Neco - Meu Poema*”. Os referidos programas foram transmitidos pela rádio Marajoara FM, um sobre a direção de Silvinho Santos e o outro sobre o comando do radialista Manacá e seu auxiliar (o repórter da madrugada) Augusto Fernandes.

Por outro lado, o rádio levava aos ouvintes do interior, recursos culturais e de entretenimento acima das possibilidades locais: música popular cantada pelos melhores intérpretes brasileiros, como Francisco Alves e Orlando Silva, arranjos de Pinxiguiha

e Radamés Gnattali, informes educativos na área da saúde, orientação profissional ao homem do campo etc... (OLIVEIRA, 2000: 78).

A partir dessa atuação em rádio sua aparição começa a ser notada, sua música a ser ouvida e seu nome a ser conhecido. Teve influências em anos anteriores, mas houve uma identidade própria, passou a compor e extrair de sua memória e contexto social, um viés para sua composição fluir de maneira espontânea dando acesso a outras fontes de inspiração. Neste caso percebe-se que a:

Música é uma síntese dos processos cognitivos que estão presentes na cultura e no corpo humano: a forma que assume e os efeitos que produz nas pessoas são gerados a partir de experiências sociais das pessoas em diferentes contextos culturais. Por ser a música, som humanamente organizado, expressa aspectos da experiência dos indivíduos na sociedade (BLACKING, 2000, p. 89).

Segundo o Mestre O Cd "*Seu Neco - Meu Poema*", possui cerca de 06 (seis) anos aproximadamente, foi gravado e masterizado no estúdio profissional de Waldinho dos teclados e Haroldo Reis contendo as seguintes faixas: *Meu broto/ Danieli /Meu poema / Amar não é sofrer/ Eu sei que vou sofrer/ Eu amo você /Novos dias/Oh lua /O clarão e a natureza /Meu signo é libra /Os mandamentos da bebida /O nome de Bujarú /A história não acabou/Esse chão /Conheci Vanessa.*

Nas suas composições, Mestre Neco apresenta um pouco da sua história de vida, momentos estes vividos em diferentes partes do município de Bujarú. Mestre Neco conta que inicialmente nesses tipos de manifestações culturais ele cantava músicas de outros composito-

res, contudo, ele sentiu a necessidade de cantar aquilo que realmente era sua verdade, ou seja, aquilo que lhe representava, o identificava.

Ao invés de tomar a identidade por um fato que, uma vez consumado, passa, em seguida, a ser representado pelas novas práticas culturais, deveríamos pensá-la, talvez, como uma “produção” que nunca se completa, que está sempre em processo e é sempre constituída interna e não externamente à representação. Esta visão problematiza a própria autoridade e a autenticidade que a expressão “identidade cultural” reivindica como sua (HALL, 2006: 68).

As composições do Mestre Neco carregam na sua conjuntura textual os gracejos da sua terra, seus sentimentos, a vivência com seus amigos, sua história de vida, tudo aquilo que ele admira.

Tem suas histórias – e as histórias, por sua vez, têm seus efeitos reais, materiais e simbólicos. O passado continua a nos falar. (...) As identidades culturais são pontos de identificação, os pontos instáveis de identificação ou sutura, feitos no interior dos discursos da cultura e da história. Não uma essência, mas um posicionamento (HALL, 2006:70).

Assim ele vai seguindo a vida, remontando o seu passado, ou seja, sua juventude que sempre esteve atrelada ao desenvolvimento e ao amadurecimento da sua cidade com muita grandeza, para mostrar para as gerações futuras um pouco da história, mas não uma história ligada a análise fria de números e censos, mas uma história vivida intensamente no Município chamado Bujaru.

#### 4.1. Composições e análise de letras musicais a partir de um contexto local

As letras musicais são construídas em contextos sociais na sua maioria. Composições feitas por cenas do contexto local ou lembranças de uma memória quase esquecida tornam-se fontes de estudo e análise para outro que terão acesso a escrita e a música de forma ouvida.

*Na época quando a gente começou, porque hoje a cada dia vai, vai evoluindo, então naquela época o que mais se ouvia e divulgava era o Forró, o Xote; naquela época o forró se chamava arrasta pé; o samba que a gente dançava tudo agarrado, a quadrilha dançava agarrado, o bolero antigo, o brega já existia de ontem pra cá já existia no estilo, então era a música que a gente mais escutava, aí chegava na frente o carimbo que é música antiga o Carimbó e o Retumbão, depois de um tempo veio o ciriá, que o mestre Cupijó pegou ali pra Cameté e assim as músicas foram essas de uns anos pra cá foi mudando que hoje é tecno, mas antes do tecno pra ter todo esse ênfase de animação, infiltrou carimbo com Pinduca, o Pinduca começou com Carimbó moderno, aí começou o pessoal começou a dançar Solto no salão, aí depois veio o Dancing Days, a discoteca, aí foi vindo assim e foi mudando (MESTRE NECO, 2017).*

O Mestre Neco conta com um ar saudosista que o cais mencionado na canção era o cais do Município de Bujarú, e que o referido cais já foi um espaço muito bonito localizado às margens do Rio Guamá, que passa em frente à Bujarú. Complementa ainda o Mestre que havia um pouco antes do cais, uma grande mangueira, onde os sabiás cantavam e lá se juntavam os amigos pra se divertir,

com passar dos anos, devido às intempéries climáticas e com ações do homem que busca sempre o progresso, a beleza do local juntamente com a grande mangueira se desfizeram.

### **Meu poema**

Um fim de tarde

Eu estava sentado na escada do cais

Eu estava lendo o meu poema

E em minha frente o mar ficava

Tinha ondas no mar, mas fazia

Vento frio que o tempo soprava

Sol se foi, a noite chegava

E a luz do luar só me restava

Lembrar meu poema

E a minha sombra nas águas do mar (bis)

Pergunto pra mim

Naquele momento

O que aconteceu

A nuvem escura

Que apareceu

Minha sombra no mar desapareceu (bis)

Os espaços juntamente com suas minúcias se desfizeram deixando assim saudade no coração do mestre, que procurou por meio da canção “Meu Poema” manter vivas as lembranças do local de lazer e descanso.

Existem também composições feitas pelo Mestre Neco com

teor religioso devido ele ser devoto do Nossa Senhora de Nazaré, além disso, seus pais e avós participavam da folia de reis, ele conta que algumas vezes chegou a frequentar esse tipo de manifestação religiosa ainda quando criança.

### **Círio de Nazaré**

Todo ano mês de outubro  
Caminhamos para chegar  
Na cidade hospitaleira  
Que é Belém do Pará  
Os romeiros de outra cidade  
Caminham na estrada a pé  
Pra fazer suas promessas  
A virgem de Nazaré  
Pra fazer suas promessas  
A virgem de Nazaré

A procissão começa  
Enfrente a Igreja da Sé  
Caminhando e cantando  
Pra virgem de Nazaré  
Caminhando e cantando  
Pra virgem de Nazaré

É tanto papel picado  
Em homenagem ao seu louvor  
Com pistolas e foguetes  
Doados com amor  
Com pistolas e foguetes

Doados com amor

O andor é ornamentado  
Para virgem de Nazaré  
Os peregrinos seguram a corda  
Chorando com muita fé  
Os peregrinos seguram a corda  
Chorando com muita fé

Maria de Nazaré  
Mãezinha que eu quero bem  
Proteja o seu povo  
Padroeira de nossa Belém (bis)

A descrição feita do Círio de Nossa Senhora de Nazaré na composição “Círio de Nazaré” de autoria do Mestre Neco, constrói com ar de vivacidade a atmosfera dessa festa religiosa que acontece anualmente na cidade de Belém do Pará, inclusive o Mestre faz uma localização temporal do período em que se processa essa festa religiosa na sua composição, bem como discrimina de personagens, locais e adornos desta grande festa religiosa.

O letrista escuta música e põe a letra na melodia. E quem faz uma letra para ser musicada é poeta ou letrista? (...) Letra e melodia estabelecem um casamento, formam uma amálgama que se consolida e se mostra em forma de canção. Não há letra sem melodia. Letra sem melodia é poesia. Porém, entre letra e poesia não existe antagonismo. Ao contrário. Por isso é melhor deixar que se atraiam (OLIVEIRA, 2000, p.62).

O que nos chama atenção é o processo de construção textual das composições do nosso Mestre que se considera mais compositor que um poeta, apesar de ter uma inegável veia poética aliado a um poderoso de poder síntese, transformando as mais variadas situações seja do cotidiano, festas religiosas ou tradicionais em canções.

#### **4.2 Memória, cultura e história a partir das letras de Mestre “NECO”**

O Carimbó por ser uma prática musical que tem características pessoais na letra, na forma de tocar, é influenciado diretamente pela sociedade, e pelo modo de vida. “A música está tão enraizada em culturas de sociedade específicas quanto a comida, a roupa e até a linguagem.” (SEEGGER, 2008, p.239). Cada lugar e/ou pessoa tem uma forma diferente de fazer música, devido a sua história vivida.

Neste caso, letras de músicas que trazem riquezas de um lugar social, são fontes de estudo para outros que ouvirão ou lerão a mesma. “A música manifesta aspectos da experiência de indivíduos na sociedade” (Blacking, 2000: 88).

A memória é necessária, pois vai ser constitutiva da identidade, tanto individual quanto coletiva, extremamente importante para o sentido de continuidade de si e do grupo (POLLAK, 1992). Para Michael Pollak a identidade, como constructo social, é um fenômeno que não ocorre isolado, está atrelado a questão do outro, da percepção que o outro tem do grupo. Segundo Pollak (1992):

A priori, a memória parece ser um fenômeno indivi-

dual, algo relativamente íntimo, próprio da pessoa. Mas Maurice Halbwachs, nos anos 20-30, já havia sublinhado que a memória deve ser entendida também, ou sobretudo, como um fenômeno coletivo e social, ou seja, como um fenômeno construído coletivamente e submetidos a flutuações, transformações, mudanças constantes. (...) Quais são, portanto, os elementos constitutivos da memória, individual ou coletiva? Em primeiro lugar, soa os acontecimentos vividos pessoalmente. Em segundo lugar, são os acontecimentos que eu chamaria “vividos por tabela”, ou seja, acontecimentos vividos pelo grupo ou pela coletividade à qual a pessoa se sente pertencer. São acontecimentos dos quais a pessoa nem sempre participou, mas que, no imaginário, tomara tamanho relevo que, no fim das contas, é quase impossível que ela consiga saber se participou ou não (POLLAK, 1992: 04).

Essa construção de passado, de história de vida, das manifestações de uma sociedade é intermediada pelo documento e também pela oralidade. Neste sentido percebe-se fontes enriquecedoras que precisam ser mantidas para possíveis estudos da área, sejam eles: fato social, cenário local, entre outros aspectos não apenas musicais.

## **5. Metodologia da pesquisa**

O objetivo da pesquisa consistiu em descrever os processos de criação das composições do mestre “Neco” e suas influências para o contexto local. As questões que norteiam o presente trabalho são memórias e raízes que constituem a vida e trajetória do mestre trazendo consigo lembranças e acontecimentos em sua

cultura local para a construção de novas práticas musicais

Adotou-se a coleta de dados em campo, onde usou-se elementos que compõe a História Oral, quais sejam: entrevistas, narrativas e depoimentos. No que diz respeito a essas entrevistas, elas não foram estruturadas de maneira rígida; eu diria que, se fôssemos classificá-las metodologicamente, são algo entre “entrevistas semi-estruturadas” e “episódicas”, no dizer de Bauer e Gaskell (2005).

Podemos também dizer que optamos pela “a história oral, pois devolve a história às pessoas em suas próprias palavras. E ao dar-lhes um passado, ajuda-as também a caminhar para um futuro construído por elas mesmas” (THOMPSON, 1992, p.337).

Após a coleta dos dados, foi realizada a transcrição das entrevistas e a análise dos dados, levando em consideração as observações e os escritos no relatório por meio da entrevista e o objetivo da pesquisa.

### **Considerações finais**

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

Através da entrevista e de materiais audiovisuais, foi possível coletar memórias e culturas na fala do Mestre “Neco”, resultando nas práticas do carimbó no município de Bujaru, onde teve suas influências registradas e vem contribuindo para a cultura local.

Vale ressaltar os processos de criação, de aquisição e trans-

missão de música, de construção de conhecimento e de significado musical que acontecem socialmente, por meio da participação do Mestre com suas apresentações no município.

Considera-se importante o uso de letras em músicas onde apresentam o contexto local expressando uma identidade própria, neste caso, o trabalho aborda aspectos do município de Bujaru trazendo influências na música de mestre Neco. Suas composições são frutos de memórias, cultura e histórias por ele vividas.

É importante o uso da história oral e das narrativas, pois são ferramentas valiosas na construção de conhecimentos desconhecidos. É relevante esta reflexão, pois mostra que existem compositores desconhecidos que fazem de sua música um fato social ou usam o cenário de suas cidades para compor aquilo que enxergam e vivem.

A contribuição do material coletado para o documento final vem para registrar valores de uma cultura, por meio do gênero do carimbó, presentes nas composições do Mestre “Neco”, isso traz uma crescente para essa manifestação artística, sendo que a sociedade adquire o conhecimento a cerca desses valores, costumes e história onde tanto o município de Bujaru como o próprio Mestre “Neco” recebem valorização por serem os personagens principais desse contexto cultural mencionado ao logo do trabalho.

Com isso consegue-se aproximar as práticas musicais do carimbó presentes nas composições do mestre “Neco”, e expandir esse gênero a outros segmentos e até mesmos a outros lugares onde a sociedade desconhece, trazendo valores na cultura bujaruense.

O uso dessas composições não tem finalidade apenas musical, mas mostra fatos sociais da vida local em interiores paraenses construindo uma “certa identidade própria” nas músicas registra-

das. Com isso conseguimos aproximar as práticas musicais do Carimbó presentes nas composições do mestre “Neco” e refletir sobre o fato social e a comunicação que a música exprime em várias sociedades, seja ela urbana ou rural.

### Referências

ALBERTI, Verena. **Fontes Orais: Histórias dentro da História**. In: PINSKY, Carla Bassanezi (Org.). *Fontes Históricas*. São Paulo: Contexto, 2005. Pp.155-202.

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

BEHAGUE, Gerard. **Fundamento Sócio Cultural da Criação Musical**. Art, Salvador, 19, p.5-17, 1992.

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

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

CHADA, Sonia. Caminhos e fronteiras da etnomusicologia. Belém: PAKA-TATU, 2011. 216 p. **Musica e identidade na Amazônia – GPMIA**, Vol.2. Líliam Cristina da Silva Barrose Paulo Murilo Guerreiro do Amaral (Orgs).

COSTA, Lucian; SANTOS, Roger. **Entrevista de Bruno Santos (Mestre Neco)**, em 24 de Setembro de 2017, Bujaru. Registro audiovisual. Belém, PA.

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

- GABBAY, Marcelo. **A conquista do Amazonas - carimbó e jogo indenitário no Pará** In: IV Encontro de pesquisadores em comunicação e música popular. 15 a 17 de agosto de 2012. Universidade de São Paulo – ECA/USP. Anais... GT 3. São Paulo: 2012, p.1-14.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- INCT. **Seminário encontro de saberes nas universidades: bases para um diálogo interepistêmico**. Brasília, 16 e 17 de Junho de 2015. P.II-14.
- LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Tradução Bernardo Leitão. São Paulo: Campinas, editora da Unicamp, 3º Ed. 2003.
- MALIGHETTI, Roberto. Etnografia e trabalho de campo: autor, autoridade e autorização de discursos. In: **Caderno Pós Ciências Sociais**, São Luís, v. 1, n. 1, jan.-jul. 2004, p. 109 –122.
- MERRIAM, Alan P. **The Anthropology of Music**. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1964.
- OLIVEIRA, Alfredo. **Ritmos e cantares**. Belém: SECULT, 2000.
- POLLAK, Michael. **Memória e Identidade Social**. In: Estudos Históricos. Rio de Janeiro, vol. 05, nº 10, 1992, p. 200-212.
- SEEGER, Anthony. **Etnografia da Música**. In Cadernos de Campo. São Paulo, n.17, p.237/260, 2008.
- THOMPSON, Paul. **A voz do passado: história oral**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

# O punk/hc em Belém do Pará: o grito de ‘acorde’ de mulheres amazônidas

*Keila Michelle Silva Monteiro*

UFPA – keilasmonteiro@gmail.com

**Resumo:** Esse trabalho é um recorte da minha pesquisa de doutorado, em andamento, uma etnografia onde abordo a trajetória do punk/hc, subgênero do rock, na Amazônia, em Belém do Pará, enfatizando a produção musical feminina/feminista. O rock, e suas vertentes, apesar de transgressores têm atores masculinos em sua maioria, e o público e quem o produz invisibilizam, por vezes, a produção feminina e praticam atos preconceituosos com as mulheres, sendo necessário valorizar a produção musical feminina e da mulher, pois conforme Rosa e Nogueira “a poesia e a música nascem das rupturas e da dor que transformam. É um processo criativo no sentido amplo onde, ao criarmos caminhos artísticos e de produção de conhecimento próprios, também nos reinventamos como pessoas” (2015:27). Enfatizo a banda Klitores Kaos que atua reivindicando direitos e empoderando mulheres, dialogando com Béhague (1992,1999), Blacking (1973) e Merrian (1964) para tratar de fatores socioeconômicos no processo de criação; O’Hara (2005) e Caiafa (1985) para abordar o contexto do gênero punk rock e Butler (2003) e Féral (2009) para o conceito de performatividade. Além da bibliografia estudada, utilizei arquivos de mídia, alguns da pesquisa de campo antes da pandemia. Iniciei a análise musical nesse artigo, o que veio somar com minha tese, e os dados parciais desta análise afirmam uma produção musical de protesto com tomada de espaços por mulheres e o crescente respeito pelo gênero feminino.

**Palavras-chave:** Punk/hc. Feminismo. Transgressão

**Punk/hc in Belém do Pará: the cry of ‘chord’ by amazon women**

**Abstract:** This work is an excerpt from my doctoral research, in progress, an ethnography where I approach the trajectory of punk/hc, subgenre of rock, in the Amazon, in Belém do Pará, emphasizing the feminine/feminist musical production. Rock, and its strands, in spite of transgressors have mostly male actors, and the public and those who produce it, sometimes make female production invisible and practice prejudiced acts against women, making it necessary to value female and female musical production, as according to Rosa and Nogueira “poetry and music are born from the ruptures and pain that they transform. It is a creative process in the broad sense where, when creating artistic paths and the production of knowledge of our own, we also reinvent ourselves as people”(2015:27). I emphasize the band Klitores Kaos that acts claiming rights and empowering women, dialoguing with Béhague (1992,1999), Blacking (1973) and Merrian (1964) to address socioeconomic factors in the creation process; O'Hara (2005) and Caiafa (1985) to approach the context of the punk rock genre and Butler (2003) and Féral (2009) for the concept of performativity. In addition to the bibliography studied, I used media files, some of the field research before the pandemic. I started the musical analysis in this article, which came to add to my thesis, and the partial data of this analysis affirm a protest musical production with spaces taken by women and the growing respect for the female gender.

**Keywords:** Punk/hc. Feminism. Transgression

## I. Introdução

A presença da mulher em grupos considerados juvenis, suas falas, como atua e o que produz são assuntos pouco abordados no Brasil, como aponta Weller (2006), ao falar de sociólogos e pesquisadores de Estudos Culturais e seus trabalhos; ela afirma haver pouca ou nenhuma referência no país, de modo geral, sobre o gênero, em que quase sempre se classifica a categoria “juventude” como um todo. Ela chama a atenção para o predominante olhar masculino de autores: “desde os estudos sobre o que seria o esti-

lo *Ted Boy*, *Skinhead*, *Rock-n'-Roll* ou outros estilos mais recentes como o *Funk* e o *Hip Hop*, tais práticas culturais e suas formas de representação foram analisadas a partir do olhar masculino dos membros desses grupos” (2006, p.108) relatando uma invisibilidade das jovens adolescentes e a falta de um olhar voltado para questões de sexualidade. Acrescento a cena punk em geral, em que, mesmo onde há espaços, em livros, artigos e outros escritos que falam de mulheres, são homens a maioria dos autores.

Essa escassez de escritos ‘femininos’ sobre estilos juvenis, musicais ou não, também tem sido alvo de crítica de autoras. A musicologia feminista só aparece em estudos recentes de cerca de trinta anos para cá, sendo que homens e mulheres nas áreas da Musicologia e Etnomusicologia pesquisam sobre gênero, mas apenas algumas mulheres, como McClary, Suzanne Cusick, Sally Macarthur, Elisabeth Wood se autodeclaram musicólogas feministas. Destaco nas regiões Nordeste e Norte, respectivamente as pesquisadoras Laila Rosa (2009) e Jorgete Lago (2017), com trabalhos na área de Etnomusicologia, voltados para a atuação de mulheres.

O rock mostra-se como um gênero musical ligado ao machismo mesmo havendo pioneiras como Rosetta Tharpe, pois em obras sobre as origens do rock não se dá o merecido destaque a mulheres que se mostra(ra)m firmes em sua produção musical no decorrer dos séculos XX e XXI. Os homens ainda são a maioria.

Pretendo, portanto, resumir o início da produção do subgênero punk/hc<sup>25</sup> em Belém, na busca da presença feminina, e sua trajetória até chegar à produção da banda Klitores Kaos, foco des-

---

25 HC: abreviatura para hardcore, que abordo conforme a concepção de O’Hara (2005) como sinônimo para o punk norte-americano do começo dos anos 80, porém mais rápida que o punk rock dos anos 70.

sa pesquisa, culminando com a análise de uma canção. Para isso, conforme Béhague (1992,1999), Blacking (1973) e Merriam (1964) considero o fator socioeconômico ao traçar essa linha cronológica e ao fazer minha análise.

Minha tese, e obviamente este recorte, busca não apenas estudar a vertente do rock denominada punk/HC enfatizando a produção feminina, mas somar com Rosa e Nogueira (2015, p.27), ao afirmarem: “[...] propomos nossa pequena rebelião transformadora, que, sendo nossa, e tão intimamente nossa, não deixa de ser também coletiva: a de outras sujeitas que se encontram nas inquietações artísticas, nos artevismos, na militância e na produção de conhecimento feminista”; pois elas consideram os subjetivismos, mas ressaltam que “o pessoal é político” buscando consonância a favor dos direitos humanos, onde estão os direitos das mulheres, da comunidade LGBTQIA+, das comunidades indígenas, negras, periféricas, que ainda não estão representadas ou contempladas dignamente pelos estudos e ações em música.

## **2. O movimento social e político gerou o punk/hc em Belém**

Jovens da capital paraense, da periferia, já acompanhava o movimento punk que se propagava para o mundo, sua antimúsica, assim definida pelo fato de, na origem do movimento punk, não se tocar com a intenção de criar acordes, melodias ou algo que se pudesse definir como música. Havia pouquíssimas mulheres, em geral eram acompanhantes dos garotos punks.

O movimento partiu de discussões políticas tendo a produção musical como consequência. Jovens belenenses se reuniam nos *points*, como praças públicas, para discutirem questões sociais,

econômicas e políticas como forma de se achar soluções, agindo nos espaços públicos em passeatas, ocupação de prédios abandonados, dentre outros lugares, sempre com as mulheres “acompanhantes”. Muitas vezes, pediam que elas abordassem cidadãos nas ruas para lhes entregar panfletos afirmando que eram mais aceitas nesse ato. Para além dos panfletos havia o zines<sup>26</sup>, com releases de bandas e redações sobre contextos sociopolíticos globais e locais.

Nesse sentido, denominavam-se contra o sexismo, a homofobia, o militarismo, o racismo, na busca de uma sociedade mais justa, mais humana, expondo isso em forma de fúria com instrumentos musicais: “É o punk que resgata a força política do rock ao fazer dele (imediatamente, diretamente) um instrumento de intervenção - na forma da música, nas letras, na atitude” (CAIAFA, 1985, p.11). Porém, há relatos de desrespeito à mulher e ao corpo feminino desde sempre, práticas que não condizem essas teorias.

Formaram-se muitas bandas na capital e distritos de Belém, e no distrito de Icoaraci surgiu a primeira banda de punk rock, em 1982, com um nome que mescla o global e o local: The Podres. Posteriormente, denominou-se Insolência Pública, nome retirado da audição de uma música da banda inglesa The Clash. Portanto, não apenas o rock, mas o punk rock, sempre foi permeado por uma hibridação cultural (García Canclini, 2008) ao chegar a outras localidades pelo mundo. Vejamos uma letra da banda em língua portuguesa, como a maioria das bandas compunha:

---

26 Redução do termo fanzine, que ao pé da letra significa revista de fã, onde havia textos verbais e não verbais em diversas folhas manuscritas ou datilografadas que eram copiadas por meio de xérox.

### ***COHAB Zona Suja***

*COHAB, zona suja*

*COHAB, infecto-imunda*

*Quero respirar onde tudo é igual*

*Pessoas vazias*

*Pessoas vazias*

*Só servem pra fazer o fucking geral.*

Não há registro musical, porém, havia acordes bem definidos e melodia executada de modo gutural, ou seja, uma letra mais gritada do que cantada, característica do punk rock e suas ramificações. A banda, que passou por um período mais hardcore (superacelerado), mas optou por músicas audíveis e até dançantes, foi criada num conjunto habitacional popular (COHAB) pelos irmãos Beto e Regi Rodrigues, sendo que este faleceu em 6 de março deste ano. Nesta letra, Beto fala da falta de perspectiva social e econômica do jovem, denuncia as condições de saneamento do local, a falta de políticas públicas e outros problemas que afetam as periferias do distrito e da capital.

Outro assunto local muito abordado foi: reforma agrária e conflitos de terra. A banda Ato Abusivo, que iniciou em 1990 com o nome Gestapo, como uma afronta à polícia secreta alemã, tomando por ironia, canta até hoje:

### ***Sul do Pará***

*Fazendeiro mandou matar*

*O líder dos Sem Terra*

*Estrangeiro expulsou*

*Seringueiro do seu lugar*

*Garimpeiro invade terra de índio*  
*Só pra explorar o chão*  
*Sul do Pará*  
*Morte e perseguição*

A letra de Beto Siqueira fala dessa realidade local em compasso binário, acordes simples D/ C#m/A/Bm /C#m, guitarra com distorção, vocal gritado, com superaceleração de todos os instrumentos. Ao final entra um carimbó, ritmo paraense, instrumental com a guitarra sem distorção. Mantendo os elementos originais do punk rock, como: música de curta duração, guitarra com distorção, vocal gutural e letra crítica, a banda inclui uma temática que retrata uma realidade constante na Amazônia. O carimbó quebra os padrões de uma composição punk, mas inova na resistência, visto que o gênero chegou a ser proibido por lei, por ser considerado lascivo, mas principalmente por suas origens indígena e negra.

Nos anos 90 surgiram muitas outras bandas, a maioria, masculina, e chegaram a gravar algumas coletâneas, dentre elas, a conhecida Gritos de Agonia e Desespero (1992), em cassete, com 31 faixas divididas entre quatro bandas, no entanto, sem registro de bandas femininas.

### **3. Ser mulher no rock em Belém**

Sobre estética, postura e atitude feminina/feminista no rock e no punk/hc, trago Féral (2009), sobre o conceito de performatividade, principalmente como um aspecto lúdico do discurso sob suas múltiplas formas, visuais ou verbais da performer, do texto, das imagens ou das coisas; e Butler (2003) ao considerar o gêne-

ro como um estilo corporal, um ato intencional e performativo, ou seja, uma construção dramática dotada de sentido; para ela, essa performance tem consequências punitivas em sistemas compulsórios em que fala do caráter temporal e de repetição da performatividade, sendo a repetição um ‘ritual’ ou ‘ritual social’, apontando este como algo que tem um caráter subversivo. As dimensões políticas da performatividade apontam práticas de realizar reivindicações de direitos e possibilidades de subverter as continuidades estabelecidas, “inteligíveis”.

Trazendo Butler à realidade da mulher ‘roqueira’, esta é vista como potencial de subversão política numa repetição que “desnaturaliza” o gênero, ou seja, a estética e atitude feminina/feminista dentro ou fora dos palcos define corpo e linguagem numa reivindicação de direitos, em busca de espaços, combatendo machismo, misoginia e sexismo configurados em organizações de eventos, nas letras de algumas bandas, no tratamento em geral dado a mulheres por homens, inclusive em momentos em que ocorre a ciranda punk<sup>27</sup>. Em entrevista para esta pesquisa, Luma Josino, letrista da banda Klitores Kaos afirma que a estética faz parte e que compor um visual agressivo que passe a mensagem de que não querem ser objetificadas é importante.

Em Belém, desde o início, mulheres participavam como público. Ao acompanhar Camila Sousa (2018) em entrevista com um grupo de mulheres que viveram essa época e em conversas atuais com as mesmas, vi afirmarem que, mais ou menos em 1988, algumas com 13 anos de idade, por conta das amizades, namorados ou

---

27 Também chamada ‘mosh pit’ou ‘pogo’ no Brasil, é o modo punk de se expressar com movimentos como pulos, parecendo uma roda, dentro de uma área delimitada, numa velocidade coerente com o ritmo da música.

em grêmios estudantis se inseriram nos movimentos anarquista e/ou anarcopunk, e que os homens sempre foram ‘respeitadores’ com as mulheres. Explicaram que o papel das mulheres era panfletar, em que percebo uma clara divisão de gênero: essas mulheres, por seu visual menos agressivo, deviam abordar as pessoas para conscientizá-las dos ideais do movimento; portanto não eram alijadas dos debates acerca do movimento, reuniões ou espaços musicais, mas recebiam uma função simplesmente por serem mulheres.

Conforme Araújo e Silva (2013), sobre a presença feminina em shows de rock, Sammliz de Lages, uma das primeiras mulheres a formar banda de rock em Belém (há relatos de outra banda autoral, porém, sem registros), comenta que não se lembra de muitas mulheres no ambiente, havendo pouquíssimas no início dos anos 90; apesar disso, o público feminino começava a se fazer presente nos shows e a conquistar seu espaço. Nesse período foi formada a banda Morganas, foto 1:

**Figura 1** - Banda Morganas



**Fonte:** Mário Guerrero

Em entrevista, Sammliz, contrabaixista na época e posteriormente vocalista, conta sobre sua recepção numa rádio local no início dos anos 90:

Fomos recebidas com grande curiosidade pelo fato de ser a primeira banda na cidade formada só por mulheres, e fazendo som 'pesado'. Com descrença até. Éramos muito jovens e logo quando conheci o Beto [radialista], ele me perguntou 'de cara' quantos anos eu tinha (na época uns 15, 16). Ele disse que achava que eu tinha 12 e fiquei aborrecida, pois achei que não estava me levando a sério por causa da idade. (LAGES, 2016).

Sua performatividade já revelava certo empoderamento. Segundo ela, sua primeira banda chegou a tocar com outras já consolidadas na capital e oscilava entre o papel de intérprete e autora de suas próprias canções:

No começo, Beto [músico] dava algumas letras dele. Os temas eram todos politizados, e eu ainda estava descobrindo todo aquele mundo. Eu já escrevia antes, coisas minhas e sem pretensão nenhuma de mostrar a alguém, mas a partir da entrada na banda, comecei definitivamente não só a escrever, como a compor (LAGES, 2016).

Sammliz criou sua banda para afirmar-se, mas enfrentando preconceitos, pois, conforme Sousa (2018), apesar do apoio dos amigos, teve que lidar com entraves relacionados à questão de gênero; posteriormente, grupos de rock com mulheres, identificando-se ou não como feministas, vinham crescendo. Aqui, abordo a estética e atitude feminina de mulheres dentro ou fora do palco, suas vestimentas, modo de andar, de agir etc. num contexto que parte de atuações femininas de modo global para um contexto social e cultural local.

Ainda nos anos de 90 em Belém, formaram-se bandas femininas no conceito do punk/hc, porém sem durar muito tempo. Na década seguinte outras surgiram, como, por exemplo, Klitores Kaos, Cavalo do Cão, Esgoto Surfers, Criaturas de Simbat, mas nem todas se definiam como feministas ou eram formadas por mulheres na sua totalidade. Era preciso denunciar o machismo, o sexismo e a exclusão que sofriam como público ou como musicistas, pois os homens, produtores, artistas, público, cometiam atos preconceituosos, como relata uma garota:

Já passei por esses desconfortos algumas vezes, principalmente em eventos grandes, em mosh já pegaram em várias partes do meu corpo, já levei soco nos seios e vindo de pessoas que estavam vendo que eu era uma mulher e estava sem meus óculos (sou míope) e o grande assédio vindo de homens mais velhos ou bêbados, isso é uma violação aos meus direitos... me sinto violada (RODRIGUES, 2019).

Essa jovem que denuncia tais atos faz parte, hoje, da banda Klitores Kaos, escolhida como foco dessa pesquisa por ser assim definida:

[...] é a banda que melhor poderia ilustrar o engajamento feminino nesse cenário, a banda tem influência do movimento *riot grrl*, com formação recente, tocando em poucos eventos, sua vocalista e fundadora, Luma Josino, 25 anos, tem compromisso político com o feminismo e o comunismo, sendo por isso articuladora do Coletivo *Kaóticas*, que busca levantar discussões nesses âmbitos, geralmente em parceria com a *Veg Casa*. (SANTOS; SANTOS, 2015:3-4)

Confirmo essa descrição a seguir, em concordância com os autores, no tópico que expõe conceitos musicais e extramusicais da banda e de Luma Josino que me concedeu entrevista via e-mail, pouco antes da conclusão desse artigo.

#### 4. Klitores Kaos como um grito para fora da Amazônia

Bandas com mulheres cresceram em Belém, em número e força, e surgiu a necessidade dos homens respeitarem mais os espaços ocupados por elas; o mercado também passou a se voltar, de certa forma, a este público. Sousa (2018) revela que a resistência segue e as garotas ocupam os espaços e produzem festivais em que o critério de escolha das bandas é haver pelo menos uma integrante feminina. Ela descreve dificuldades da atuação feminina, principalmente no que diz respeito à maternidade. Ou seja, ainda há muito para se evoluir no país, pois o machismo ainda é presente nos gestos, no olhar, na fala de organizadores de eventos, de colegas de banda e do público; é necessário, portanto, que o ‘ritual social’ referido por Butler continue de forma progressiva para subverter o que está estabelecido como coerência natural entre gênero, inclusive nos ambientes punk/hc.

A Klitores Kaos foi formada em 2015, por Luma Josino que chamou Debby Mota para a parceria musical, pois já tinha algumas letras e sabia que Debby tocava bateria. Luma estava grávida na época. Posteriormente chamariam Nia Lima para tocar guitarra e Mih Sousa para o contrabaixo. Hoje há mais uma guitarrista, que faz o solo das músicas, a Dy Lima. Mih Sousa não atua mais, cedendo lugar à Line White. Luma Josino saiu da banda e deixou Debby no vocal, mas que saiu recentemente, assumindo Suelen Luceлина Rodrigues. Apesar das trocas de integrantes e/ou mudanças de posto, a banda não parou e chegou a fazer shows pelo interior do Pará, em São Paulo, Tocantins e Brasília, tornando-se referência no punk/hc feminista do Brasil.

Lançaram seu primeiro EP<sup>28</sup> homônimo em 8 de março de 2020, dia da luta de mulheres, afirmando que surgiram da vontade e necessidade de bandas formadas por mulheres no cenário hardcore punk da cidade, com uma ideologia, de fato, feminista. As quatro faixas, Feminicida, Porrada rachamacho, Homem Abortista e Mosh Grrrl foram gravadas em Belém, com Luma Josino (voz e letras), Mih Sousa (baixo), Debby Mota (bateria), Nia Lima (guitarra). O EP está disponível nas plataformas ‘youtube’ e ‘bandcamp’, onde encontramos a seguinte apresentação:

**Figura 3** – Apresentação nas plataformas digitais

*Este trabalho é o primeiro em estúdio da banda e uma forma de registrar carinhosamente a formação dos anos 2017 e 2018, e também algumas das canções que cantamos desde 2015. Trata-se do resultado de um esforço coletivo, de todas as pessoas que nos apoiaram e acreditaram em nós enquanto artistas e vozes de resistência do underground paraense, portanto aqui vão os nossos agradecimentos:*

**Fonte:** <https://klitoreskaos.bandcamp.com/album/klitores-kaos-ep>

Então se enumera uma lista de pessoas que as apoiaram, que inicia com uma fala bem específica:

---

28 ‘extended play’, disco mais longo que o single, geralmente com duas faixas, e mais curto que o ‘long play’, LP.

**Figura 4** – Menção ao apoio recebido.

*aos nosso familiares, amigos e amores, que mesmo às vezes não entendendo a gritaria estavam lá aplaudindo de pé (hehehe); a todo coletivo, pequena ou grande produção independente que abriu espaço para que nós pudéssemos cantar nossas indignações e movimentar outras mulheres;*

**Fonte:** <https://klitoreskaos.bandcamp.com/album/klitores-kaos-ep>

Destaco o vocal gutural de Luma, denominado como “gritaria”, a resistência, a indignação e o fato de a banda movimentar outras mulheres a se conscientizarem acerca de abusos, violências dos homens, buscando seus direitos, sendo isto reafirmado no trecho que encerra: “(...) a todas as bandas amigas, que dividem sonhos, lutas e o palco conosco; por fim, a toda mulher, toda pessoa, que curte o nosso som e de alguma forma acredita que a união entre nós e que um mundo sem machismo e fascismo é possível.”

Elas têm a banda, portanto, como uma forma de expressão de suas ideias, para criticar o sistema opressor e capitalista, desigualdades e o caos da cidade, com um foco principal: a questão de gênero. Isto fica evidente nas letras, em que Luma diz que “todas têm uma mensagem política e de conscientização muito forte, quase todas falam sobre as opressões que vivemos enquanto mulheres na sociedade e nossa resistência.” Sigo com a análise da canção Porrada Rachamacho:

*Autonomia feminista*  
*Abaixo o patriarcado*  
*Temos que lutar!*  
*Porrada rachamacho (4x)*

“Porrada Rachamacho é uma palavra de ordem para chamar as mulheres à luta, uma letra bem curtinha, mas com uma mensagem muito forte, pois incita a mulher à autodefesa, autonomia e resistência diante da violência masculina.” Assim escreveu Luma, em entrevista por e-mail no dia 8 de maio de 2021. Ela criou a letra e a canta no EP.

Sobre sua letra e performance, explica:

A música com letras feministas e a performance com discursos e palavras de ordem eram uma forma de expressar nossa indignação e falar sobre isso nas apresentações [...] como o vocal é gutural, a gente sempre explica antes ou depois de cada música sobre o que aquela música fala, e tenta passar uma mensagem sobre ela. (JOSINO, 2021)

A música dura cerca de 1 minuto e 18 segundos, em compasso quaternário, mi maior, superacelerada, numa vertente do punk/hc denominada crust, que segundo ela, tem ligação com o início do movimento anarcopunk, sendo “sujo, rápido, com vocal gutural”. A letra é gritada por inteiro, duas vezes, sendo que Luma emana o refrão “Porrada rachamacho”, como palavra de ordem e segue um coro gritado, mais agudo, das outras integrantes da banda, mais três vezes e Luma conclui com um “ôôôôô” como a concluir a estrofe. Isso lembra uma onomatopeia, o rosar dos canídeos “rrr” e

que lembra o nome de um movimento que influenciou muito a vocalista, o Riot Grrrl, criado na cidade de *Washington*, nos Estados Unidos, segundo Leite (2015:11), como uma “vertente feminista do punk que aconteceu na década de 1990, para mostrar como eclodem resistências e se produzem investidas de captura e produções de novas *linhas de fuga*. O *riot grrrl* é potência de resistência do *menor*, como um movimento artístico de garotas punks”.

Luma participava de alguns coletivos feministas e afirma que era muito importante a questão ideológica nas composições, e sobre o gutural bem grave que usava para cantar as músicas da banda, afirma que foi aprendendo com o tempo, buscou opiniões de colegas que já tinham bandas, usou dicas da internet e pretende melhorar, mais ainda, para formar uma banda em Portugal, onde reside atualmente.

As outras faixas do EP e outras canções que não foram gravadas oficialmente, mas são “discursadas” em shows, seguem na mesma linha e abordam assuntos como aborto, feminicídio, machismo, racismo, entre outros. Isso prova que sua música está à serviço das suas ideologias, sendo que cada integrante tem uma influência musical diferente e suas histórias particulares, fatos que pretendo contemplar em minha tese.

## 5. Conclusão

Mulheres, na música, precisam ser pesquisadas como protagonistas numa abordagem de gênero. A mulher está presente desde o surgimento do rock até a atualidade e, apesar dos avanços, ao logo desses anos, da causa feminista em discussões, atos políticos e inclusive no rock, tendo o *punk rock* como um expoente principal dessas causas,

falta a adesão de mais mulheres e maior sororidade no movimento.

Em Belém e em muitas capitais, homens organizam eventos e chamam bandas com integrantes masculinos, mas já há uma contrapartida, com eventos feitos por mulheres para contemplar bandas femininas/feministas e seu público. Produtoras e bandas buscam mais visibilidade, espaços para apresentações e respeito, não só de organizadores de eventos, mas do público, visto que os eventos femininos não fecham as portas para homens que passam a frequentar também os shows. As mulheres do punk/hc têm a produção musical como um eco da sua ideologia, assim como os homens, e se esforçam na logística, venda de produtos como camisas com a logomarca das bandas, mas, ainda há muitos obstáculos a serem superados, como por exemplo entrar em festivais onde só se escolhe bandas com homens e ficar em paz curtindo o show sem o contato físico violento masculino.

Um ponto positivo é o fato de, nos anos 80 as mulheres aderirem ao rock por conta de algum companheiro e hoje, as mulheres mais jovens perceberem um público mais misto e mulheres à frente de um microfone, discursando e/ou cantando suas ideias feministas, tornando o ambiente um convite ao lema *punk* 'do it yourself' (faça você mesma); assim quanto mais mulheres na cena, mais o ambiente vai se modificando para algo mais agregador.

A música urbana, em geral, no Brasil, na Amazônia, em Belém necessita de um olhar mais voltado às questões de gênero, visto que dentro de um agrupamento há outros agrupamentos; estes mostram minúcias, riquezas e vários temas a serem abordados. É preciso que se olhe para as formações de grupos musicais femininos/feministas, suas temáticas, sua performatividade, seus escritos, seu grito.

## Referências:

ARAÚJO, Paulo F. G.; SILVA, Edilson M. C. *Peso no Teatro: o rock paraense e o Teatro Experimental Waldemar Henrique (1990-1993)*. FIBRA: Belém, 2013.

BÉHAGUE, G. Fundamento sócio-cultural da criação musical. *Revista ART 019*, Salvador. p. 5-17, 1992.

\_\_\_\_\_. A etnomusicologia latino-americana: algumas reflexões sobre sua ideologia, história, contribuições e problemática. In: II SIMPÓSIO LATINO-AMERICANO DE MUSICOLOGIA, 2. 1999. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1999. p. 41-69.

BLACKING, J. *How Musical is Man?* Seattle: University of Washington Press, 1973.

BUTLER, Judith. *Problemas de Gênero: feminismo e subversão da identidade*. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CAIAFA, J. *Movimento Punk na Cidade: a invasão dos bandos sub*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985.

FÉRAL, Josette. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. *Sala Preta*. São Paulo, v.8, p. 197-210, 2009.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. 4. ed. Trad Heloísa Pezza Cintrão; Ana Regina Lessa. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

JOSINO, Luma. Entrevista de Keila Monteiro em 8 de mai. 2021. Texto escrito. E-mail.

LAGE, Sammliz. Entrevista de Felipe Gillet em 9 de jul de 2016. Texto escrito. Whastapp. Belém.

LAGO, Jorgete Maria Portal. *Mestras da Cultura Popular em Belém-*

-PA: narrativas de vida, ativismos culturais e protagonismos musicais. Salvador, 2017. 264f. Tese de Doutorado em Música. Escola de Música da Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2017.

LEITE, Flávia Lucchesi de C. *Riot Grrrl: capturas e metamorfoses de uma máquina de guerra*. São Paulo, 2015. 320f. Dissertação de Mestrado em Ciências Sociais. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 2015.

MERRIAM, A. *The anthropology of music*. Evanston: Northwestern University Press, 1964.

RODRIGUES, Lucelina. Entrevista de Keila Monteiro em 7 de abr. 2019. Texto escrito. Whatsapp. Belém.

ROSA, Laila Andresa Cavalcante. *As Juremeiras da Nação Xambá (Olinda, PE): músicas, performances, representações de feminino e relações de gênero na jurema sagrada*. Salvador, 2009. 344f. Tese de Doutorado em Música. Escola de Música da Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2009.

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

SANDRO-K. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=DmdLdCF6ROk>>. Acesso em: 05 ago. 2019. Grito de agonia e desespero (PA) – compilação punk hardcore (1992). Veiculado em: 27 ago. 2018. Dur: 40m17s.

SANTOS, Rayner S.; SANTOS, Raynice S. A cena underground de Belém e os entraves para uma apropriação feminista desses espaços. In: I INVENTUDES - Diálogos sobre crianças e Juventudes na Amazônia, 2., 2015, Belém: UFPA, 2015 Disponível em <<https://pt.slideshare.net/lumadias589/a-cena-underground-de-belm>>

-e-os-entraves-para-uma-apropriao-feminista-desses-espaos>. Acesso em: 21 jul. 2018.

SOUSA, Camila S. “*HC é a Mãe!*”: maternidade na cena hardcore/punk em Belém do Pará. Belém, 2018. 77f. Monografia de graduação em Ciências Sociais) – Universidade Federal do Pará. Belém, 2018.

WELLER, Wivian. A invisibilidade feminina nas (sub) culturas juvenis. In: COSTA, M. R.; SILVA, E. M. (Org.). Sociabilidade juvenil e cultura urbana. 2006. São Paulo: Educ, 2006. p.III-148

Klitores Kaos. Bandcamp. Disponível em: <<https://klitoreskaos.bandcamp.com/album/klitores-kaos-ep>>. Acesso em: 2 mai. 2021.

# Repertórios musicais Warao em trânsito: canções de baile e de cura em Belém do Pará

*Líliam Cristina Barros Cohen*

Labetno/UFPA – lbarros@ufpa.br

*Bruno Maués de Lemos Brito*

Labetno/UFPA – bruno\_britto10@hotmail.com

Rosineide Nascimento

Labetno/UFPA – rosimusicaz3@gmail.com

**Resumo:** Neste trabalho buscaremos estabelecer reflexões sobre os processos musicais de cura e de baile dos Warao a partir de levantamento bibliográfico e trabalho de campo com a população que residia no abrigo Domingos Zaluth, sob responsabilidade do Governo do Estado do Pará, até meados de 2020. Os Warao são uma etnia habitante de parte do território da Venezuela, especificamente as margens do rio Orinoco, seu nome significa povo das canoas. Em sua cultura a música está diretamente, mas não exclusivamente, relacionada ao ritual de cura. Dale A. Olsen (1974), com seu trabalho “The function of naming in the curing songs of the Warao Indians of Venezuela” se apresenta como a principal referência bibliográfica para o entendimento do ritual de cura, da cosmologia e da musicalidade dos Warao. Ao final foi feita organização e descrição dos vídeos coletados em campo, bem como catalogação dos mesmos no Fundo Warao destinado ao LABETNO.

**Palavras-chave:** Warao; música; xamanismo

**Title:** Warao musical repertoires in transit: dance and healing songs in the city of Belém, Pará

**Abstract:** This work aims to discuss some of the Warao's musical healing and dance procedures. The discussions will be based on bibliographic survey and fieldwork with the community of the Domingos

Zaluth shelter; they were under the guardianship of the Pará State Government until mid-2020. Warao are an ethnic group that inhabits part of the Venezuela territory, specifically by the banks of the Orinoco River. The word Warao means “the canoes people”. In their culture music is directly, but not exclusively, related to the healing ritual. The work of Dale Olsen (1974) – “The function of naming in the curing songs of the Warao Indians of Venezuela” – is the main bibliographic reference for understanding the healing ritual, cosmology and musicality of the Warao. There is also a description of the videos collected in the field, as well as the catalogs of the Warao Collection at LABETNO.

**Keywords:** Warao; music; xamanismo

## 1. Introdução

Neste trabalho buscaremos estabelecer reflexões sobre os processos musicais de cura dos Warao a partir de levantamento bibliográfico e trabalho de campo com a população que residia no abrigo Domingos Zaluth, sob responsabilidade do Governo do Estado do Pará, até meados de 2020. Os Warao são uma etnia habitante de parte do território da Venezuela, especificamente as margens do rio Orinoco, seu nome significa povo das canoas. Em sua cultura a música está diretamente, mas não exclusivamente, relacionada ao ritual de cura. Dale A. Olsen (1974), com seu trabalho “The function of naming in the curing songs of the Warao Indians of Venezuela” se apresenta como a principal referência bibliográfica para o entendimento do ritual de cura, da cosmologia e da musicalidade dos Warao. O autor apresenta três tipos de cura ministradas que são feitas por pessoas denominadas Wisidatu, Bahanarotu ou Hoarotu. Cada um destes três possui um tipo de música, texto espírito causador da enfermidade e processo de cura que será exposto adiante no trabalho. O ritual de cura con-

siste principalmente na busca pela nomeação do espírito causador da enfermidade no paciente, portanto durante a execução musical o xamã buscará sempre a ajuda de espíritos Hebu que o auxiliarão na nomeação e expulsão dos espíritos Hebu malignos. Este ritual acontece na maioria das vezes por meio do canto e do toque de maracás.

Atualmente devido a complicações políticas na Venezuela, os Warao foram obrigados a migrar de seu território de origem para as cidades dos países vizinhos. Portanto atualmente essas pessoas habitam cidades do Brasil. O Segundo momento desta pesquisa consistiu em um trabalho de campo realizado com os Warao que habitam em Belém do Pará. Neste trabalho de campo buscamos um entendimento mais próximo de como é a cultura dos Warao e de como eles mantêm suas práticas culturais e musicais longe de seu território. Neste momento, assim como no primeiro momento, da pesquisa, buscaremos sempre entrelaçar os dados bibliográficos e coletados no campo com os conceitos e ideias propostos pelos autores da Enomusicologia. Para Nettl (2005) para compreender uma manifestação musical, precisamos identificar os seus aspectos conceituais. Identificar os aspectos conceituais de uma música segundo Merriam (1964) é compreender a forma que as pessoas pensam a música para entender os seus valores e significados. Analisar apenas os aspectos da teoria musical é insuficiente para compreender a totalidade de significados de uma música para as pessoas. Segundo Béhague (1999) examinar o cultural e o social pode revelar o que torna um fazer musical histórico específico de um local. Possivelmente, a questão da migração e mudança de território é algo extremamente relevante para os Warao, com isso torna-se necessário uma abordagem de noções de territorialidade.

de. Para isso utilizaremos a síntese das várias noções de território propostas por Rogerio Hasbaert a Costa (2014) a partir de análise do território em dimensão política, simbólico-cultural e econômica. A partir das referências do autor foi possível entender sobre os aspectos territoriais que os Warao representam longe de seu território de origem, assim como quais aspectos eles carregam consigo atualmente. A principal perspectiva que este tipo de trabalho provoca é a da possibilidade de um trabalho musical extenso com os Warao do abrigo de Belém. Este tipo de trabalho se justifica tendo em vista uma busca pela melhora no bem-estar dessas pessoas. A prática de sua cultura musical dentre os Warao pode gerar o interesse dos mais novos de forma a proporcionar a perpetuação de sua cultura.

O objetivo inicial desta pesquisa foi lançar um olhar sobre a prática musical dos Warao localizados no abrigo Rosa Zaluth em Belém do Pará. Inicialmente o tipo de música a ser investigada foi a música de cura dos Warao. Para isso foi realizado levantamento bibliográfico acerca da música xamânica dos Warao. As principais referências para este trabalho foram as pesquisas de Dale Olsen sobre a música e a cultura dos Warao. No entanto com o decorrer do trabalho de campo os Warao deram prioridade para falar e apresentar suas canções de baile. Portanto tivemos que acrescentar um entendimento sobre este tipo de música como um dos objetivos da pesquisa. Para isso também foi utilizada a pesquisa de Dale Olsen.

## **2. As visitas aos abrigos**

Após contatos iniciais com algumas famílias Warao moradoras dos bairros Panorama XXI e Marco, na cidade de Belém do Pará,

solicitamos autorização para a Secretaria de Assuntos Especiais do Estado do Pará, que coordena o abrigo Domingos Zanuth, localizado no bairro do Marco. Após alguns meses obtivemos a autorização para a realização da pesquisa com os abrigados neste local. Fizemos reuniões iniciais de apresentação da proposta com a equipe gestora do abrigo e, posteriormente, com os Warao que comporiam a equipe de trabalho. Nestas reuniões, fomos informados sobre como se relacionar com os Warao durante os trabalhos de campo, com ênfase para a questão da importância da pontualidade com os Warao e sobre eles poderem ser distantes nos momentos iniciais, mas que com o decorrer da pesquisa os Warao iriam se tornar confiantes para falar sobre e apresentar suas músicas. Ficou acertado que os anciãos fariam parte da equipe, pois eram os maiores detentores do conhecimento tradicional musical. Portanto os principais participantes do registro de campo foram o Sr. Guilherme, Sr. Assunção e Dona Margarita. Todos Na faixa etária dos 60 anos e falantes apenas da língua Warao. A filha do Sr. Assunção foi quem auxiliou na tradução, pois ela falava espanhol e Warao.

No primeiro momento em que encontramos com estas três pessoas, foi explicado para elas que esta pesquisa faz parte da Universidade Federal do Pará, e que tínhamos o interesse de ouvi-las falar sobre e tocar suas músicas, assim como realizar um registro visual e sonoro destas músicas. Após explicarmos isto, os Warao afirmaram que estavam de acordo com a proposta e solicitaram que trouxéssemos oito maracas no próximo encontro.

No encontro seguinte os Warao sentaram em uma roda de cadeiras e pegaram as maracas para tocar. Neste momento ainda não foi realizado nenhum tipo de registro, pois os Warao ainda estavam se recordando das músicas. O Sr. Guilherme demonstrou

ser o que mais se recordava das canções. Após executarem algumas canções, foi perguntado qual era o contexto destas músicas em sua cultura. O Sr. Assunção explicou que as músicas tocadas são executadas em bailes noturnos, e este tipo de música poderia ser chamada de canção de baile. Em seguida perguntei quais eram os significados em espanhol das palavras cantadas nas músicas e o Sr. Assunção explicou que não existe tradução destas palavras para o espanhol. Ao final deste encontro o Sr. Assunção solicitou que trouxéssemos o dobro de maracas, pois para executar este tipo de música os Warao costumam amarrar uma maraca na perna e tocar outra maraca com a mão. Em seguida o Sr. Assunção afirmou que no próximo encontro eles executariam as canções em pé, realizando a dança em roda.

Neste encontro realizamos o registro audiovisual dos Warao executando as canções de baile. Os Warao formaram uma roda e começaram a cantar e tocar os maracás, enquanto giravam em torno dessa roda. Em alguns momentos da execução musical, o Sr. Assunção e a Sra. Margarita realizavam um tipo específico de dança em par. Após a execução destas canções de baile, foi indagado ao Sr. Guilherme se recordava de alguma canção de cura dos Warao. O Sr. Guilherme executou uma música e explicou que esta música era tocada por um Wisidatu. Este foi o último encontro realizado antes de iniciar o isolamento social, por conta da pandemia de Covid-19.

### **3. Resultados**

Na pesquisa foram levantados dados acerca da prática musical dos Warao, mais especificamente do seu ritual de cura. Os Warao possuem em sua cultura a prática de rituais de cura. Estes

rituais possuem a prática de música cantada e tocada por maracás. Em seu trabalho “The function of naming in curing songs of the Warao Indians of Venezuela” Dale A. Olsen apresenta os diversos aspectos desses rituais. Inicialmente o autor apresenta os tipos de música de cura utilizada pelos Warao:

1. Canções cantadas pelos Shamans Wisiratu para curar doenças causadas por espíritos Hebu.
2. Canções dos Shamans Bahanarotu para curar a doença sobrenatural bahana
3. Canções cantadas pelos shamans hoaratu para curar a doença sobrenatural hoa
4. Música não shamanica chamada de Hoa (reza) que pode ser cantada por qualquer um para curar doenças de causas naturais. (OLSEN, 1974, p. 88)

O autor afirma que cada gênero aplica diferentes características musicais que variam de acordo com a função. A partir da comparação e padrões melódicos com o texto é possível determinar exatamente o que está acontecendo durante uma música de cura. A partir de análises foi possível revelar que os três gêneros xamânicos são os mais complexos, muitos contêm vários padrões melódicos que podemos classificar estruturalmente em partes A, B e C (Olsen, 1974).

Durante a pesquisa de campo foi possível realizar um registro de uma canção de cura de um Wisidatu, executada pelo Sr. Guilherme que afirmou que se recordava desta canção sendo executada por um wisidatu no passado.

Quando um Warao adoece este comumente deve procurar um Wisidatu. Segundo Guanire, Noreye, Aranguren, Anairamiz,

Gonzáles Ñanes E Osmar (2008) o Wisidatu se apresenta como o centro da fenomenologia religiosa na etnia Warao. O ritual do Wisidatu utiliza a música cantada e os sons dos maracás como forma de elevação para a dimensão espiritual. O encontro com o espírito o guiará em direção ao espírito do bem, que o auxiliará na cura, ou ao espírito do mal, que pode ser expulso caso seu nome seja revelado. Sobre a estrutura musical deste ritual Olsen (1974) afirma que:

Os Wisiratu cantam uma canção, para curar doenças causadas por espíritos Hebu, que contém três partes (A, B e C) que podem ser repetidas durante a performance. As seções A e C tem os padrões melódicos mais curtos e tem a função de transmitir um diálogo entre o Wisiratu transformado e os espíritos bons e maus aos quais ele tem controle. A seção B é a mais melodiosa de todas e cumpre a função de nomear o espírito causador da doença. O Wisiratu utiliza uma maraca sagrada conhecida como Hebu-mataro, a “Maraca Hebu” (OLSEN, 1974, p. 91)

A partir da descrição da canção cantada pelo Wisiratu em seu ritual de cura, é possível perceber que a música se altera de acordo com a função a ser cumprida em um dado momento da música. Por exemplo nas sessões A e C, que possuem a função de transmitir um diálogo entre o Wisiratu transformado e os espíritos bons e maus, os padrões melódicos são mais curtos. Na parte B, que cumpre a função de nomear o espírito causador da doença, podemos encontrar padrões melódicos maiores. Segundo Olsen (1974) a sessão A da canção de cura do Wisiratu é o momento em que este deverá conversar com os espíritos Hebu. Para isso o Wisi-

ratu deverá cantar com a voz mascarada durante a sessão A inteira. Ao iniciar da sessão B, o autor afirma que o Xaman canta com a voz normal, a partir deste ponto acredita-se que ele está completamente transformado em Hebu, portanto mascarar a voz não é mais necessário. Uma vez transformado em Hebu, o Wisidatu busca expulsar o Hebu maligno através da nomeação do mesmo. “Durante a sessão B o Wisiratu transformado canta para os seus Hebus ajudantes, para o Hebu maligno e para o paciente” (OLSEN, 1974, p. 95). O autor também afirma que o Wisidatu, Bahanarotu e Hoarutu possuem a característica de ter Hebus ajudantes em suas cabaças de suas maracas, também conhecidas como Hebu Mataro. “As maracas possuem pequenas pedras de quartzo e é comumente adornada com penas de papagaios” (OLSEN, 1974, p. 95). O Autor afirma que os Warao acreditam que estes adereços são os Hebus ajudantes que auxiliaram na nomeação e expulsão do Hebu maligno que causa a enfermidade no paciente. Os Warao acreditam que a cura de uma enfermidade deve acontecer por meio da nomeação do Hebu maligno. O autor constata que um Wisiratu possui “uma variedade quase ilimitada de escolha de Hebus causadores de enfermidades que ele pode nomear, porque um espírito Hebu pode assumir a forma de qualquer coisa” (OLSEN, 1974, p. 96). As formas que um Hebu assume variam desde aves, cobras, peixes, até um Hebus sem forma, identificado como a figura de um Warao com apenas uma perna, a sombra do sol quando se põe, o chão, um Hebu sem nome ou o rio.

A segunda parte dos resultados desta pesquisa tratam das canções de baile apresentadas pelos Warao. Neste momento é importante reforçar que o levantamento bibliográfico e o registro de campo relacionado as canções de baile dos Warao não foi um dos

objetivos iniciais desta pesquisa. No entanto este aspecto foi incorporado a pesquisa devido a iniciativa dos Warao de apresentar as canções de baile em um primeiro momento.

A maior parte das músicas apresentadas pelos Warao durante o encontro, são músicas executadas durante o momento de lazer, que os Warao chamam de bailado ou canções de baile. Os Bailados acontecem durante a noite, em rodas em que todos cantam e tocam maracás. Os Warao afirmaram que em sua cultura costumam tocar com um maracá na mão e outro amarrado na perna, próximo da região da canela e calcanhar. O ritmo executado na maraca nas músicas de Bailado consiste em uma marcação do pulso da música. As melodias cantadas se enquadram dentro de uma tessitura de no máximo uma quinta. Durante os bailados alguns dos Warao podem realizar um tipo específico de dança em par assim como podem formar uma roda onde todos cantam e tocam enquanto giram a roda.

Podemos atentar para aspectos registrados em campo que diferem da pesquisa de Olsen. O autor afirma que a dança se encontra extinta neste tipo de prática musical, no entanto durante os registros do trabalho de campo os Warao demonstraram que em sua prática de música de lazer eles ainda executam um tipo de dança. Contudo não é possível afirmar que o tipo de música e dança registrada em campo é o dakotutuma apresentado por Olsen em sua pesquisa.

#### **4. Descrição e organização das gravações e do Fundo Warao**

Em fevereiro de 2020 foram realizadas reuniões com os Warao abrigados no abrigo Domingos Zaluth, situado na tv do Cha-

co entre Duque de Caxias e 25 de setembro, no bairro do Marco. Foram realizadas reuniões musicais das quais participaram pessoas de diversas idades, porém, as reuniões eram comandadas pelos anciãos. As reuniões ocorreram às quintas-feiras ao longo do mês de fevereiro e início de março, quando foi instaurada a quarentena em decorrência da pandemia do Covid-19. Assim, o bolsista Bruno Maués coletou 25 vídeos os quais foram decupados em 2021, por ocasião do projeto de iniciação científica de Rosineide Nascimento.

Em conversas de whatsapp com um dos responsáveis pelo acompanhamento dos Warao em Belém, o senhor José Lopes, ficamos sabendo que os mesmos foram remanejados para o abrigo no Tapanã. Em decorrência da pandemia do Covid-19, as visitas externas estavam suspensas. José Lopes nos informou, também, que alguns participantes das reuniões ocorridas em 2020 haviam se mudado para outros municípios e que o principal colaborador e maior conhecedor de cantos e aspectos tradicionais Warao, o sr Guilherme, havia se mudado para outro bairro de Belém.

O sr Guilherme tem domínio apenas da língua Warao, não falante de português ou espanhol. Possui conhecimento de cantos e danças tradicionais, além de ser pajé. Segundo informações de José, o conhecimento musical de sr Guilherme não está sendo repassado às gerações mais jovens, em razão mesmo do processo de mudança cultural contínua à qual vem sendo submetidos esses povos há décadas. Especialmente em relação aos repertórios de cura, ou seja, xamânicos, em que é necessário a vinculação com outras esferas do conhecimento cosmológico. Nos vídeos feitos pelo bolsista Bruno Maués é possível observar a participação restrita de dois casais nos cantos e nas danças e que os demais participantes apenas observavam, sem conseguir acompanhar em nada. Porém,

acreditamos que as reuniões musicais oportunizaram aos mais jovens e às crianças momentos importantes com o repertório e língua tradicionais, bem como com a dança e uso do instrumento musical maracá. Além de possibilitar a valorização do sr Guilherme como pessoa de alto conhecimento e sabedoria.

Descrição dos vídeos:

FW1 – teste de gravação na casa do Bruno Maués;

FW2 – Teste de gravação no palco do Abrigo na tv do Chaco;

FW3 – Tocam maracas, cantam e dançam.

Canções cantadas pelo sr Guilherme, o ancião mais velho da comunidade. Marcada pelo maracá com tempo forte e fraco, possui coreografia específica dançada em pares. Apenas os mais velhos participaram, os jovens ficaram olhando e rindo.

Inicia a gravação com sr Guilherme cantando uma introdução, depois quatro pessoas com maracás começam a acompanhá-lo em marcações diversas. Aos 1:08s iniciam a coreografia dançando na lateral, sempre marcando o tempo forte com o maracá e o com o pé direito, levantando e abaixando o pé direito. Posteriormente, fazem um semi-círculo, mantendo a pulsação do tempo forte com pé direito e maracá, homens e mulheres em conjunto. São três homens e duas mulheres conduzidos pelo sr Guilherme, estando este incluído. Logo iniciam novamente a rodada lateral, vez em quando sr Guilherme levanta o maracá e o balança freneticamente. Aos 2m36s se organizam em dois pares. Sr Guilherme e sua parceira continuam o padrão de dança que estava desde o início, o outro par, constituído por um rapaz mais jovem, altera a coreografia de forma mais enfática e com pulos aos dois pés. Após esse momento, a dança é encerrada.

A segunda inicia com apenas sr Guilherme cantando e to-

cando maracá, após alguns segundos, o casal mais jovem começa a dançar. Sr Guilherme fica parado apenas cantando e tocando maracá. A dança é pulada com pés juntos pelo par, o homem segurando no ombro e a mulher na cintura. Um casal mais jovem que o senhor Guilherme dançava efusivamente, o homem também segura um maracá e a mulher mantém o braço solto aberto.

Na terceira música cantada pelo sr Guilherme, apenas ele cantou e os demais acompanharam a dança no início. Posteriormente, o casal mais jovem iniciou a dança no mesmo estilo, sendo a mulher dançando com os dois pés unidos pulando e o homem dando mais peso ao pé direito e balançando o maracá. A mulher segura na cintura do homem e ele nos seus ombros.

Na quarta música, Seu Guilherme, agora já sentado, continuou cantando e tocando o maracá. Uma criança pegou o maracá e tocou ritmadamente marcando tempo forte. Ao final da música balançaram em forma de vinheta final. Aparentemente, sr Guilherme ficou emocionado.

FW4 – Sr Guilherme inicia canto sentado e marcando tempo forte com maracá. Outros participantes também tocam maracá. Aparentemente em ritmo binário, com tempo forte e tempo fraco. Esposa de sr Guilherme sempre ao seu lado, tocando em sua perna. Aos 1m40s casal mais jovem se levanta e inicia coreografia no padrão de pés juntos pulados descrito anteriormente. O homem marca o passo com pé direito no tempo forte. Encerra música com vinheta final com maracá tocado freneticamente.

FW5 – Canto iniciado somente com voz e depois acompanhado de maracá, por Sr Guilherme. Os demais participantes acompanham com os maracás disponíveis, buscando manter ritmação padrão, porém, às vezes desencontram. Canto marcado apenas no tempo

forte pelo maracá de Sr Guilherme. Ele limpa os olhos, talvez pelo calor ou pela emoção. Aos 3m29s o casal mais jovem inicia a dança, no mesmo padrão anteriormente descrito.

FW6 – Canto iniciado já com marcação forte de maracá. Sr Guilherme canta sentado, sempre marcando apenas o tempo forte com maracá. Poucas vezes marca os dois tempos com o maracá, aparentemente de forma prosódica, acompanhando a ênfase do texto no refrão. Ao final do canto, sr Guilherme balança mais freneticamente o maracá indicando o término da música.

FW7 – Vídeo curto no qual aparece o sr Guilherme emocionado.

FW8 – Sr Guilherme sentado canta com marcação simples com maracá no tempo forte. Logo após o casal mais jovem levanta-se e dança com passos conforme descrito acima, no estilo pulado, e abraçados pela cintura e ombros. Audio muito baixo, não dá para escutar muito bem a voz de sr Guilherme. Ao final, ele levanta maracá e faz vinheta final.

FW9 – sem conteúdo

FW10 – Sr Guilherme inicia a música cantando a capela, logo depois inicia a marcação de tempo forte com maracá, seguido de outras pessoas ao lado, marcando apenas o tempo forte com maracá. Senhor ao lado faz marcação em dois tempos, enquanto sr Guilherme marca apenas tempo forte. Ao final, ele enxuga os olhos, por emoção ou por calor. Crianças brincam ao redor.

FW11 – Breve conversa entre os participantes.

FW12 – Música inicia com sr Guilherme marcando tempo forte com maracá e o outro senhor ao lado, marcando dois tempos. Na lateral esquerda, outro rapaz toca dois maracás, apenas no tempo forte. Aos 1m02s o casal mais jovem inicia dança no mesmo estilo pulado. Criança ficou pelo meio da dança.

FW13 – Gravação inicia com sr Guilherme cantando e marcando tempo forte com maracá. Crianças brincam no meio do salão. Os demais rapazes que estão com maracá tocam ritmo binário, marcando tempos forte e fraco.

FW14 - Sr Guilherme mantém marcação no tempo forte ao longo da canção, que parece com outras anteriores. Em determinado momento, um rapaz entrega maracás para as duas senhoras e sai. Ao final, sr Guilherme agita o maracá mais efusivamente.

FW15 – Nesta gravação Sr Guilherme faz a marcação do maracá conforme o ritmo prosódico, às vezes marcando apenas tempo forte, outras vezes, tempo binário. Rapaz que o acompanha, mantém marcação binária.

FW16 – sem conteúdo

FW17 – Sr Guilherme canta com marcação em tempo forte, às vezes marcando tempos fortes e binários, ao que parece, conforme texto da música. O rapaz ao lado mantém marcação binária. As duas senhoras, apesar de estarem com os maracás nas mãos, recebidos anteriormente, não os tocam. Ao final, agitam o maracá de forma mais veemente.

FW18 - Sr Guilherme inicia o canto com marcação apenas no tempo forte, logo depois entram os demais, incluindo umas das mulheres. Acompanhamentos marcando tempos forte e fraco. Senhora de vestido rosa, mais idosa, não balança maracá. Ao final, agitam de forma mais veemente o maracá, indicando a finalização da canção.

FW19 – Canto feminino. A senhora de vestido florido inicia a música balançando maracá em tempo binário. Logo depois todos a acompanham. Ela mesma inicia o canto. Aos 2m09s todos param e apenas ela se mantém cantando e tocando, logo depois retornam.

FW20 – Canto feminino. Canção feminina cantada pela senhora de vestido florido. Todos acompanham com maracá em tempo forte e fraco. Ao final, agitam o maracá indicando a finalização da canção.

FW21 – Canto feminino. Canção cantada pela senhora de vestido florido. Todos acompanham com maracá em tempo forte e fraco. Aos 2m24s os demais acompanhantes foram parando de tocar as maracás, permanecendo apenas a cantora tocando e seu Guilherme, às vezes, marcando tempo forte. Após retornaram com os acompanhamentos e até acompanhando em coro a canção. Continuaram cantando em conjunto depois, com Sr Guilherme agora comandando o canto e batendo o pé direito em tempo forte. Logo o casal jovem levantou-se para dançar. Sr Guilherme e a senhora de vestido cor de rosa se mantiveram tocando maracá, ao som do canto cantado por ele. O casal dançou no mesmo estilo pulado de antes. A canção finalizou com o balançado mais forte do maracá, para cima.

FW22 – sem conteúdo

FW23 – sem conteúdo

FW24 – Inicia com sr Guilherme fazendo espécie de introdução do canto e agitando maracá em tempo forte. Logo os acompanhantes iniciam marcação de tempo forte e fraco, ao redor, adolescentes e outros habitantes do abrigo acompanham a performance. Aos 59s o rapaz acompanhante agitou maracá e o levantou, de forma enfática, indicando finalização. Porém, o sr Guilherme deu prosseguimento ao canto, ora com marcações de tempo forte e fraco, ora marcando apenas o tempo forte. Possivelmente há relação com o texto da canção e ênfase dada à prosódia. Todos os acompanhantes mantêm a marcação, incluindo as duas senhoras. Aos 1m46s

inicia dança apenas com rapaz mais jovem. Depois a mulher de vestido florido adere à dança e se junta ao rapaz. O estilo da dança ainda é o anterior, pulado.

#### **4. Conclusão**

Dentre os principais fatores positivos deste trabalho, podemos ressaltar a importância de um trabalho musical sendo realizado com os Warao, que se encontram distanciados de sua cultura, como forma de acessar novamente este aspecto. Durante o trabalho de campo foi notória a influência positiva que um trabalho musical exerceu sobre o estado de ânimo dos Warao residentes do abrigo Domingos Zanuth. Portanto, acreditamos que a maior contribuição que esta pesquisa possa oferecer é um trabalho de estímulo para que os Warao pratiquem a sua cultura musical e gerem interesse para os Warao mais jovens aprenderem e continuarem executando suas músicas. Ao observar a condição destas pessoas no abrigo, foi possível perceber que existe um distanciamento da prática musical de sua cultura, portanto é possível pensar que um trabalho musical mais extenso possa render resultados importantes para o bem-estar e a qualidade de vida destas pessoas. Portanto um trabalho musical extenso acerca das canções de baile com os Warao poderá ser outro futuro direcionamento para esta pesquisa.

#### **Referências Bibliográficas**

BEHAGUE, Gerard. *A etnomusicologia latino-americana: Algumas reflexões sobre sua ideologia, história, contribuições e problemática.*

Anais 2 simpósio latino-americano de musicologia Fund. Cultural de Curitiba. 1999.

COSTA, Rogerio. *O mito da desterritorialização: do “fim dos territórios” á multiterritorialidade*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2014.

ETAYO, E. F. *El Warao en el Contexto Antillano: Ensayo EtnohistóricoLingüístico-Arqueológico*. Tesis para obtener el grado de Maestría en la especialidad de Arqueología. Centro de Estudios Avanzados de Puerto Rico y el Caribe. 2013.

GUANIRE, NOREYE, ARANGUREN, ANAIRAMIZ, GONZÁLES ÑÁNES, OMAR. *Wisidatu: Mágico espiritual de los indígenas de tucupita e de la isla Araguabisi en el Estado delta Amacuro-Venezuela*. Boletín Antropológico. Año 26, número 73, Mayo – Agosto 2008. Universidade de Los Andes.

MERRIAM, Alan. *The anthropology of music*. Northwestern university press. 1964

NETTL, Bruno. *The art of combining tones: the music concept. In The Study of Ethnomusicology: thirty-one issues and concepts*. Urbana e Chicago: University of Illinois Press. 2005.

OLSEN, Dale. *Music of the Warao of Venezuela: song people of the rain forest*. University press of Florida. 1996.

OLSEN, Dale. *The function of naming in the curing songs of the Warao Indians of Venezuela*. Anuario Interamericano de investigacion musical, Vol. 10 (1974), p. 88-122. University of Texas Press

SALMÓN, Enrique. *Kincetric ecology: indigenous perceptions of the human-nature relationship. Ecological Applications*, Washington, v. 10, n. 5, p. 1327-1332, 2000.

SALMÓN, E. *Kincetric ecology: indigenous perceptions of the human-nature relationship. Ecological Applications*, Washington, v. 10, n. 5, p. 1327-1332, 2000.

SOUZA, Júlia Henriques. *Janokos brasileiros: uma análise da imigração dos Warao para o Brasil*. Boletim Científico ESMPU, Brasília, a. 17 – n. 52, p. 71-99 – jul./dez. 2018.

TYGEL e NOGUEIRA. Etnomusicologia aplicada, identidades culturais e equalização dos discursos: reflexões sobre duas experiências de campo. XVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música (ANPPOM). Brasília. 2006

# Marakapera - Música e espiritualidade na construção do pajé Awaeté

*Timei Assurini*

janerakaawete@gmail.com

*Carla Romano*

janerakaawete@gmail.com

**Resumo:** O artigo aborda a relação entre música e espiritualidade no povo Assurini do Médio Xingu, pontuando aspectos da formação do pajé, transmissão cultural e elementos da prática musical e rituais de iniciação juvenil. Os dados apresentados foram organizados a partir de relatos e observações pessoais acerca da vivência do autor, em colaboração com o entendimento de música e cultura, a partir do olhar da etnomusicologia. Destaca-se, ainda, o caráter colaborativo entre a pesquisa etnomusicológica e as proposições e demandas do povo Assurini do Médio Xingu, através do Instituto Janeraka, coordenado pelo autor da pesquisa.

**Palavras-chave:** música; espiritualidade; Médio Xingu

**Title of the Paper in English** – Music and spirituality in Medium Xingu

**Abstract:** The article addresses the relationship between music and spirituality in the Assurini people of the Middle Xingu River; it punctuates aspects of shaman formation, cultural transmission and elements of musical practice and youth initiation rituals. The presented data was organized from reports and personal observations in collaboration with the perspective of ethnomusicology. It is significant to mention the collaborative character between ethnomusicological research and the propositions and demands of the Assurini people of the Middle Xingu, through the Janeraka Institute.

**Keywords:** music; spirituality; Medium Xingu

## I. Aspectos introdutórios

Em minha família, há uma forte tradição xamânica, o que influencia, mas não determina, a trajetória de pajelança dos membros atuais de nosso povo. Os pajés antigos são como sementes para os mais jovens, que tempos depois, florescem com seus ensinamentos. Esse é um dos motivos de seus corpos não serem queimados quando morrem, e sim semeados na terra. Eu, Timei Assurini, sempre acreditei na força da pajelança e no conhecimento dos anciãos de minha etnia e, agora com toda a minha experiência mundo afora, venho me fortalecendo cada vez mais.

Depois, aconteceu uma experiência que mudou minha vida para sempre. Em novembro de 2018, ocorreu a “Vivência Awaete - Assurini do Xingu/PA”, em Nova Friburgo no Rio de Janeiro, primeira atividade construída em parceria com o Instituto de Permacultura Pindorama e nosso projeto “Agenda Awaete - Troca de Saberes e Práticas Assurini do Xingu/PA”, que contou com a presença da minha mãe, última pajé de nosso povo, meu irmão mais novo e diversos não indígenas abalados pelos resultados das eleições presidenciais. Já durante o dia ouço o canto característico do pássaro Jacu, ave do espírito de onça também chamada pelos pajés de Jakuu’u jauara por sua conexão com o espírito de cura Tywaywa, e que mais tarde, viria mais uma vez se comunicar deixando claro sua importância, além da alimentação e que representam guardiões encantados.

Ao acendermos uma fogueira, escuto barulhos como se fosse gente ou animal andando no mato, quebrando galhos, o que me deixou arrepiado até a alma intensificando o frio mesmo em frente ao calor das chamas. Quando olho para cima, vejo uma luz intensa

e escuto o som do grito dos espíritos descendo em minha direção: “Au kearaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaa, Au keara eeeeeeeeeeeeeeeeeee!!!”. Me senti conectado com aquele ambiente do pássaro. Percebo que já não estou sozinho e que não sou mais eu ali. Assustado sai à procura de minha mãe, pedindo para ela se levantar, pois tinha bicho ali. Nesse momento senti uma força muito grande em meu corpo, como empurrões e tapas, o que intensificou ainda mais a voz do canto, a luz e a conexão espiritual. Logo escuto ao fundo a voz de minha companheira dizendo: “Se a gente acredita em wi-fi temos que acreditar em nossas conexões”, tudo vai se tornando cada vez mais intenso e ao tentar contato com ela, percebo a força me dominando, os bichos incorporaram os espíritos e começaram a falar comigo, e a cada palavra dita, eu incorporava mais. Minha companheira olhou para minha mãe pedindo orientação, ela respondeu que como era espírito de conexão masculina da etnia não tinha experiência com essa linha espiritual e que somente os pajés da aldeia poderiam me ajudar. Logo percebemos que Era o Tywá, nosso espírito da onça e da cura Awaete, que já apontava o caminho espiritual que eu estava prestes a seguir. Ficamos muito assustados pois como estávamos no Rio de Janeiro, não queríamos que eu me incorporasse ali e tentamos controlar ao máximo a intensidade da incorporação sem romper a conexão até chegarmos na aldeia em no Médio Xingu em Altamira, Pará. A jornada ficou ainda mais longa uma vez que eu não poderia entrar no avião pois a incorporação poderia colocar todos em risco e com isso eu, minha mãe, meu irmão, minha companheira e nosso filho tivemos que seguir por 5 dias de ônibus passando por diversas cidades e estados brasileiros.

Logo que chegamos a aldeia, conversei com meu avô por parte materna, Muaiwa, que para minha surpresa me revelou que já

havia me visto, mas não havia identificado o espírito. Em seguida, fui consultar Moreyra, meu outro avô, padrasto do meu, pai espiritual do meu avô Muaiwa, nosso pajé ancião centenário, que logo identificou o espírito, o ponto e a etapa eu me encontrava no nosso caminho de jornada espiritual. Fui recebido com muita alegria por ele, já que há mais de 20 anos um Awaete não recebia honra de ser escolhido pelos espíritos de nossa cultura. Durante a consulta, ao soprar a fumaça do tabaco, foram revelados dois espíritos de conexão da espiritualidade Awaete, o Arapua, da alegria e o Tywa, da cura, que estava com a conexão mais forte pois como contei a ele, recentemente havia pego em um importante amuleto espiritual relacionado a sua conexão energética. Pela importância da cura para os Awaete e pela conexão estar mais intensa, ele escolhe fortalecer a conexão com o espírito Tywa, confirmando se eu queria mesmo essa conexão e que caso contrário ele poderia retirá-lo, pois apesar do poder dado por ele há um preço alto a se pagar já que nosso corpo muda, passa a não ser nosso, temos que arcar com muita responsabilidade, disciplina e constantemente sentimos dor e adoecemos a cada etapa avançada. Respondi a ele que aceitava o desafio, reconhecendo a importância de nossa espiritualidade e de mais pajés buscando seu fortalecimento. Para nossa tristeza, parte da comunidade, influenciada por missionários evangélicos que se aproveitam de nossa vulnerabilidade pelo nosso histórico de genocídio e pelo etnocídio ainda presente, começou me demonizar e até crianças me apontavam como seu estivesse incorporado pelo demônio como muitas vezes ouvi. Porém, há 5 anos havia iniciado um trabalho de fortalecimento de minha família organizando a no coletivo Marytykwawara o que nos apoiou na realização dos rituais mesmo diante das dificuldades.

Durante minha iniciação como pajé Tywaywa, recebi dos espíritos e dos pajés awaete ensinamentos fundamentais para minha formação e continuidade da minha trajetória. O espírito desce e traz uma espécie de armamento, atributos próprios que são constantemente utilizados pelo pajé a cada conexão e transformação resultante do fortalecimento de cada ciclo de aprendizado.

Até se tornar íntimo dos espíritos, o futuro pajé precisa aprender todos os rituais, para entender qual lugar vai ocupar, e com quais espíritos irá seguir. O pajé em formação necessita fazer dieta especial, além de outras restrições de distanciamento social. Em média, são necessários, no mínimo, seis meses de dieta e quarentena, dependendo da quantidade e dos tipos de espíritos e suas linhas espirituais. Às vezes é necessário ficar sem falar, em especial com a família, não comer determinadas comidas. Meu irmão, também pajé, ficou um ano com severas restrições alimentares, sem falar com esposa e filhos. Ele foi escolhido aos doze anos pelos espíritos Arapuá, Tywa e Arapua, seguindo o trabalho nessas linhas espirituais. Depois de muito ouvir sobre a cultura é incrível ter a oportunidade de vivenciar, ao longo da jornada do pajé, os diversos perigos contados em histórias e ensinamentos que continuo trabalhando para me fortalecer cada vez mais em minha jornada do micro ao macrocoletivo resistência da cultura Awaete. As universidades indígenas não precisam ser criadas, elas são milenares e existem há gerações. A Academia e sua ciência, que sempre utilizou nosso conhecimento sagrado como objeto de estudo, nos subjugando, o que continua até os dias de hoje exigindo diplomas e título eurocentricos para nos reconhecerem como coautores em pesquisas e documentos que utilizam como base a nossos saberes e práticas étnicos. Se a minha cultura é o tema eu já tenho meu di-

ploma. A academia e as demais sociedades não indígenas precisam aprender a reconhecer e respeitar nossa universidade de saberes e seus mestres.

Quando o pajé percorre o plano espiritual experimenta tudo o que se conta nas histórias dos velhos da aldeia. Atualmente, com o falecimento de nosso pajé centenário comigo, somos quatro pajés no caminho de Tywa em toda a etnia Awaete embora nosso atual ancião espiritual Muaiwa se comunique com os demais. Normalmente, os pajés percorrem os caminhos de sete espíritos, contudo, face ao processo de genocídio e etnocídio, os pajés atuais se ligam apenas ao Tywa, Arapua e Apykwara. Muita gente tem medo dos espíritos, e está vivenciando uma perda de disposição para experimentar a intensidade do ritual do espírito de seus guerreiros.

Segundo a historiografia Awaete, quando o mundo acabou, os espíritos foram para a água e os Awaete vieram para a terra. Cada elemento da natureza tem seu “dono”, a árvore, a onça, a cutia, cada um tem um significante que se conecta com um grupo grande que pertence à dimensão espiritual em conexão com a dimensão física. Tais dimensões se manifestam através dos sonhos, que podem levar os Awaete para qualquer lugar. Cada canto ou história que os anciãos cantam, ou as histórias antigas que o pajé conta, tem a função de equilibrar a vida na terra com o mundo espiritual.

**Figura 1:** Timei Assurini participando do VI Ciclo de Palestras do LABETNO



Fonte: Transcrição do autor.

## 2. Difusão e compartilhamento da cultura Awaete

Tradicionalmente, como ocorria há gerações atrás, nas aldeias havia grande número de pajés, garantindo equilíbrio entre os seres da floresta. Assim, mantínhamos uma relação muito íntima com esses seres, tanto que os pajés alcançavam os encantados na dimensão espiritual. De forma mais ampla, o conhecimento espiritual fazia parte da formação social de nossos jovens, contudo, hoje, diante de tantas rupturas muitas mudanças ocorreram. As mudanças no plano simbólico interferem diretamente na vida prática da aldeia, causando desordens, a exemplo da alimentação a partir de caças antes proibidas como pirarara, jacaré, capivara e arraia, que não fazem parte da tradição e que terminam causando doenças. Como genocídio que nos levou a 52 indivíduos, com tantas mudanças territoriais, nosso povo e cultura praticamente se

reiniciou. Minha geração pouco conseguiu conviver para absorver grande parte da cultura, do micro para o macro, no sentido de se expandir no tempo, numa posição de colocar a sua voz a partir do momento que conseguir executar um ritual, cantar uma música, demonstrar o conhecimento factual e simbólicos dos bens culturais. Atualmente, eu, meus dois irmãos e alguns jovens, estamos timidamente reiniciando nossas práticas xamânicas, no entanto, o alcoolismo e o deslumbramento com o mundo de desejos do não indígena tem dificultado sua disciplina nessa retomada.

Em nossa cultura e linha espiritual, tornar-se pajé não é uma decisão pessoal ou política, é o espírito que escolhe a pessoa. De forma geral, numa aldeia, ainda que as pessoas não sejam em sua totalidade pajés, a maioria de nós possui ou possuía o conhecimento e formação sobre as questões espirituais, o que não as torna pajés. A hereditariedade, apesar de não ser determinante, influencia nessa conexão e espiritualidade já que está ligada à ancestralidade. Os filhos tendem a compartilhar os nomes dos ancestrais bem como suas funções na vida terrena. A nomeação tem a ver com a linhagem e com alguém da família que é admirado. As pessoas de prestígio podem ter vários nomes, como meu pai que tem pelo menos dez nomes. Meu nome completo vem de um dos padrastrós de meu pai, seu bisavô e trisavô, grandes anciãos Awaete.

Devido as rígidas regras atualmente os jovens tem dificuldade em levar adiante o projeto de tornar-se pajé. Na geração atual, entre 15 e 40 anos, há uma queda significativa de aderência às práticas de canto, dança e ritual tradicionais, pois cada vez mais os jovens têm sentido vergonha.

Awa, gente. Ete, verdade. Gente de verdade, essa é a nossa autodenominação. Verdadeira pelo compartilhamento dos conhe-

cimentos frutos da cocriação de nossas relações e construções sociais coletivas que geram para nós nossa identidade e sentido de pertencimento a um grupo e coletivo. Assurini do Xingu, um termo exógeno cunhado por etnias vizinhas e adotado pelos pesquisadores, que uns dizem significa “vermelho” referindo-se ao uso de urucum pelo corpo, uma prática que já não é mais tão comum atualmente, e outros “cabelo de corte de cuia” nem em nosso idioma é e essa mudança de denominação em pleno processo de etnocídio é carregado de simbolismo, signos e significados.

No processo de formação de pajé, quando o espírito entra na pessoa, a sensação é de adoecimento. O indivíduo que está passando pelo processo de transformação espiritual se refere como “Jere Uan”, que quer dizer “eu desmaiei” “saí do corpo” ou “Je Marina”, que quer dizer “eu adoeci”.

No nosso corpo já existe ferramenta natural herdada dos pais e os espíritos se conectam a essas ferramentas. Os pajés mais sábios identificam qual é o espírito e promovem o equilíbrio tirando ou mantendo o espírito, conforme a vontade do indivíduo. O medo do pajé inexperiente é de por não ter disciplina, se perder no mundo espiritual e morrer na terra. O pajé sofre muito fisicamente, com dores no corpo todo e outras reações, como gosto ruim na boca, sono ruim e com pesadelos, dores nas costas. Por um lado, é uma experiência boa porque se conectam com os seus ancestrais no plano espiritual e, no plano terreno, ajudam as pessoas.

### **3. Música e espiritualidade Awaete**

Os cantos são criados pelos espíritos e ensinados aos pajés. Existem, também, os cantos e músicas relacionadas com a criação

do mundo.

Nós Awaete, assim como a maioria dos demais povos ameríndios, temos íntima relação de conexão espiritual cosmológica com o tabaco, que está sempre presente em nossa espiritualidade e rituais. O tabaco através da fumaça de cigarro, oferece visões, ajuda a diagnosticar e localizar doenças. É um conector com os espíritos, transformador da forma humana. O tabaco é um catalisador e um vetor para ligar os elementos. O mingau para nós também é medicina, presente em nossa cultura alimentar e cosmológica. O canto do Arapua, veado, fala do mingau, pois é através do mingau que ele vai trazer alegria e transformar em remédio de cura para as enfermidades. Aqui nosso povo relaciona saúde espiritual e mental lembrando sempre que para um melhor equilíbrio as duas devem caminhar juntas.

Os cantos são uma das principais formas de documentação da memória do nosso povo. Guardando histórias, ensinamentos, receitas, os de pajelança oferecem os caminhos e passos para a cura das enfermidades.

#### *Para que se faz essa música*

A canção do Tywa é realizada para preparar o ambiente. Podendo ser feito apenas com a presença de grupos pequenos normalmente de mesmos núcleos familiares, tem duração de dois a três dias. Com dois dias de pausa para depois continuar. Nem sempre é feito para uma doença específica.

Existem canções de mediação entre mundos, não necessariamente sagradas, mas de caráter curativo e terapêutico. Portanto, a musicalidade Awaete possui caráter terapêutico, de conexão e relacionamento com os espíritos e seres encantados, além de atuar

significativamente na vida e cotidiano de nosso az o coro, faz mingau, limpa o terreiro, traz água), Murawi (aprendiz de Uyratimé, faz mingau para o povo).

### *Quando e Como se aprende essa música*

Quando chegam à fase da pré-adolescência, entre 10 a 12 anos, os meninos e meninas participam do ritual de iniciação, do ciclo do jovem. Contudo, atualmente há uma situação de vulnerabilidade na realização dos rituais face às mudanças na cosmologia local e interferência no estilo de vida Awaete.

### *Canções infantis*

As canções infantis auxiliam na construção desde cedo de nosso relacionamento com os seres da natureza. As crianças aprendem de forma lúdica a partir da convivência sobre os animais que habitam em nosso território, com os quais muitas vezes brincamos, sendo que com outros o melhor é nem se aproximar. Aprendemos também ensinamentos sobre espíritos, as histórias e suas relações com os seres e a vida. Ouvimos as histórias, músicas e sobre as dietas rituais, pois tudo é interligado. As crianças cantam juntas e brincando, vão crescendo e perdendo a vergonha de cantar e dançar, pois o canto propriamente dito é uma expressão diferente, pois vai despertando o seu animal de poder, em conexão com as estrelas, a lua e o sol. Os mais velhos estão sempre presentes na vivência dessa educação primária. Se aprender a cantar só a música, não saberá a história e sua essência, por isso a presença dos mais velhos é fundamental para que não esvaziemos nossa cultura transformando-a em entretenimento. Na fase adulta, o pajé cantor inclui o significado da música, de onde vem e de qual animal que

canta, se é um sapo ou um rato, por exemplo.

### *Música das flautas*

Maykwatxara é o espírito da cobra pintado sagrada com enfeites. Possuem coreografia específica, adornos corporais, ritmos e cantos particulares de seu rito para que o espírito da cobra sagrada possa vir. Esse espírito é muito bravo e se, por exemplo, faltar comida como farinha ou mingau, pode ocorrer acidentes como certa vez que o espírito matou um cachorro na hora.

A história conta que as mulheres tentaram seduzir os homens – cobra - espírito que trouxeram as flautas que chamamos de Turé, vieram ensinar a fazer as flautas e a tocar as músicas criando assim o Turywa, Awaete cantor de flautas. Os jovens dançam e cantam, as mulheres apesar de apenas dançar tem presença de grande importância na festa, mas são proibidas de mexer para não tirarem a voz do Turé.

Nós Awaete temos rituais específicos de gêneros onde o gênero oposto só participa quando são autorizados e chamados.

### *Festa da Tauwywa*

As mulheres têm seu próprio ritual com tipos de danças e músicas infinitas inspirado nos seres das profundezas das águas doce. É a Festa de celebração de Tauwa, espiritualidade feminina. Atualmente minha mãe é a única pajé mulher da etnia inteira. Para nós Awaete, o processo de curadoria espiritual da pajé do gênero feminino se dá diferente do masculino, uma vez que parte da mulher, a busca da conexão espiritual que quando conseguida, ganha respeito da comunidade, dando conselhos, fortalecendo a energia feminina, consagrando-a como Tauwywa.

Há muito tempo, no tempo da criação dos awaetes e criação do mundo, Maíra (Deus para os Aweté) ajudava muitas pessoas. Maíra criou homem e mulher. O Homem vem do arco e a relação do homem awaete com arco é muito profunda, são irmãos para sempre. As mulheres awaetes vem do cajado. Os cajados das mulheres awaete são muito especiais para elas, principalmente para as pajés mulheres. Assim nós, os awaetes, viemos praticando os ensinamentos e respeitando os ensinamentos sagrados entre seres vivos e mortos.

## **Conclusões**

A partir da experiência de vida e dos relatos do pajé Timei Assurini, observa-se a intrínseca relação entre música e espiritualidade, sendo música um item necessário na ordenação das relações pessoais da comunidade. Observa-se, também, um enfraquecimento dessa somatória de conhecimentos entre os mais jovens, em razão do processo intercultural forte que remonta cinco décadas, documentado por diversos autores do campo da antropologia e etnologia indígena que sempre nos trataram como informantes ou objeto de estudo. A relação de vulnerabilidade em que nos encontrávamos e como foi feito esse diálogo mesmo sendo chamados de “protetores” em muito tem a ver no quanto apesar de tanta boa intenção continuamos despreparados e ainda vulneráveis nas relações de contato. Urge o reconhecimento dessa história contada pelas vozes Awaete, através da memória dos que viveram essa época e que ainda estão vivos. Com este artigo, espera-se contribuir para a reflexão de ações reais e práticas de cocriação e construção social coletiva a fim de reconhecer nossas universidades de saberes étnicos suas ciências e metodologias de forma ética e hori-

zontal no diálogo com as ciências acadêmicas e demais formas de conhecimento a de se tornarem complementares em seus saberes e práticas. Sendo assim buscamos a conexão tanto com o campo da etnomusicologia ameríndia quanto para abertura de espaço colaborativo nos meios acadêmicos e demais formas de saberes.

## **Referências**

TAUWYWA - A CELEBRAÇÃO DA MULHER PAJÉ AWAETE. Vídeo apresentado pelo VII Ciclo de Palestras do Labetno. [Belém, S.I.], 2021. 1 vídeo (56min 02seg). Publicado pelo canal ETNOMUSICOLOGIA UFPA. Disponível em: VII Ciclo de Palestras do Labetno - Tauwywa - a celebração da mulher Pajé Awaete - YouTube Acesso em: 16 set. 2021.

# O Projeto Pará Caribe da Fundação Cultural do Pará: o rumo e a chegada de uma pesquisa de Mestrado em Artes

*Iva Rothe-Neves*

LabEtno/UFPA – ivarothe@gmail.com

*Sonia Chada*

LabEtno/UFPA – sonchada@gmail.com

**Resumo:** O presente artigo aponta o percurso e possíveis contribuições de uma pesquisa voltada à prática musical – expressão adotada em termos conceituais - no contexto do Projeto Pará Caribe, realizado em Belém, pela Fundação Cultural do Pará, de 2015 a 2017. Investigar tal prática no contexto do referido projeto foi o objetivo principal do estudo. Os específicos foram: fornecer informações contextualizadas sobre o projeto; expor seus processos de transmissão e descrever suas práticas, com atenção à relação entre os processos de composição e performance naquele contexto. Implementou-se, assim, pesquisa bibliográfica sobre prática e transmissão musical, à luz da Etnomusicologia, buscando também fundamentação na Educação Musical, na Antropologia, na Sociologia, nos Estudos Latino-americanos, na Cultura Indígena, na História, na Orientação Profissional e no Direito Autoral. Desse modo, a pesquisa se referencia em autores como Chada (2006; 2007), Merriam (1964), Seeger (1991; 1997), Nettl (1983; 1992), Béhague (1992), Costa e Chada (2013), Sneed (2020), Prass (2019), Souza (2004), Arroyo (2002), Swanwick (1991), Vasconcelos Neto (2013; 2020; 2021), Bourdieu (2007), Loureiro (2002; 2008; 2018; 2020a; 2020b), Rosa (2018), Timei Assurini (2020), Bastos (2020), Paranaçu e Branco (2009). Conclui-se que o estudo de práticas musicais em Belém contribui para o entendimento de como estas formam, constroem ou influenciam as noções de identidades sonoras na Ama-

zônia brasileira, ao compartilharem subjetividades coletivas transformadas e (re)construídas para além do contexto dos estados nacionais latino-americanos.

**Palavras-chave:** Projeto Pará Caribe. Prática musical. Transmissão musical.

### **The Pará Caribe Project of the Cultural Foundation of Pará: the direction and arrival of a Master's in Arts research**

**Abstract:** This article points out the path and possible contributions of a research aimed at musical practice - an expression adopted in conceptual terms - in the context of the Pará Caribe Project, carried out in Belém by the Cultural Foundation of Pará from 2015 to 2017. To investigate this practice in the context of the aforementioned project was the main objective of the study. The specifics were: providing contextual information about the project; expose their transmission processes and describe their practices, attempting to the relationship between composition and performance in that context. Bibliographic research on musical practice and transmission was implemented, in the light of Ethnomusicology and of Music Education, Anthropology, Sociology, Latin American Studies, Indigenous Culture, History, Professional Orientation and the Copyright. Thus, the research refers to authors such as Chada (2006; 2007), Merriam (1964), Seeger (1991; 1997), Nettl (1983; 1992), Béhague (1992), Costa and Chada (2013), Sneed (2020), Prass (2019), Souza (2004), Arroyo (2002), Swanwick (1991), Vasconcelos Neto (2013; 2020; 2021), Bourdieu (2007), Loureiro (2002; 2008; 2018; 2020a; 2020b), Rosa (2018), Timei Assurini (2020), Bastos (2020), Paranaguá and Branco (2009). We conclude that the study of musical practices in Belém contributes to the understanding of how they form, construct or influence the notions of sound identities in the Brazilian Amazon, by sharing transformed and (re)constructed collective subjectivities beyond the context of Latinamerican national states.

**Keywords:** Pará Caribe Project. Musical practice. Musical transmission.

## I. O rumo

Apresento neste artigo o percurso da minha pesquisa de mestrado, feita sob orientação da Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Sonia Chada. Farei uso de uma maneira de escrever que exercitei durante a disciplina *Atos de Escrita*, em 2019, na busca de uma certa “liberdade de fluxo textual” (ROTHER-NEVES, 2019: 90), inspirada nos procedimentos para a escrita acadêmica em Artes, propostos pelo Prof. Dr. Antonio Flávio Alves Rabelo (apud LIMA, 2018: 13) - intitulados *Programas Performativos de Escrita* -, e no artigo da Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Wlad Lima (2018), que me foram apresentados nas aulas. Trago, ainda, como alumbramento, situações nas quais o Poeta e Prof. Dr. João de Jesus Paes Loureiro (2018) comparou processos de criação de textos acadêmicos aos artísticos, apontando-lhes semelhanças, durante suas aulas nos Seminários Avançados II do PPGARTES. Sobre isso, comentei: “naquele segundo semestre de 2018, eu não tinha como imaginar como poderia ser respeitar o livre fluxo de ideias numa escrita não primordialmente poética, como a que eu estava mais acostumada como criadora de letras de música” (ROTHER-NEVES, 2019, p. 90). Este, então, será mais um exercício de escrita acadêmica na qual busco uma fluência que torne possível lidar com “subjetividade e objetividade em concomitância também nesse tipo de texto” (Ibid.: 90).

No presente artigo, me proponho, então, a apresentar os caminhos traçados pela pesquisa sobre a prática musical no contexto do Projeto Pará Caribe, da Fundação Cultural do Pará. Entende-se *prática musical* - expressão aqui usada em termos conceituais - como:

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

O lócus da pesquisa é o Projeto Pará Caribe, realizado pela Fundação Cultural do Pará na Casa das Artes, em Belém, num contexto não-formal de ensino. O período de abrangência da pesquisa começou por se estender de 2015, ano de início do Projeto Pará Caribe, a 2017, ano de sua conclusão. A pesquisa veio tecendo, porém, relações com os gêneros musicais estudados no projeto; com influências do Pará Caribe no tempo no qual seus integrantes concederam as entrevistas - nas quais, responderam inclusive como vêm se reorganizando para sobreviver artisticamente durante a pandemia causada pela COVID-19; com suas perspectivas de futuro e com seu imaginário, o que fez com que a amplitude desse escopo viesse se dilatando e comprimindo no *tempo intelecto*:

A dilatação seria então uma espécie de aumento da amplitude do olhar sensível, enquanto a compressão, um refinamento do olhar embrenhado na sensibilidade perceptiva. Esta interrelação entre as dimensões do tempo passado, presente e futuro e seus desdobramentos costumam chamar de **tempo intelecto** (CARAVEO, 2019, p. 21).

A escolha do tema se deveu, por um lado, ao caráter inédito do Projeto Pará Caribe no cenário do ensino musical local, por incluir a prática da criação musical na proposta de transmissão de música popular entre músicos da grande Belém. Quanto ao outro lado, vou contá-lo para vocês no final deste percurso.

O projeto foi pautado no diálogo a partir das experiências musicais dos alunos (SOUZA, 2004) em sala de aula durante um ano e meio de trabalho. Diante daquelas experiências, muitas inquietações surgiram, dando origem ao questionamento que move esta trilha: como aconteceu a prática musical no contexto do Projeto Pará Caribe da Fundação Cultural do Pará? Disso decorrem subproblemas como: em que consistiu o Projeto Pará Caribe? Quem eram suas participantes? E seus participantes? Que repertório elas e eles trouxeram para o projeto? Como aconteceu a transmissão musical na *etnopedagogia* (PRASS, 2019) do Projeto Pará Caribe? O que pensam os professores sobre o Projeto Pará Caribe? Como ocorreram os processos de criação musical e performance em seu contexto? O que dizem as compositoras e compositores sobre suas músicas feitas no projeto?

As perguntas elencadas geraram os objetivos da pesquisa aqui apresentada. Num âmbito geral, me voltei a investigar a prática musical no contexto do Projeto Pará Caribe da Fundação Cultural do Pará. Em âmbito específico, a fornecer informações contextualizadas sobre a Fundação Cultural do Pará; sobre o Projeto Pará Caribe; sobre o perfil social das alunas e alunos do Projeto Pará Caribe e sobre as participantes do Projeto Pará Caribe e seus repertórios; a expor os processos de transmissão musical no contexto do Projeto Pará Caribe, tanto no tocante aos referenciais metodológicos adotados no projeto, quanto na escuta de seus professores;

e a descrever as práticas musicais no Pará Caribe, com atenção tanto à relação entre os processos de composição e performance ali praticados, quanto a como as obras resultantes passaram a existir.

A metodologia foi pensada em consonância com as particularidades da pesquisa e da Etnomusicologia, o que inclui os instrumentos de coleta, análise e apresentação dos dados utilizados, no intuito de abranger a amplitude e o aprofundamento necessários ao estudo.

Implementou-se, assim, pesquisa bibliográfica sobre prática e transmissão musical, à luz da Etnomusicologia, buscando também fundamentação teórico-metodológica em especial na Educação Musical, mas também na Antropologia, na Sociologia, nos Estudos Latino-americanos, na Cultura Indígena, na História, na Orientação Profissional e no Direito Autoral. Desse modo, a pesquisa se referencia em autores como Chada (2006; 2007), Merriam (1964), Seeger (1991; 1997), Nettl (1983; 1992), Béhague (1992), Costa e Chada (2013), Sneed (2020), Prass (2019), Souza (2004), Arroyo (2002), Swanwick (1991), Vasconcelos Neto (2013; 2020; 2021), Bourdieu (2007), Loureiro (2002; 2008; 2018; 2020a; 2020b), Rosa (2018), Timei Assurini (2020), Bastos (2020), Paranaguá e Branco (2009), em uma linha de pesquisa que se assenta em interfaces epistêmicas entre áreas do conhecimento.

Realizadas de 2017 a 2021 com alunas, alunos, professores, pesquisadores, uma das dançarinas e com a diretora coreográfica do Projeto Pará Caribe, as entrevistas foram semiestruturadas – *episódicas* –, conforme proposto por Bauer e Gaskell (2002). Desse modo, serviram como um guia, com estrutura aberta o suficiente para acomodar novos aspectos que emergiram ou foram trazidos pelas entrevistadas e entrevistados. Através deste método, fez-se

uso das vantagens de diferentes formas de dados: conhecimento semântico e episódico, bem como expressões narrativas e argumentativas. As respostas às entrevistas foram valiosas na verificação das perguntas-chave formuladas no presente estudo. Tais narrativas orais dos sujeitos vinculados ao projeto, que proferiram descrições, opiniões e acontecimentos registrados em suas memórias, também foram úteis, por possibilitarem interpretações mais substanciais e aprofundadas das práticas e contextos analisados. De acordo com Bauer e Gaskell (Ibid.: 116), “esta reconstrução de experiências como narrativas implica processos de negociação. A negociação interna/cognitiva entre experiência e o esquema de história inclui o uso de narrativas prototípicas existentes em uma cultura”. A negociação externa, com os potenciais ouvintes, passa pela aprovação ou rejeição da história do acontecimento pelo grupo: “Os resultados de tais processos são formas de conhecimento contextualizadas e socialmente partilhadas” (Ibid.: 116).

As entrevistas foram gravadas e transcritas em sua totalidade e detalhadamente. Da mesma forma, registros sonoros, fotográficos e audiovisuais produzidos durante o Projeto Pará Caribe foram analisados. Gravações e transcrições de duas músicas produzidas por alunas e um dos alunos durante o projeto foram averiguadas, na busca por respostas para as questões concernentes, em especial, à prática musical naquele contexto. A análise dos dados coletados foi efetivada, levando-se em consideração diferentes dimensões, para que seu conteúdo fosse passível de interpretação, considerando-se aspectos históricos, contextuais, cognitivos e musicais. O material selecionado integra o estudo em questão, mediante a prévia autorização das entrevistadas, entrevistados, compositoras, compositores e intérpretes.

A referida pesquisa foi estruturada em capítulos que orbitam atraídos pelos conceitos-chave de *prática musical* e *contexto*, bem como pela ideia central de sua inter-relação, conforme propõe a etnomusicóloga e oboísta Sonia Chada (2007).

Começo o estudo contextualizando o Projeto Pará Caribe. Faço uma breve apresentação do contexto da América Latina e do Caribe, onde mostro sucintamente como muitas regiões e povos dessa grande área do planeta possuem antecedentes históricos, políticos e migratórios comuns, os quais exerceram influência na formação de suas identidades. Os textos do Grupo de Estudo em Música e Dança na América Latina e no Caribe do *International Council for Traditional Music* (MISSION..., 2018; CONVOCATÓRIA..., 2020), também conhecido como ICTM LatCar, foram de grande contribuição neste trecho.

Apresento, então, o contexto da Fundação Cultural do Pará - no qual o Projeto Pará Caribe foi concebido e implementado -, apontando exemplos de fomento a projetos artísticos selecionados em editais e de projetos continuados de ensino de **música popular**. Esta paragem do percurso é gratamente enriquecida por excertos da entrevista concedida pelo poeta e professor João de Jesus Paes Loureiro (2020b) - criador do Instituto de Artes do Pará, atual Casa das Artes da FCP -, que reflete ampla e profundamente sobre o contexto em questão.

A partir daí, descrevo o Projeto Pará Caribe, apontando algumas de suas idiossincrasias e características essenciais, como a prática da criação musical em sala de aula. Nessa paisagem textual, as contribuições de Jusamara Souza (2004) e Margarete Arroyo (2002) foram de grande importância.

Sigo para a apresentação do perfil social das alunas e alunos

do Projeto Pará Caribe, que abrange seus locais de nascimento, lugares onde moram atualmente, idade, escolaridade, formação musical, profissão, bem como um breve panorama de suas atividades musicais – remuneradas ou não - durante a atual pandemia.

As contribuições de Bourdieu (2007) – a *distinção* entre formação e empregabilidade entre as classes sociais - e Bastos (2020) – os três vetores de sustentação profissional - foram diferenciais na elucidação de questões surgidas nesse momento da pesquisa.

Alumio, então, em uma breve mostra, as alunas participantes, com seus respectivos repertórios musicais, atentando para relações trazidas em suas falas com os conceitos de *tempo*, *identidade* e *memória*, nas perspectivas de Assmann (2008), Candau (2016) e de textos do ICTM LatCar (CONVOCATÓRIA..., 2020).

Me volto, a partir disso, à observação dos processos de transmissão musical vividos no contexto do Projeto Pará Caribe. Começo por tecer relações entre as atividades desempenhadas em sala de aula durante o projeto e os referenciais teórico-metodológicos que o embasaram: Swanwick (1991; 2003) e Barbosa (1991). São, então, exemplificados exercícios de fazer artístico – composição e performance; contextualização histórica; apreciação musical e aquisição de habilidades, com reflexões sobre alguns dos resultados alcançados.

Seguindo essa trilha, apresento as reflexões dos professores sobre a *etnopedagogia* do Projeto Pará Caribe. Este conceito, proposto por Prass (2019), foi muito contributivo para a compreensão dos processos de ensino e aprendizagem de música vivenciados naquele contexto não-formal. Nesse ponto, os trechos das entrevistas com os professores foram entretecidos com grandes contribuições de Rosa (2018), como as ideias de *gêneros transnacionais*, *desterritorialização* e *reterritorialização* de gêneros musicais

na América Latina, o que sobremaneira me permitiu compreender o trânsito de muitos dos gêneros musicais trabalhados no Projeto Pará Caribe. Me possibilitou, ainda, aprofundar o que expus anteriormente, de maneira bastante preliminar, sobre práticas musicais no contexto latino-americano. As gratas contribuições de João de Jesus Paes Loureiro (2002) também se somaram nesta rota: proposições como a busca de compreensão do mundo através da cultura amazônica; a consideração do devaneio como uma das formas de se chegar ao conhecimento; e a *poética do imaginário* como dominante na cultura amazônica, expandiram meu olhar, não só diante das reflexões dos professores do Pará Caribe, mas do projeto como um todo.

Meus passos seguem para uma mostra sucinta de como a criação musical é abordada por Gerard Béhague (1992), Bruno Nettl (1983) e, em especial, por Alan Merriam (1964), buscando contribuir com a percepção do quanto aspectos fundamentais do fenômeno da criação musical são de interesse dos estudos etnomusicológicos.

Aponto, então, relações entre composição e performance no contexto do Projeto Pará Caribe, o qual se caracterizou marcadamente por um fazer musical conjunto das duas práticas, realizadas coletivamente pelos integrantes.

Relaciono, na sequência, exemplos dos processos de composição vividos no contexto do Projeto Pará Caribe à abordagem de Merriam (1964) sobre o assunto. Nesse lugar, apresento uma observação mais detalhada de dois bregas compostos no Projeto Pará Caribe - *Quebra galhos* (2015), de Cleuma Rodrigues, e *A vida é um jogo* (2015), de Adam Christian Santos, Antonia Costeseque e Letícia Carrera -, através de sua análise musical. Neste lugar da pesqui-

sa, as contribuições de Costa e Chada (2009), em especial, a noção do brega como uma *plataforma adaptável* quase a qualquer outra expressão musical, foram extremamente valiosas na compreensão das obras e do contexto em estudo. Questões relativas ao Direito Autoral que emergiram durante a pesquisa, encontraram suporte nas contribuições de Pedro Paranaguá e Sérgio Branco (2009).

Bem, agora apresento brevemente a vocês o outro lado da minha escolha pelo tema da dissertação aqui mapeada:

Sobre mim, em um brevíssimo apanhado histórico, eu diria que a menina que ouvia os bregas que emanavam da sede do *Asas do Brasil* até a janela do meu quarto, na Pedreira, e quatro vezes por dia nos ônibus Pedreira-Nazaré, indo pro colégio e pro Conservatório Carlos Gomes aos 8 anos de idade, dá início a essa jornada. *Bandido*<sup>29</sup> era um dos bregas que tocava muito naquela época!

Na fase adulta, a artista chegou primeiro nessa jornada. Tinha três discos gravados – *Aluguel de Flores* (2001), *Mantras* (2005) e *Aparecida* (2010); uma turnê internacional de 18 shows na Alemanha e dois na Itália, em 2005; alguns giros nacionais, como a *Cartografia Musical Brasileira* do Itaú Cultural (São Paulo, 2001) e o *Conexão Vivo* (Belo Horizonte, 2011 e Salvador, 2012) em que apresentei meu trabalho autoral, quando comecei a pesquisa artística para o meu novo disco.

De uns anos para cá venho, então, realizando esta pesquisa artística, com profundo interesse pela música paraense que mantém vínculos históricos com a música praticada no Caribe - e não só no

---

29 BANDIDO. Intérprete: Marcelo Clayton. Compositor: Marcelo Clayton e Nilton Valdier. In: MANCHETE de jornal. Intérprete: Marcelo Clayton. [S. l.]: Unacam, 1983. 1 Disco Compacto, [S. l.]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZzbT2EaRkzI>. Acesso em: 6 dez. 2020.

Caribe, como pude perceber no decorrer do Projeto Pará Caribe e da pesquisa de mestrado aqui apresentada. Por conta da pesquisa artística – meu projeto autoral *Dançará* -, em algum momento me veio o interesse numa pesquisa acadêmica ligada a este tema.

Eu já era Técnica em Gestão Cultural da Fundação Cultural do Pará desde 2011. Assim que eu passei do CENTUR - atual Núcleo Administrativo da Fundação Cultural do Pará -, para o Núcleo de Oficinas Curro Velho, em 2015, fui convidada por Paulo Moura, coordenador da equipe de música que eu integro até hoje, a pensar um projeto continuado de ensino para músicos iniciados a ser ofertado na Casa das Artes. Perguntei, então, se poderia ser sobre música paraense e ele topou. Convidei, então, o percussionista Nazaco Gomes<sup>30</sup>, para ser o co-coordenador do projeto e ali, naquele momento, além da técnica da FCP, foi a professora de música que começou a trabalhar.

Meu interesse no Projeto Pará Caribe cresceu muito no decorrer de sua realização: ele foi um verdadeiro divisor de águas na minha vida, especialmente, como professora. Isso me levou a buscar pesquisar um pouco mais e melhor sobre processos de ensino-aprendizagem e também sobre a prática dos gêneros que a gente trabalhou em sala de aula durante um ano e meio. Essa busca me trouxe para o GEMPA<sup>31</sup>, para o LabEtno<sup>32</sup> da UFPA, para a pesquisa de mestrado aqui roteirizada.

---

30 Nazareno Gomes da Silva, o Nazaco, é músico percussionista integrante do *Trio Manari*, compositor e professor de música.

31 Grupo de Estudos sobre Música no Pará.

32 Laboratório de Etnomusicologia da Universidade Federal do Pará.

## 2. A chegada

Nesse grato lugar da chegada, começo por pensar que o trabalho de pesquisa cujo percurso foi aqui apresentado pode trazer contribuições a estudos em Etnomusicologia com interesse em temas relacionados à gestão e produção cultural nas esferas pública e privada, por ter se voltado a compreender etapas importantes e uma gama de especificidades relacionadas à realização de um projeto de prática e transmissão de música popular dentro da fundação pública de cultura que responde no estado do Pará pelo provimento de oportunidades de aprendizagem em música popular – a FCP. Em um ano e meio de existência, o Projeto Pará Caribe:

- a) promoveu três *workshops* - com os artistas Manoel Cordeiro, Firmo Cardoso (Belém/Pará) e Henry Placide (Caiena/ Guiana Francesa), fomentando, assim, encontros entre músicos;
- b) resultou num repertório de onze músicas compostas, coarranjadas em sala de aula e gravadas em estúdio pelos alunos, contribuindo assim para o *corpus* musical da cultura (MERRIAM, 1964, p.167);
- c) proveu dezoito shows gratuitos ao público de Belém, alguns dos quais com 60 integrantes no palco;
- d) atraiu diversas entrevistas coletivas para os alunos em emissoras de rádio, TV e canais na internet;
- e) potencializou a estreia de novos compositores;
- f) fomentou o ensino de novos instrumentos;
- g) instigou novas parcerias musicais;
- h) fortaleceu grupos já existentes, como a *Banda Adaman-dá* - que lançou seu primeiro disco em 2017 (MINHA

LUZ..., 2017);

- i) serviu de ponto de partida para novas formações, como os grupos femininos *As Tamboiaras*<sup>33</sup> e *Pimentas do Carimbó*, bem como o grupo *El Dorado*<sup>34</sup>;
- j) contribuiu para o estudo de diversos gêneros musicais na Grande Belém;
- k) fomentou o aperfeiçoamento de cantores, instrumentistas, compositores e arranjadores, ampliando suas oportunidades no mercado de trabalho, potencializando seus núcleos criativos e produtivos, tanto quanto sua formação. Um exemplo disso é a aprovação de três ex-alunos do Projeto Pará Caribe em processos seletivos para cursos de música, na etapa final ou após o término do projeto: Fabrício Oliveira dos Santos, baterista, aprovado em 3º lugar no curso de Licenciatura Plena em Música/ UFPA - 2017; Ana Katarina Pereira Chaves, percussionista, no Curso Técnico de Percussão do IECG e Luana Cristina dos Passos Alves, cantora, aprovada em 2º lugar no Curso Técnico de Canto Popular da EMU-FPA.

Arroyo (2002: 117) mostra que “estudos das práticas musicais como cultura e ação social, indicam seu poderoso impacto na sociedade e na vida privada de seus atores”. Assim sendo, como pude

---

33 Grupo musical formado exclusivamente por mulheres, que compuseram e executaram seu repertório musical, incluindo músicas de gêneros praticados no Projeto Pará Caribe.

34 Projeto musical instrumental que pesquisou e executou gêneros como guitarrada, lambada e brega pop.

constatar no decorrer da pesquisa cuja rota foi aqui apresentada, o sentido de ‘prática musical’ abrangeu mais do que compor, cantar ou tocar (ARROYO, 2002; CHADA, 2007).

Além disso, o Projeto Pará Caribe cooperou com o trabalho de professores de música popular no desempenho de suas funções, ao atestar a qualidade de suas práticas e de seu comprometimento como instrutores ou estudantes, observados em sala de aula durante um ano e meio de trabalho conjunto.

No tocante à transmissão musical, compreende-se que processos e situações de ensino-aprendizagem de música acontecem de diversas formas, sendo modelados e definidos, em sua concepção e aplicação, pelo contexto nos quais encontram-se inseridos. Tal perspectiva evidencia que “cada cultura modela o processo de aprendizagem conforme os seus próprios ideais e valores” (MERRIAM, 1964: 145).

Isto posto, a pesquisa aqui mapeada possivelmente trará contribuições para estudos sobre prática e transmissão de música popular no Pará que atuem tanto na área da Etnomusicologia, quanto no trânsito entre esta e a Educação Musical. Tal contribuição é possível na medida em que suscita reflexões acerca da prática da criação musical e da etnopedagogia (PRASS, 2019) de um projeto de ensino e aprendizagem de música no contexto de uma instituição pública que atua histórica e socialmente no ensino não formal e não escolar de música popular - a FCP -, bem como dos processos de ensino-aprendizagem apresentados, mostrando, assim, suas especificidades, idiosincrasias e entendendo suas características essenciais.

Não menos importante, este estudo pode trazer contribuições à formação de professores e pesquisadores em Música, tanto

quanto para a compreensão da educação musical como uma prática social, por estudar, à luz da Etnomusicologia, uma iniciativa na qual se buscou um verdadeiro “partilhamento de experiências musicais” com os alunos (SOUZA, 2004, p. 09).

Pelo trecho anteriormente mencionado, que resultou do diálogo entre os estudos de Merriam (1964) sobre criação musical e os processos composicionais no contexto do Projeto Pará Caribe, a referida pesquisa pode também contribuir com estudos na área de Etnomusicologia e em sua confluência com Processos Criativos em Música, por observar em um contexto recente e amazônico, questões abordadas no capítulo *O processo de composição* de uma obra basilar da Etnomusicologia.

Por também perpassar uma área concernente às mulheres que ingressaram no Projeto Pará Caribe e a seus repertórios musicais, o trabalho aqui mapeado pode vir a contribuir com pesquisas em Etnomusicologia voltadas aos estudos de gênero.

Chegamos, então, ao final deste artigo, em plena pandemia mundial causada pelo novo coronavírus. Uma realidade que, junto a tantas perdas e angústias, traz consigo transformações e reflexões interessantes sobre muito do que pude me debruçar durante o mestrado. Vejo, por exemplo, como minhas ex-alunas e ex-alunos do Projeto Pará Caribe têm se reorganizado profissionalmente para adequar suas práticas musicais à realidade da pandemia<sup>35</sup>. Percebo ainda como, no âmbito das oficinas de iniciação musical ofertadas pelo Curro Velho, da FCP, muitos músicos profissionais, dentre os quais professores de percussão do Conservatório Carlos Gomes, têm integrado as oficinas como alunos. Lado a lado

---

35 ROTHE-NEVES; CHADA, 2020.

aos iniciantes, estes profissionais têm encontrado naquelas aulas, a oportunidade de tocar junto com mestres da cultura popular, ao tê-los como professores, partilhando, assim, seus saberes com aquele coletivo. As aulas online têm possibilitado tais trocas, bem como através delas, pela primeira vez na história da Fundação Cultural do Pará, até onde tenho notícias, músicos e musicistas de diversos municípios do Pará – do Marajó a Altamira –, têm podido participar juntos de oficinas como *A percussão de Boi Bumbá no Pará*<sup>36</sup>, ministrada pelo mestre Aritanã Figueiredo, de setembro a outubro de 2020.

E por último, mas não menos importante, o confinamento imposto pela pandemia e pela pesquisa, me mantiveram por meses inteiros em casa, na confluência entre os bairros do Jurunas e Batista Campos. Aqui, pude observar a paisagem sonora também em horários nos quais, antes, estava em trabalho presencial: momentos nos quais os vizinhos curtem em suas *playlists* muito Reginaldo Rossi (*Garçon*<sup>37</sup> continua sendo um *hit* por aqui!) ou *Aquela canção*<sup>38</sup>, de Nilton César, em meio a clássicos da jovem guarda, como *Gatinha manhosa*<sup>39</sup>, de Erasmo e Roberto Carlos, muito bolero na voz empastada e bem colocada de Nelson Gonçalves, em meio a muito brega paraense, como o brega pop *Profissional papudinho*<sup>40</sup>, de Roberto Villar e vários bregas *saudade*. Na rua, por vários dias do final de 2020, um carro-som passou tocando a mesma cumbia instrumental de pulsação acelerada na qual a sanfona reinava du-

---

36 Uma das oficinas ofertadas em 2020 pelo Núcleo de Oficinas Curro Velho, mencionada, inclusive, em subtítulo de matéria no Portal Amazônia (EM BELÉM..., 2020).

37 GARÇON, 1987.

38 AQUELA..., 1984.

39 GATINHA..., 2005.

40 PROFISSIONAL..., 2002.

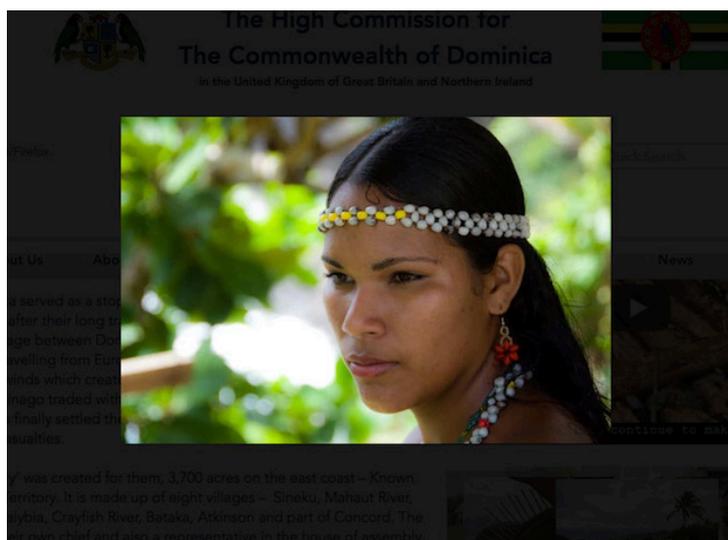
rante os intervalos dos anúncios, o que me fez pensar quão Caribe é esse Pará.

Parte dessa trilha embalou minha leitura do trecho da entrevista de Mauricio Mesones – do grupo peruano Bareto –, na qual fala a Bibiana Rosa (2018) sobre a guitarrada de Mestre Vieira:

Lo divertido y lo rico de la cumbia peruana es que según la zona geográfica la instrumentación cambia. Por ejemplo en la cumbia norteña no es predominante la guitarra, sino son los vientos. Porque tiene mucho más influencia de la cumbia mexicana y del norte, del Ecuador. En la zona amazónica, por ejemplo, siempre han tocado la guitarra. Hay en Brasil Mestre Viera, con la guitarrada. Entonces yo penso que es tan cerca, Iquitos, Pucallpa y Brasil, que hay un sonido compartido – como una guitarra oriental, ¿no? (Mauricio Mesones, 2017: entrevista concedida a Bibiana Rosa) (ROSA, 2018: 129).

Embalou, ainda, meu vislumbre dessa foto,

Fotografia 5 - Moça Kalinago.



Fonte: The High Commission for The Commonwealth of Dominica  
(2018)

que surgiu durante a pesquisa sobre o povo Kalinago<sup>41</sup> - forma como os povos anteriormente conhecidos como Karib, Caribe ou Caraíbas, que habitavam inclusive o que hoje é Belém no período da chegada massiva dos portugueses<sup>42</sup> - se auto-intitulam em Dominica. Essa jovem mulher me pareceu tão familiar, por suas muitas semelhanças com mulheres paraenses - das características físicas ao material empregado na indumentária presente em fotos normalmente usadas para divulgação turística -, que me fez pensar quão Pará é esse Caribe.

---

41 DOMINICA'S..., [2012?].

42 POVOS..., [19--?]

Nesse sentido, o trabalho aqui roteirizado pode trazer contribuições a pesquisas em Etnomusicologia voltadas a temas como *tempo, identidade e memória* (CONVOCATÓRIA..., 2020) e ainda a sua confluência com os estudos latino-americanos, pela observação de um recorte gran-belemense de uma realidade amazônica e latino-americana: que tece laços historicamente vivos, orgânicos e pulsantes como cada gênero e cada artista que moveu o Projeto Pará Caribe.

### Referências:

ALUGUEL DE FLORES. [Compositora e intérprete]: Iva Rothe (voz, teclados). Belém: [s. n.], 2001. 1 CD.

APARECIDA. [Compositora e intérprete]: Iva Rothe (voz, teclados, harmônio). Belém: Na Music, 2010. 1 CD.

AQUELA canção. Intérprete: Nílton César. Compositor: [S. n.]. In: NÍLTON César. Intérprete: Nílton César. [S. l.]: RCA Vik, 1984. 1 LP, [S. l.]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0184AtBGKcM>. Acesso em: 06 abr. 2020.

ARROYO, Margarete. Mundos musicais locais e educação musical. **Em Pauta**: revista do programa de pós-graduação em Música da UFRGS, Porto Alegre, v. 13, n. 20, p. 95-121, jun. 2002.

ASSMANN, Jan. Communicative and cultural memory. In: ERLI, Astrid; NÜNNING, Ansgar (ed.). **Cultural memory studies: an international and interdisciplinary handbook**. Berlin and New York: De Gruyter, 2008. p. 109-118.

ASSURINI, Timei. Cantos e Histórias Awaete. In: CICLO DE PALESTRAS DO LABORATÓRIO DE ETNOMUSICOLOGIA DA UFPA, 6., 2020, Belém. **Anais eletrônicos [...]**. Belém: LABETNO/

UFPA, 16 abr. 2020. [1 Palestra]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3jUABAhfZY4&t=3027s>. Acesso em: 27 dez. 2020.

A VIDA é um jogo. Intérprete: Adam Christian Santos. Compositores: Adam Christian Santos, Antonia Costeseque, Leticia Carrera. *In*: PARÁ Caribe. Intérpretes: Pará Caribe. Belém: Fundação Cultural do Pará, 2015. 1 Fonograma, [S. l.].

BANDIDO. Intérprete: Marcelo Clayton. Compositor: Marcelo Clayton e Nilton Valdir. *In*: MANCHETE de jornal. Intérprete: Marcelo Clayton. [S. l.]: Unacam, 1983. 1 Disco Compacto, [S. l.]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZzbT2EaRk-zl>. Acesso em: 6 dez. 2020.

BARBOSA, Ana Mae. **A imagem no ensino da arte**: anos oitenta e novos tempos. São Paulo: Perspectiva, 1991.

BASTOS, Ana Lucia. **Entrevista concedida a Iva Rothe-Neves**. Belém, 02 ago. 2020.

BAUER, Martin W.; GASKELL, George. **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som** – um manual prático. 2ª ed. Petrópolis: Vozes, 2002.

BÊHAGUE, Gerard. Fundamento sócio-cultural da criação musical. **Ictus**: revista da Escola de Música UFBA, Salvador, s/v, s/n, p. 5-17, ago. 1992.

BOURDIEU, Pierre. **A distinção**: crítica social do julgamento. São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk, 2007. 560p.

CANDAU, Joël. **Memória e identidade**. São Paulo: Contexto, 2016.

CARAVEO, Saulo Christ. **A nascente de um rio e outros cursos**: a guitarra de Mestre Vieira. 2019. 135 f. Dissertação (Mestrado em Artes). Instituto de Ciências da Arte, Universidade Federal do Pará, Belém, 2019.

CHADA, Sonia. **A Prática Musical no Culto ao Caboclo nos Candom-**

blés Baianos. *In*: SIMPÓSIO DE COGNIÇÃO E ARTES MUSICAIS, 3., 2007, Salvador. **Anais** [...]. Salvador: EDUFBA, 2007. p. 137-144.

CHADA, Sonia. **A Música dos Caboclos nos Candomblés Baianos**. Salvador: Fundação Gregório de Mattos/ EDUFBA, 2006.

CONVOCATÓRIA para contribuições. *In*: SIMPÓSIO DO GRUPO DE ESTUDO “MÚSICA E DANÇA NA AMÉRICA LATINA E NO CARIBE” DO INTERNATIONAL COUNCIL FOR TRADITIONAL MUSIC, 2., 2020, Tuxtla Gutiérrez. **Anais eletrônicos** [...]. Tuxtla Gutiérrez: UNICACH, 2020. Disponível em: [https://drive.google.com/file/d/1U7azc9Bdi8RWwhK9\\_rflbz6gah-SeYQF/view](https://drive.google.com/file/d/1U7azc9Bdi8RWwhK9_rflbz6gah-SeYQF/view). Acesso em: 25 jun. 2019.

COSTA, Mauricio; CHADA, Sonia. Tecnobrega: a produção da música eletrônica paraense. *In*: VIEIRA, Lia; ROBATTO, Lucas; TOURINHO, Cristina (org.). **Trânsito entre Fronteiras na Música**. Belém: Editora PPGARTES, 2013. 257-296.

DOMINICA’S First Early Inhabitants. *In*: KALINAGO TERRITORY: Home to the Indigenous People of Dominica. **About us**. [2012?]. Disponível em: <https://web.archive.org/web/20170916091225/http://kalinagoterritory.com/about-us/>. Acesso em: 30/10/2020.

EM BELÉM, Curro Velho e Casa da Linguagem abrem inscrições para oficinas culturais virtuais. **Portal Amazônia**, Manaus, 15 set. 2020. Disponível em: <https://portalamazonia.com/cultura/arte/em-belem-curro-velho-e-casa-da-linguagem-abrem-inscricoes-para-oficinas-culturais-virtuais>. Acesso em: 03 nov. 2020.

GARÇON. Intérprete: Reginaldo Rossi. Compositor: Reginaldo Rossi. *In*: TEU melhor amigo. Intérprete: Reginaldo Rossi. [S. l.]: EMI Music Brasil, 1987. 1 LP, faixa 1A. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6aLEhHgFWYU>. Acesso em: 06 dez. 2020.

GATINHA manhosa. Intérprete: Erasmo Carlos. Compositor:

Erasmus Carlos/ Roberto Carlos. *In*: VOCÊ me acende. Intérprete: Erasmus Carlos. Brasil: Columbia, 2005. 1 CD, faixa 9. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/erasmo=-carlos48607//#:~:text=Composi%C3%A7%C3%A3o%3A%20Erasmus%20Carlos%20%2F%20Roberto%20Carlos>. Acesso em: 06 dez. 2020.

LIMA, Wlad. Atos de escritura: tessituras (in)disciplinadas na pesquisa em artes. *In*: MARTINS, Bene; LIMA, Wlad (org.). **Atos de escritura**. Belém: UFPA, PPGARTES, 2018, v.I. Disponível em: <https://livroaberto.ufpa.br/jspui/handle/prefix/568>. Acesso em: 28 mar. 2019.

MANTRAS. [Compositores] ROTHE-NEVES, Iva *et al.* [Intérprete] Iva Rothe (voz, teclados, harmônio). Belém: [s. n.], 2005. 1 CD.

MERRIAM, Alan P. **The Anthropology of Music**. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1964. 343p.

MINHA LUZ é Jesus. [Compositores] Adam Christian Santos e outros. [Intérpretes] Adam Christian Santos e Amanda Santos (voz). Belém: Publik Music, 2017. 1 CD.

MISSION Statement. *In*: INTERNATIONAL COUNCIL FOR TRADITIONAL MUSIC. **ICTM Study Group on Music and Dance in Latin America and the Caribbean**. 2018. Disponível em: <http://ictmusic.org/group/music-dance-in-latin-america-caribbean>. Acesso em: 06 out. 2018.

NETTL, Bruno. Ethnomusicology and the teaching of world music. *In*: LEES, Heath. **Music education: sharing musics of the world**. Seul: ISME, 1992.

NETTL, Bruno. **The Study of Ethnomusicology: Thirty-one Issues and Concepts**. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1983.

PAES LOUREIRO, João de Jesus. [Considerações de membro da

banca examinadora]. *In*: ROTHE-NEVES, Iva. **O Projeto Pará Caribe: uma prática musical no contexto da Fundação Cultural do Pará**. Belém: PPGARTES/UFPA, 18 dez. 2020 [2020a]. [Defesa de mestrado]. YouTube: Etnomusicologia Ufpa. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=TglxON-ELBc> . Acesso em: 21 dez. 2020.

PAES LOUREIRO, João de Jesus. **Entrevista concedida a Iva Rothe-Neves**. Belém, 21 jan. 2020 [2020b].

PAES LOUREIRO, João de Jesus. **Seminários avançados II: a cultura amazônica - uma poética do imaginário na atualidade da cultura mundo**. Belém: PPGARTES/ ICA/ UFPA, 2018. [Disciplina]. (anotações feitas em sala de aula).

PAES LOUREIRO, João de Jesus. **A arte como encantaria da linguagem**. São Paulo: Escrituras/ Universo, 2008. 232 p. [Excertos deste livro, intitulados “A conversão semiótica na arte e na cultura”, foram entregues em sala pelo Prof. Dr. Paes Loureiro durante a disciplina Seminários avançados II, do PPGARTES/ UFPA. A paginação informada corresponde à dos excertos].

PAES LOUREIRO, João de Jesus. Encantaria da linguagem. **Cronos**, Natal, v. 3, n. 1, p. 147-150, 2002. [Entrevista realizada por Angela Almeida].

PARANAGUÁ, Pedro; BRANCO, Sérgio. **Direitos Autorais**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2009. 144 p. (Série FGV Jurídica).

POVOS indígenas no Brasil na época do descobrimento, [19--?]. 1 mapa, color. Escala indeterminável. Disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/311029918007003818/>. Acesso em: 28 ago. 2020.

PRASS, Luciana. Etnomusicologia e Educação Musical: da escola de samba para a universidade e de volta. *In*: ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE ETNOMUSICOLOGIA, 9./ EN-

CONTRO DE EDUCAÇÃO MUSICAL DA UNICAMP, 12., 2019, Campinas. **Anais** [...]. Campinas: UNICAMP, 2019. 655-663.

PROFISSIONAL papudinho. Intérprete: Roberto Villar. Compositores: Pompilio/ Roberto Villar. *In*: ATOR Principal. Intérprete: Roberto Villar. [S. l.]: Roberto Villar, 2002. 1 CD, faixa 6. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=kmCNFECQok>. Acesso em 06 dez. 2020.

QUEBRA galhos. Intérprete: Cleuma Rodrigues. Compositora: Cleuma Rodrigues. *In*: PARÁ Caribe. Intérpretes: Pará Caribe. Belém: Fundação Cultural do Pará, 2015. 1 Fonograma, [S. l.].

ROSA, Bibiana. **Outros Territórios da Cumbia**: consolidação da cumbia peruana em gênero de música popular. Brasília, 2018. 156 f. Dissertação (Estudos Comparados sobre as Américas). Instituto de Ciências Sociais, Universidade de Brasília, Brasília, 2018.

ROTHER-NEVES, Iva. Atos de escritura e uma pesquisa sobre o Pará Caribe: atravessamentos em cheia de rio. *In*: MARTINS, Bene; XAVIER, Ivone (org.). **Atos de escritura 3**. Belém: UFPA, PPGARTES, 2019. (e-book). Disponível em: <http://ppgartes.propesp.ufpa.br/atos%20de%20escritura/Ebook%20-%20Atos%203%20pdf.pdf>. Acesso em: 6 dez. 2019.

ROTHER-NEVES, Iva; CHADA, Sonia. Pará Caribe: contribuições de um projeto de música num contexto de pandemia. *In*: JORNADA DE ETNOMUSICOLOGIA DA UFPA, 7./ COLÓQUIO AMAZÔNICO DE ETNOMUSICOLOGIA DA UEPA, 5., 2020, Belém. **Anais** [...]. Belém: LABETNO/ UFPA, 2020. 284-297.

SEEGGER, Anthony. Cantando as canções dos estrangeiros: índios, brasileiros e música de derivação portuguesa no século XX. *In*: CASTELO-BRANCO, Salwa El-Shawan (org.). **Portugal e o mundo**: o encontro de culturas na música. Lisboa: Dom Quixote, 1997. 475-484.

SEEGER, Anthony. Etnografia da música. **Cadernos de campo**: revista dos alunos de pós-graduação em Antropologia Social da USP, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 237-259, 1991 - [2008].

SNEED, Paul. A filmografia funkeira: 25 anos. *In*: CICLO DE PALESTRAS DO LABORATÓRIO DE ETNOMUSICOLOGIA DA UFPA, 6., 2020, Belém. **Anais eletrônicos** [...]. Belém: LABETNO/UFPA, 22 jul. 2020. [1 Palestra]. Disponível em: <http://https://www.youtube.com/watch?v=L55wJohws5s>. Acesso em: 18 ago. 2020.

SOUZA, Jusamara. Educação musical e práticas sociais. **Revista da ABEM**, Porto Alegre, v. 10, p. 7-11, mar. 2004.

SWANWICK, Keith. **Ensinando música musicalmente**. São Paulo: Moderna, 2003.

SWANWICK, Keith. **Música, pensamiento y educación**. Madrid: Morata, 1991.

VASCONCELOS NETO, Agenor. **Entrevista concedida a Iva Rother-Neves**. Belém/ Manaus, 15 jan. 2021.

THE HIGH COMMISSION FOR THE COMMONWEALTH OF DOMINICA IN THE UNITED KINGDOM OF GREAT BRITAIN AND NORTHERN IRELAND. [Sem título]. 1 fotografia, color. *In*: THE HIGH COMMISSION FOR THE COMMONWEALTH OF DOMINICA. **The Kalinago**. Londres, 2018. Disponível em: <https://www.dominicahighcommission.co.uk/kalinago>. Acesso em: 30 out. 2020.

VASCONCELOS NETO, Agenor. Música kuxiyawara entre os Yepá-Mahsã: a “lei de Biisú” aplicada às caixas de som. *In*: SIMPOSIO ICTM LATCAR, 1., 2020, Tuxtla Gutiérrez. **Resumos** [...]. Tuxtla Gutiérrez: UNICACH, 2020. 95-96.

VASCONCELOS NETO, Agenor (coord.). **A música das cachoeiras**. Manaus: EDUA, 2013.

# O ensino de Música em Soure-Marajó: o lugar de fala de um pesquisador marajoara.

*Juliano Cássio da Silva Conceição*

*UFPA- jcassiomarajo@gmail.com*

*Líliam Barros Cohen*

*UFPA- liliambarroscohen@gmail.com*

**Resumo:** Este artigo discorre sobre a pesquisa de doutoramento de um marajoara que reflete sobre o ensino de música em Soure-Marajó, a partir do estudo de caso de uma escola pública. Trata-se de uma pesquisa desenvolvida dentro da linha de pesquisa Teorias e Interfaces Epistêmicas em Artes, do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará, que tem como objetivo analisar como está sendo desenvolvido o ensino de música nas escolas públicas de educação básica do município de Soure-Marajó-Pa, num estudo de caso do Instituto Stella Maris, levando em consideração alguns aspectos como a legislação, a utilização da musicalidade regional, o aproveitamento dos Mestres da Cultura nos ambientes formais de ensino e a elaboração e implementação de políticas públicas sobre o ensino de música. A pesquisa é de natureza descritiva e exploratória e utiliza tanto dados primários, através das atividades de campo e realização de entrevistas, quanto dados secundários, através de pesquisa bibliográfica e documental. Espera-se que os resultados da pesquisa possam oferecer um diagnóstico do ensino de música nas escolas do município de Soure a partir do estudo de caso e possam conduzir a reflexão e avaliação das políticas públicas voltadas para educação musical nesse município.

**Palavras-chaves:** Ensino de Música. Escolas públicas. Musicalidade. Vivência.

**Title of the Paper in English:** The teaching of Music in Soure-Marajó: the place of speech of a marajoara researcher.

**Abstract:** This article discusses the doctoral research of a marajoara-

ra that reflects on the teaching of music in Soure-Marajó, from the case study of a public school. This is a research developed within the line of research Theories and Epistemic Interfaces in Arts, of the Graduate Program in Arts of the Federal University of Pará, which aims to analyze how music teaching is being developed in public schools of basic education in the municipality of Soure-Marajó-Pa, in a case study of the Stella Maris Institute, taking into account some aspects such as legislation, the use of regional musicality, the use of the Masters of Culture in formal teaching environments and the elaboration and implementation of public policies on music teaching. The research is descriptive and exploratory in nature and uses both primary data, through field activities and conducting interviews, as well as secondary data, through bibliographic and documentary research. It is expected that the results of the research can offer a diagnosis of music teaching in schools in the municipality of Soure from the case study and may lead to reflection and evaluation of public policies aimed at music education in this municipality.

**Keywords:** Music teaching. Public school. Masters of popular culture.

## **I Introdução.**

A Ilha do Marajó é reconhecidamente a maior ilha fluvial-marítima do mundo. Sua enorme extensão geográfica lhe confere uma vasta e rica biodiversidade e, para além de toda essa riqueza de sua natureza, o Marajó conta com uma riqueza cultural bastante diversificada, a exemplo da cerâmica, da culinária, da dança e de uma intensa musicalidade.

As ruínas de Joanes, por exemplo, registram a presença dos jesuítas na região e do processo de evangelização aqui desenvolvido. Os sítios arqueológicos encontrados, sobretudo nas regiões do campo, guardam parte da história dos antigos povos marajoaras e sua rica cultura, e, portanto, da ancestralidade de seu povo, como é o caso da cerâmica marajoara.

Quando os primeiros exploradores, homens da ciência do século XIX, escavaram os sítios arqueológicos na área dos campos da ilha de Marajó, depararam-se com verdadeiros cemitérios: eram grandes urnas funerárias que continham ossos e objetos cerâmicos e líticos diversos (SCHAAN, 2007, p.107).

Falar do Marajó é falar de seu povo e de sua cultura. É impossível falar sobre esse Marajó sem falar de sua musicalidade, do carimbó, do lundu, da chula, das ladainhas cantadas em latim em algumas regiões, das composições das rodas de boi e dos cordões de pássaros, das doutrinas cantados nos rituais de pajelança etc. Há uma relação indissociável entre o Marajó, seu povo e sua cultura.

Muitos são os Mestres da Cultura presente no Marajó, que transmitem o conhecimento tradicional e mantém viva a cultura de seu povo. São mestres que assumem papel fundamental na manutenção e representação da cultura na região. Em Soure, destacamos grandes personalidades como o Mestre Diquinho, Mestre Chicão, Mestra Quinina etc. No município vizinho, Salvaterra, temos o Mestre Damasceno, Mestre Nicaca, Mestre Agnaldo etc. Em Cachoeira do Arari, município localizado também nessa mesorregião do Marajó, temos o Mestre Bode, Mestre Madureira, Mestre Pedro, Mestra Jesus etc. Além desses, tivemos grandes Mestres que faleceram, mas deixaram grande legado.

São personalidades que vivem o Marajó todos os dias e que transmitem isso em suas composições e que descrevem sobre o cotidiano do homem marajoara, quer seja nos campos, nos rios, nas praias, e, portanto, falam diretamente com seu povo e de maneira simples e poética.

*O Verão está pra chegar  
E Marajó, que satisfação me dá,  
O verão já está chegando,  
Águas do Campo vai escoar.  
Vai escoar, vai escoar, Águas do campo vai escoar.*

*Vai dá jaburu e tamuatá,  
Vai da Colhereira e da Guará,  
Jacaré no lago seco  
E Camaleão no aturiá.*

*Venha ver tudo isso  
E sentir o aroma da beira da praia,  
Morena abre a roda  
E sacode a tua saia,  
Olha só que gostoso meu carimbó.  
Marajó!  
(Gravado pelo Grupo Cruzeirinho)*

Contudo, toda essa riqueza de biodiversidade, cultural e do povo marajoara, contrasta com a pobreza extrema em que grande parte de seu povo está submetida, haja vista que no Marajó existem os piores IDH's do Brasil e do mundo. Um povo, em grande parte, desassistido de políticas públicas e da presença mais efetiva do Estado. Uma região que ainda apresenta baixos índices na educação.

Uma grande parcela da população marajoara vive em condições subumanas, sem água potável, sem acesso à saúde de qualidade, sem saneamento básico, sem transporte de qualidade, sem assistência social. Em relação ao aspecto econômico, é um povo

que a maioria vive na informalidade, sem fonte de renda, ou vive da pesca, do trabalho no campo e cuja grande maioria é totalmente dependente das ações do poder público, estas quase sempre muito aquém das necessidades da população.

Em face dessas questões, algumas inquietações suscitaram neste pesquisador, que é marajoara e está dentro desse contexto. Uma delas é como essa musicalidade tão rica na região pode ser trabalhada nos ambientes formais de ensino, em vista a contribuir com a melhoria da qualidade da educação. Não obstante, essa proposta ainda contribui com o resgate e fortalecimento da cultura da região e com a valorização dos mestres e mestras e dos saberes tradicionais.

Com isso, a partir desse panorama e na tentativa de entender como a musicalidade poderia colaborar no enfretamento de tantas mazelas, é que se fortalece o desejo de desenvolver uma pesquisa etnomusicológica no Marajó, haja vista que a própria etnomusicologia no Brasil tem essa característica de ser engajada ou dialógica, cujos métodos se baseiam no diálogo, no posicionamento político e na ação (LUHNING; TUGNY, 2016).

## **2 O pesquisador dentro da pesquisa e sua relação com o objeto do estudo.**

Preciso reforçar que para além dos motivos relevantes que justificam a pesquisa e que estão contidos nas inquietações com a realidade social do Marajó e considerando a relevância da cultura na sociedade, uma teia de afetos motiva este pesquisador a desenvolver uma pesquisa dessa natureza e a escolha dos caminhos que foram sendo trilhados em seu processo.

Sou o décimo primeiro filho parido do ventre de minha mãe e recebido ao mundo pelas mãos de meu pai, exímio parteiro da família. Nasci em uma modesta casa de madeira onde cresci e fui criado com meus outros dez irmãos de sangue e mais um do coração adotado por meus pais. Nesta casa, aprendi a ler vendo, pelas brechas do assoalho, minha mãe dar aulas na sala de casa para jovens da vizinhança.

Minhas quatro irmãs mais velhas todas se inspiraram em nossa mãe e seguiram na carreira do magistério. Todos fomos instruídos desde cedo a termos na educação a nossa bandeira de Resistência e nosso passaporte para a mudança da nossa realidade social e de nosso entorno.

Por essas bandas, o caboclo nascido e criado no Marajó é chamado “Marajoara da Gema”. Parece que essa identidade com o “Ser Marajoara” já traz em si a própria representatividade de “Resistência”. E assim este pesquisador com muito orgulho e pertencimento se designa, um autêntico “Marajoara da Gema”, um autêntico “papa bagre”, como chamamos a quem nasce em Soure. Como um bom “papa bagre”, sou também um admirador e apaixonado pelo pôr-do-sol ao fim das tardes às margens do rio Paracauary.

**Figura 1** – Pôr-do-Sol às margens do rio Paracauary



Fonte: **Fonte:** Autor (2019)

Este rio, que alimenta e para alguns dá sustento, também sempre foi e continua sendo a rua por onde tantos jovens já trilharam e continuam trilhando, se arvorando em busca de novos horizontes que lhes assegurem melhores condições de vida para si e para os seus que não fazem a travessia e que pelo Marajó ficam.

A pesquisa é realizada em uma escola pública de bastante tradição em Soure, a E.R.C. Stela Maris, que há mais de seis décadas colabora na região com a formação de crianças, jovens e adultos.

Nessa escola minha mãe foi professora por anos e, mais tarde, minhas quatro irmãs também desenvolveram suas atividades profissionais no magistério. Todos meus irmãos e eu estudamos desde muito pequenos nessa escola. Hoje, minha filha, sobrinhos e

pequenos integrantes já da quarta geração da família iniciaram sua relação com essa escola.

Uma teia de afetos é tecida entre a minha família, este pesquisador e a escola Stela Maris e essa relação de afetos vai se perpetuando de geração em geração. Mesmo os que já saíram de lá, continuam engajados de alguma maneira com essa escola tão importante para nossa sociedade e grandiosa pela sua própria missão precípua de fomentar a educação e pela sua imponência física.

**Figura 2** – E. R. C. Stella Maris



**Fonte:** Autor, 2020

Já a minha formação acadêmica superior foi toda, até o presente momento, na Universidade Federal do Pará. Nessa instituição me formei na primeira turma de graduação em Música, ofertada no Campus Universitário do Marajó-Soure, onde estabeleço outras relações de afeto que também me motivaram a desenvolver esta pesquisa.

Na UFPA cursei minha graduação, especialização, mestrado

e, agora, doutorado. Para além de minha trajetória acadêmica nessa universidade, minha relação de afeto com esta Instituição também se dá no âmbito profissional, pois nela sou servidor desde 2005.

Nisso reside outras inquietações que motivaram este pesquisador a realizar algo que devolvesse à sociedade, em especial à marajoara, algo de retorno. Portanto, estando eu inserido completamente no contexto e nas ações desta que é a maior universidade e maior produtora de conhecimento, ciência e tecnologia da Amazônia, a inquietação latente era como uma região como o Marajó, que dispõe de dois campi desta que é a maior universidade da Amazônia, não consegue as condições necessárias para lhes tirar dessa condição de baixo desenvolvimento? O que a universidade está fazendo efetivamente para cumprir com sua missão institucional de promover o desenvolvimento social, ambiental, tecnológico, artístico e cultural da região? O que eu poderia fazer enquanto servidor e pesquisador dessa Instituição e, sobretudo, enquanto marajoara e conhecedor das mazelas que colocam o povo marajoara na condição de baixos índices de desenvolvimento humano?

Em relação à Universidade Federal do Pará,

É sua missão, portanto, gerar, difundir e aplicar o conhecimento nos diversos campos do saber, visando à melhoria da qualidade de vida do ser humano, e em particular do amazônida, aproveitando as potencialidades da região mediante processos integrados de ensino, pesquisa e extensão, por sua vez sustentados em princípios de responsabilidade, de respeito à ética, à diversidade biológica, étnica e cultural, para garantir a todos o acesso ao conhecimento produzido e acumulado, de modo a contribuir para o exercício pleno da cidadania, fundada em formação humanística, crítica, reflexiva e investigativa (UFPA/PROPLAN/2016, p. 31).

Dentro da minha trajetória acadêmica, a formação em música aliada ao mestrado em gestão pública me conduziu para que alinhasse essas expertises no sentido de realizar uma pesquisa que pudesse abordar as políticas públicas da educação brasileira em relação ao ensino de música e que pudesse ser proponente de ajustes e/ou novas políticas públicas realmente capazes de promover efetivamente o bem-estar social e o desenvolvimento.

Portanto, este pesquisador vislumbra na inserção da música no currículo da educação básica e no aproveitamento de toda essa musicalidade da região, uma possibilidade promissora de política pública capaz de transformar a realidade da sociedade e da região. Fazer os alunos refletirem sobre sua própria realidade, tendo a música como instrumento, e fazendo isso a partir da sua vivência musical e da produção cultural dos mestres da região, pode ser um gatilho que impulse as rupturas necessárias para as transformações sociais.

### **3 Música como política pública: uma abordagem etnomusicológica.**

No Brasil o ensino de música nas escolas brasileiras é uma política pública que vem se desenvolvendo desde o século XIX, a partir de decretos que foram emitidos reformulando os ensinos primários e secundários (BRASIL, 1854, 1890).

Vários atos normativos foram criados legitimando políticas públicas nesse sentido, alterando e instituindo outras metodologias, a exemplo do canto orfeônico, na década de 1930, até o que anos mais tarde passou a constituir a educação musical (BRASIL, 1997).

A lei nº 5.692/1971, por exemplo, alterou o que era educação musical para Educação Artística, integrando a música ao ensino

de outras artes, como a cênica, a dança e a visual (BRASIL, 1971). A Lei de Diretrizes e Bases de 1996, passou a incluir o ensino de arte como componente curricular obrigatório na educação básica (BRASIL, 1996).

Em 2008, a lei nº 11.769 representou significativo avanço ao tornar o ensino de música obrigatório na educação básica brasileira (BRASIL, 2008), o que novamente foi alterado com a lei nº 13.278/2016 (BRASIL, 2016).

Independente do marco legal vigente, é necessário fazer uma reflexão sobre a importância do ensino de música e a importância que a música apresenta para o homem e para as relações sociais.

A música é uma antiga forma de expressão do homem e um meio de comunicação estruturado culturalmente e carregado de significados dentro dos contextos étnicos (NETTL, 1983).

Considerando que “a cultura é uma teia de significados tecida pelo próprio homem a partir de suas interações sociais” (GERTZ, 1989, p. 15), é indispensável que a implementação de uma política pública que introduza a música na educação brasileira seja feita de modo a observar e utilizar os códigos que tenham significado dentro os grupos sociais que deles compartilham.

Blacking (1981) fala que os signos precisam ser compartilhados para poder possuírem significados e assim serem assimilados e aceitos pelos grupos nos processos de interação. É necessário que o próprio homem estabeleça os significados em relação aos aspectos culturais, pois são eles que legitimam a cultura. (QUEIROZ, 2004).

No caso do ensino de música em escolas no Marajó, o aproveitamento das vivências musicais dos alunos com os gêneros que fazem parte da musicalidade da região como o carimbó, lundu, xotes etc. faria bastante sentido nos ambientes formais de ensino.

É importante ressaltar que a troca de experiências musicais é fundamental para que o ensino de música tenha sentido aos alunos, haja vista que os alunos têm suas vivências musicais. Souza (2004) defende que os professores utilizem dos benefícios éticos e epistemológicos de uma educação musical pautada como prática social e assim o ensino de música encontre ressonância na vida dos alunos.

Promover o processo de ensino e aprendizagem de uma arte com capacidade tão transformadora quanto a música, implica entender que as relações construídas entre os alunos e a música devem ser consideradas com destaque em sala de aula (SOUZA, 2004).

Entender como as pessoas dão sentido à música é tarefa que a própria musicologia tenta dar conta, sempre observando a complexidade e diversidade dos contextos sociais.

A abordagem etnomusicológica da pesquisa visa identificar essa relação do homem com a música e os elementos de identidade cultural. É necessário entender essa relação para se entender a sua representação dentro dos grupos sociais. Segundo Merriam (1964), é importante identificar e compreender essas relações a partir da perspectiva da “música na cultura” e da “música como cultura”.

Podemos incluir a vivência musical no processo de cognição artística defendida por Blacking (1995), como fundamental na imaginação de realidades sociais.

Geertz é um dos vários autores que busca situar a prática artística num contexto social. Ao mesmo tempo em que concordo com isto, também inverto o processo e digo que, para um etnomusicólogo, o procedimento analítico crucial não é tanto ajustar a música dentro de um sistema social, mas iniciar com um sistema musical e seus símbolos, com es-

tilos e grupos sonoros, e então ver como e onde a sociedade se ajusta no interior da música. Devemos considerar a cognição artística e particularmente a prática musical como tendo papéis primários na imaginação de realidades sociais (BLACKING, 1995, p. 210).

Nesse sentido, o aproveitamento das composições dos Mestres e Mestras da cultura local, e a própria participação desses Mestres e Mestras nas atividades do ensino de música, por exemplo, é uma estratégia que está plenamente condizente com os argumentos teóricos disponíveis na literatura. Afinal, é isso que está presente no cotidiano do marajoara e, segundo Green (1987), a música é esse produto observável da ação humana.

Acredito também que a experiência pedagógica musical não pode desconhecer a referência cultural presente na comunidade local, pois a escola é uma instituição acentuada pelas relações entre escola e cultura presentes em todo processo educativo (SOUZA apud GREEN, 2017, p. 99).

Em Soure e nos municípios vizinhos há diversos mestres e mestras, um vasto repertório de composições musicais com diversos temas da região, vários grupos folclóricos, entre outros grupos que compõe esse cenário cultural, como as quadrilhas juninas, cordões de pássaros e rodas de boi.

Nos últimos anos começou um movimento de resgatar e valorizar esses Mestres da Cultura em Soure, a partir da instalação de monumentos em vias públicas.

**Figura 3** – Monumento do Mestre Regatão



**Fonte:** Autor, 2021

Esse monumento está localizado na “Praça Mestre Regatão”, no trevo da rodovia Soure-Pesqueiro. Mestre Regatão era compositor de carimbó e dono de boi-bumbá que já existe há muitos anos em Soure.

**Figura 4** – Monumento do Mestre Diquinho



**Fonte:** Autor, 2021

Esse monumento está localizado em uma sede de Associação de Bairro que possui um grupo denominado “Tambores do Pa-coval”, onde Mestre Diquinho é integrante como instrumentista, compositor e cantor. Mestre Diquinho possui muitas composições e muitas delas gravadas por grupos folclóricos da região. Mestre Diquinho também é dono de boi-bumbá, é fabricante de boi e tem se dedicado a composição de poemas. É um ícone da cultura marajoara que ainda está entre nós, tendo recebido em vida essa merecida homenagem de ter um monumento inaugurado num espaço de cultura que o acolheu.

**Figura 5** – Monumento do Vaqueiro Preto Juvêncio.



**Fonte:** Autor, 2021

Esse monumento está localizado na praça “Vaqueiro Marajoara Domando Búfalo”, localizada na oitava rua do bairro Pacoval. Trata-se do monumento do vaqueiro Preto Juvêncio, um ícone da cultura em Soure e grande difusor da dança do carimbó e, especialmente, do lundu tocado nas fazendas marajoaras, onde dedicou parte de sua vida trabalhando como vaqueiro.

Não obstante esse reconhecimento dos Mestres que vêm tendo destaque em Soure nos últimos anos, em relação ao ensino de música e da cultura nos ambientes formais de ensino, infelizmente esse conhecimento tradicional que os Mestres detêm ainda não dialoga com o ambiente escolar.

Essa é uma realidade que se observa, por exemplo, na escola que é o estudo de caso da pesquisa. Não se observa a prática de trazer esses Mestres e Mestras para o ambiente escolar para o compartilhamento e troca de saberes. Até mesmo a utilização do repertório de suas composições é muito incipiente.

#### **4 Considerações finais**

Se o fazer musical tem a capacidade de ser uma ferramenta de transformação da consciência e servir de base para demais transformações sociais e se as relações construídas entre os alunos e a música deve ter maior destaque no ensino dessa arte transformadora (SOUZA, 2004), faz-se necessário o melhor aproveitamento das vivências musicais dos jovens marajoaras para maior apropriação da sua própria cultura.

A vivência musical e a forma como os alunos dão sentido à música deve ser abordado na educação musical e/ou musicalização pelo professor em sala de aula, pois valida o sentido atribuído pelos alunos aos signos que são compartilhados (PENNA, 1990, p.2002).

Dessa maneira, aproveitar melhor o conhecimento tradicional, estabelecer diálogo com os mestres e mestras existentes na região nos ambientes formais de ensino e promover a articulação entre os saberes tradicionais e o ensino formal são estratégias que podem fazer sentido aos alunos, levá-los à reflexão sobre sua própria realidade e pode, enfim, ser uma ferramenta propositiva de transformações sociais importantes para a sociedade, em especial a marajoara.

## Referências

BARBOSA, Ana Mae (org.). **História da Arte-Educação**. São Paulo: Max Limonad, 1986.

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.

BLACKING, John. The Study of Musical Change. In Music, Culture & Experience. Papers selecionados de John Blacking. Editado por Reginald Byron. Chicago: University of Chicago Press, 1995. Pp. 148-173.

BRASIL. **Decreto n. 1.331 A, de 17 de fevereiro de 1854**. Aprova o regulamento para a reforma do ensino primário e secundário no município da Côrte. Rio de Janeiro: Coleção das Leis do Império do Brasil, tomo 17, parte 2<sup>a</sup>, seção 12<sup>a</sup>.1854.

BRASIL. **Decreto n. 981, de 08 de novembro de 1890**. Aprova o regulamento da instrução primária e secundária do Districto Federal. Rio de Janeiro: Senado Federal, 1890.

BRASIL. **Lei de diretrizes e bases da educação nacional. Lei 5692 de 11 de agosto de 1971**. Brasília: Presidência da República, 1971.

BRASIL. **Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996**. Estabelece as diretrizes e bases da educação nacional. Diário Oficial da República Federativa do Brasil. Poder Executivo, Brasília, DF, 23 dez. 1996. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/leis/L9394.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L9394.htm). Acesso em: 05 abr. 2016.

BRASIL. **Parâmetros Curriculares Nacionais: Arte**. Secretaria de Educação Fundamental. – Brasília : MEC/SEF, 1997.

BRASIL. **Lei 11.769 de 18 de agosto de 2008**. Altera a Lei n. 9.394,

de 20 de dezembro de 1996, Lei de Diretrizes e Bases da Educação, para dispor sobre a obrigatoriedade do ensino de música na educação básica. Brasília: Presidência da República, 2008. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_Ato2007-2010/2008/Lei/L11769.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2007-2010/2008/Lei/L11769.htm). Acesso em: 11 de fev. 2020.

BRASIL. **Lei nº 13.278, de 2 de maio de 2016**. Brasília, DF, 2016. Altera o § 6º do art. 26 da Lei no 9.394, de 20 de dezembro de 1996, que fixa as diretrizes e bases da educação nacional, referente ao ensino da arte. Disponível em: <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_Ato2015-2018/2016/Lei/L13278.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2015-2018/2016/Lei/L13278.htm)>. Acesso em: 10 ago. 2020.

GEERTZ, Clifford. *A Interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Guanabara/Koogan, 1989.

LUHNING, Angela e TUGNY, Rosângela. **Etnomusicologia no Brasil: reflexões introdutórias**. *Etnomusicologia no Brasil*. Salvador: EDUFBA, 2016.

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

NETTL, Bruno. *The study of ethnomusicology: twenty-nine issues and concepts*. Urbana, Illinois: University of Illinois Press, 1983.

PENNA, Maura. **Reavaliações e buscas em musicalização**. São Paulo: Ed. Loyola, 1990.

PENNA, Maura. **Professores de música anas escolas públicas e de ensino fundamental e médio: uma ausência significativa**. *Revista das ABEM*, Porto Alegre, n. 7, p. 7-19, set 2002.

QUEIROZ, Luis Ricardo Silva. *Educação musical e cultura: singularidade e pluralidade cultural no ensino e aprendizagem da música*. *Revista da ABEM*, Porto Alegre, V. 10, 99-107, mar. 2004.

SOUZA, Jussamara. **Educação musical e práticas sociais**. *Revista*

da ABEM 10, 07-11, mar. 2004.

SOUZA, Jussamara. **Dimensões de um campo musical local e suas relações com a educação musical:** resultados de um programa de formação de professores. Revista Arteriais, Ano 1, n. 01 – Belém: Programa de Pós-Graduação em Artes/ICA/UFPA, p. 99-108, jun. 2017.

SCHAAN, D. P. **A arte da cerâmica marajoara:** encontro entre o passado e o presente. Habitus, Goiânia, v. 5, n. 1, p. 99-117, 2007.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ. Pró-Reitoria de Planejamento e Desenvolvimento Institucional. **Plano de Desenvolvimento Institucional:** 2016-2025. Belém: EDUFPA, 2016.

# Princípios arquivísticos x *métier* musical: as bases do edifício teórico

Guilherme Augusto de Ávila

UFMA - guilherme\_violao@hotmail.com

**Resumo:** No presente trabalho, discuto a pertinência dos princípios arquivísticos à realidade dos arquivos musicais brasileiros. Além disso, os tipos de arquivos de música são apresentados, a partir desse ponto de vista. A necessidade de discutir essa questão se deve à convicção de que a teoria deve surgir da observação da realidade, e que essa observação necessita de uma grande amostra ao invés de uma simples tradução de termos entre áreas do conhecimento.

**Palavras-chave:** Arquivística. *Métier* musical. Arquivos.

**Archival Principles x Musical Metier: the foundations of the theoretical building**

**Abstract:** In this paper, I discuss the relevance of archival principles to the reality of Brazilian musical archives. In addition, the types of music files are presented, from that point of view. The need to discuss this issue is due to the belief that the theory must arise from the observation of reality, and that this observation needs a large sample instead of a simple translation of terms between areas of knowledge.

**Keywords:** Archivology. Musical Metier. Archives.

## I. Introdução

O presente estudo tem, como ponto de partida, a literatura oficial do estabelecimento de normas para a área da arquivologia e da arquivologia musical no Brasil, aqui tratado com uma visão

crítica do que representa na realidade da documentação musical brasileira.

Partindo do pressuposto de que vamos nos dirigir a uma área do conhecimento ainda em construção - a Arquivologia Musical (GUERRA COTTA, 2000; GUERRA COTTA & SOTUYO BLANCO 2006) -, iniciaremos com a discussão em torno do termo documento, por ser este um dos pontos de partida para o entendimento do que representaria a conjunção da Arquivologia com a Música. Antes, apresento considerações acerca das características primordiais dos documentos musicais que vão nortear a presente discussão da aplicabilidade da terminologia arquivística para o fenômeno musical.

O documento musical, fruto de um tipo de arquivo especializado, mesmo que composto e endereçado a uma pessoa singular (com dedicatória) já na partida, por sua natureza, é produzido em função de uma dimensão de tempo *ad aeternum*, ou seja, produzido para ser interpretado/ouvido por um espaço de tempo sem limites. O compositor tem a noção de que, mesmo sem que haja intenção, é possível que sua música possa ser ouvida por inúmeras gerações. Além desta questão, mesmo quando são dedicados a alguém, os documentos musicais são também produzidos partindo do pressuposto de que haverá uma audição muito mais numerosa do que se possa quantificar, sem a possibilidade de controle desse fator no momento da sua produção. São documentos feitos para atingirem um público potencialmente infinito e para um espaço de tempo igualmente infinito. Assim, os documentos musicais apresentam características cruciais que os afastam consideravelmente da maioria dos documentos de arquivo. Tais diferenças se refletem nas implicações da tentativa de se aplicar teorias arquivísticas ao *métier* musical.

Adicionalmente, quando tratamos de documentos musicais em arquivos brasileiros, temos que levar em conta uma série de carências que os afastam de condições minimamente ideais, seja em termos de estrutura física, seja pela falta de importância que se dá aos arquivos e sua conservação. Essa realidade é percebida inclusive nos arquivos particulares de músicos/famílias, que, na falta de uma cultura de preservação, acabam por serem desfeitos, seccionados ou perdidos.

## 2. Documento

Os glossários e dicionários dos principais órgãos de controle dos arquivos brasileiros - Arquivo Nacional e o CONARQ - são uma amostra do percurso percorrido em busca de definições para o termo documento que, a cada edição, se mostram mais abrangentes.

Em 1991, a definição do termo documento parecia bem ampla, porém, levava em consideração apenas a atividade - intencional - do homem, desconsiderando as implicações não intencionais:

Documento é qualquer elemento gráfico, iconográfico, plástico ou fônico pelo qual o homem se expressa. É o livro, o artigo [...], a tela, a escultura, [...] o filme, o disco, a fita magnética [...], enfim, tudo o que seja produzido por razões funcionais, jurídicas, científicas, técnicas, culturais ou artísticas pela atividade humana (BELLOTTO, 1991, p. 14).

A definição de 2005 se mostra um tanto quanto abrangente, talvez mesmo pela pouca quantidade de dados que o enunciado

traz, sendo documento a “Unidade de registro de informações, qualquer que seja o formato ou o suporte” (ARQUIVO NACIONAL, 2005, p.73). Já em 2002 nos parece ser mais complexa, abrangendo com maior eficiência a natureza do documento, pois leva em consideração uma gama maior de implicações, sobretudo quando considera o registro de fenômenos, formas de vida e pensamentos do homem:

É toda informação registrada em um suporte material, suscetível de consulta, estudo, prova e pesquisa, pois comprova fatos, fenômenos, formas de vida e pensamentos do homem numa determinada época ou lugar. De acordo com seus diversos elementos, formas e conteúdos, os documentos podem ser caracterizados segundo o gênero, a espécie e a natureza. (BRASIL, 2002, Portaria 05).

No meu entendimento, documento é qualquer meio ou objeto, no sentido amplo, que seja utilizado para comunicar/representar/significar diferentes tipos de informação. Ele pode estar representado numa imensidão de meios/suportes, como o papel (mais tradicional); madeira; pedra, enfim, qualquer forma - física ou não - que possa conter informações. Quem determina a qualidade e o valor da informação somos nós, e a capacidade de obter a informação está em constante revisão/reformulação, o que significa que, a cada dia, os meios de se documentar informações são cada vez mais diversos. O documento não é somente algo produzido com a intenção de comunicar ou conter informação. Ele pode surgir de formas distintas, até mesmo sem a intervenção intencional do homem.

Num exemplo dessa constatação, a memória é um meio de comunicação/retenção de informações, e, portanto, pode ser con-

siderada um documento, ou passível de ser documentada, como a memória coletiva, a história oral, etc. De forma análoga, há poucas décadas, com o desenvolvimento da glacioquímica, o gelo dos pólos deixou de ser apenas água em estado sólido para virar uma verdadeira biblioteca, de onde surgem informações a respeito da atmosfera, que alcançam até 800 mil anos. O documento deixa de ser entendido somente como algo pelo qual “o homem se expressa [...] por razões funcionais [...] pela atividade humana” (BELLOTTO, 1991, p. 14). Dessa forma, a compreensão da produção do documento extrapola a intenção de comunicar informação, para algo que possa conter informação, independentemente da intenção. Na área da música, o documento pode ser uma partitura; instrumentos musicais; programas de concerto; as críticas de concerto; fotografias e imagens, assim como a memória musical. Esses componentes da documentação musical não parecem apresentar um problema à compreensão do seu próprio universo, porém, quando adaptados a teorias arquivísticas, as atividades musicais apresentam sérias dificuldades de acomodação, encontrando obstáculos nessa transposição de ambientes. Dessa forma, a definição do Glossário da Câmara Técnica de Documentos Audiovisuais, Iconográficos, Sonoros e Musicais (BRASIL, 2019) parece se aproximar mais dessa definição, um tanto abstrata, por considerar as dimensões fenomenológica; linguística e semiológica da música:

Documento que se caracteriza por conter informação musical, isto é, aquela que emana tanto da dimensão fenomenológica da música (fixada em registros sonoros e audiovisuais) quanto da sua dimensão linguística e semiológica (materializada nos registros em notação musical ou musicográficos). Instantâneas da dimensão fenomenológica e repro-

dução (total ou parcial) da dimensão linguística e semiológica podem se materializar em registros iconográficos (BRASIL, 2019, p. 13).

### 3. Ciclo Vital dos Documentos

Um dos grandes entraves para a compreensão da documentação musical está na falta de observação empírica capaz de transpor as teorias arquivísticas ao mundo da música, e, portanto, aos documentos musicais. O suposto Ciclo Vital dos Documentos, de onde se origina a compreensão em três fases, também chamadas três idades dos documentos, tem sido utilizado sem a devida reflexão com a realidade dos acervos musicais brasileiros, que guardam características peculiares. As suas definições são baseadas nas realidades arquivísticas de órgãos de governo e grandes empresas “Sucessivas fases por que passam os documentos arquivísticos da sua produção à guarda permanente ou eliminação” (CONARQ, 2009, p.8). Neste suposto ciclo, a primeira idade - ou fase corrente - do documento musical seria a fase na qual ele possui um valor prático. É a fase em que seu valor é primário, pela sua utilidade prática. Este documento sairia desta fase para uma segunda fase, ora denominada fase intermediária, quando da sua perda de valor prático. Na fase intermediária, o documento se encontraria numa espécie de limbo, à espera ou de descarte, ou de uma redirecionamento para um órgão no qual o documento ora sem utilidade prática para o organismo para o qual foi produzido, ainda mantém algum valor prático ou de consulta. Este caso pode ser ilustrado por uma insti-

tuição como uma banda para a qual uma partitura (com as partes) foi produzida e utilizada por anos, e que, com o tempo, inutiliza o documento em favor, por exemplo, de cópias modernas (digitais) e que, com isso, o documento é doado para uma escola de música que fará aproveitamento da mesma em estudos de repertório. Antes de passar à fase permanente, ele ainda passaria por uma espécie de quarentena, de onde fosse possível ser requisitado para ações como prova em processos, etc.

No Brasil, em geral, os documentos musicais entram em fase intermediária ou o que o valha, por uma questão de descontinuidade na atividade da instituição, por esquecimento, abandono, subtrações indevidas. É o documento que o regente ou o músico levou para casa e que foi esquecido no fundo de um baú, por sua família após seu falecimento; os documentos que ficam esquecidos numa gaveta de arquivo cadeado na banda militar, após a troca de maestro, pois, geralmente, o novo maestro traz consigo o seu repertório. É muito raro, no Brasil, haver meios de se separar um arquivo corrente de um suposto arquivo intermediário, o que demonstra que tais aspectos dessa teoria não se acomodam facilmente à nossa realidade musical. Na última fase, a permanente, o documento perderia completamente sua utilidade prática e seria recolhido a um arquivo histórico, museu, ou instituição que o valha. Deixando claro que, no Brasil, não existe o recolhimento por falta de utilidade. Ou o documento tem valor histórico e é subtraído do seu legítimo arquivo, ou ele simplesmente é perdido/descartado, o que faz com que a imensa maioria deles sejam perdidos. Nesse caso, o tal valor permanente perde seu sentido na quase totalidade dos arquivos musicais brasileiros:

Valor probatório ou valor informativo que justifica a guarda permanente de um documento em um arquivo. Também chamado valor arquivístico ou valor histórico (ARQUIVO NACIONAL, 2005, p. 171).

Ocorre que esta visão deixa de fora outros fatores e atividades igualmente importantes e que deveriam ser constituintes desse mesmo edifício teórico. Onde ficariam, nesse esquema, os documentos que passaram décadas, senão séculos sem utilidade prática, de onde ocorreram mudanças nas finalidades práticas das instituições e que de repente são fruto de versões fac-similares, utilizados em repertório de bandas, orquestras, e instrumentistas atuais? Seriam estes documentos da fase corrente (prática) e permanente ao mesmo tempo? E o que dizer daqueles documentos que nem sequer foram recolhidos a uma instituição de caráter permanente, que permaneceram na fase intermediária e têm suas informações utilizadas em edições críticas? Uma prova dessa realidade é a destinação que os documentos musicais do Hospital Dom Luiz I, em Belém, receberam do musicólogo Fernando Duarte:

O acervo que foi tratado com vistas à fase permanente passou a ter também uma função corrente, [...] A reintegração do repertório litúrgico à sua função original foi uma maneira encontrada para a difusão deste repertório, com vistas a restabelecer os vínculos diretos com a comunidade para a qual as fontes foram produzidas (DUARTE & CUNHA, 2018, p. 85).

Com a citação acima, percebemos claramente que, sendo esta uma atividade muito comum na área da música, o que nos fal-

ta é o devido tratamento - arquivístico - que represente a natureza de tal atividade. O autor acima utiliza as expressões *permanente* e *corrente* nas duas frases, para tentar explicar o que ocorre na área da música de forma tão natural. Do contrário, o mesmo raramente ocorre com documentos administrativos, cujos valores são, esses sim, muito mais palpáveis a uma tal classificação no Ciclo Vital de documentos. Ora, não se verá um documento administrativo em fase permanente sendo colocado numa posição de utilidade prática após séculos, como ocorre na música, da mesma forma que um cheque ou uma procuração de 100 anos não serão novamente utilizados na mesma finalidade para a qual foram produzidos.

Parece que as definições de valor primário e valor secundário se ajustam muito mais à realidade da documentação musical. Nessa forma de entender a utilização dos documentos, o valor primário é aquele:

Valor atribuído a documento em função do interesse que possa ter para a entidade produtora, levando-se em conta a sua utilidade para fins administrativos, legais e fiscais (ARQUIVO NACIONAL, 2005, p.171).

Este entendimento pode ser estendido, no campo da música, ao valor dado mesmo ao documento musical mesmo que tenha sido enviado a outra instituição, pelo seu valor prático. Já o valor secundário do documento parece se ajustar de forma satisfatória ao que ocorre com a documentação musical, quando passa a ser fruto de novos estudos e edições:

Valor atribuído a um documento em função do interesse que possa ter para a entidade produtora e outros usuários, tendo em vista a sua utilidade para fins diferentes daqueles para os quais foram originalmente produzidos (ARQUIVO NACIONAL, 2005, p.172).

Já a definição de valor permanente não se ajusta ao entendimento da realidade arquivística da documentação musical no Brasil, por uma simples questão. Em primeiro lugar, o número de arquivos musicais localizados fora de instituições de guarda permanente é imensamente maior do que os arquivos custodiados nessas instituições. E como visto no desenrolar deste trabalho, os documentos musicais, por sua própria natureza, carregam, desde a sua composição (documento original) a premissa de poderem ter seu valor primário numa dimensão *ad eternum*. Assim, o tal valor permanente não se aplica, na maioria dos casos brasileiros:

Valor probatório ou valor informativo que justifica a guarda permanente de um documento em um arquivo. Também chamado valor arquivístico ou valor histórico (ARQUIVO NACIONAL, p. 171, 2005).

## 4. Classificação dos tipos de arquivos

### 4.1 Arquivo

No desenrolar da questão acerca da aplicabilidade da teoria arquivística no *métier* musical, apresento algumas definições de tipos diferentes de arquivos, dando exemplos da sua transposição ao mundo musical. Essa discussão é permeada pela atual noção de proveniência como sendo um dos fatores que mais se preservam no entendimento dos arquivos em geral, e também dos arquivos musicais brasileiros.

A definição de Arquivo parece um tanto quanto abrangente, o que a torna, por vezes, não representativa do seu real conteúdo e das suas implicações na arquivística. O termo se refere tanto a um aspecto aproximado do que representa a constituição de um fundo arquivístico, quanto de um órgão especializado na guarda e tratamento arquivístico, ou mesmo num móvel que mantém tais documentos:

Conjunto de documentos produzidos e acumulados por uma entidade coletiva, pública ou privada, pessoa ou família, no desempenho de suas atividades, independentemente da natureza do suporte. Instituição ou serviço que tem por finalidade a custódia, o processamento técnico, a conservação e o acesso a documentos. Instalações onde funcionam arquivos. Móvel destinado à guarda de documentos (ARQUIVO NACIONAL, 2005, p. 27).

Já no caso do arquivo musical ou arquivo musicográfico, a definição a seguir descreve a instituição de guarda de um arquivo musical, bem como algo próximo a um fundo arquivístico musical.

#### **4.1.1 Arquivo Musical:**

Organização, departamento ou unidade, de natureza pública ou privada, dedicado ao tratamento técnico, preservação e acesso aos documentos que contém informação musical, podendo incluir documentos musicográficos, audiovisuais, sonoros e/ou iconográficos. Conjunto de documentos produzidos e acumulados por uma entidade coletiva, pública ou privada, pessoa ou família, no desempenho de suas atividades musicais (CONARQ, 2009, p. 5).

#### **4.1.2 Arquivo Musicográfico:**

Organização, departamento ou unidade, de natureza pública ou privada, dedicado ao tratamento técnico, preservação e acesso aos documentos que contém informação musical, podendo incluir documentos musicográficos, audiovisuais, sonoros e/ou iconográficos. Conjunto de documentos produzidos e acumulados por uma entidade coletiva, pública ou privada, pessoa ou família, no desempenho de suas atividades musicais (CONARQ, 2009, p. 5).

Destaco aqui, que a forma de se determinar o funcionamento de um arquivo meramente musical ou musicográfico já me parece equivocado desde o início. A documentação musical é apenas parte dos documentos produzidos e acumulados por alguém ou por uma instituição, mesmo que essa instituição tenha como única atividade a prática musical, como no caso de uma orquestra ou

banda. Sem o restante da documentação, o arquivo musical perde parte do seu significado, pois torna difícil a percepção de proveniência de sua documentação, mais especificamente, a história por trás dos documentos musicais.

#### **4.2 Acervo**

A definição de acervo seja “Documentos de uma entidade produtora ou de uma entidade custodiadora” (ARQUIVO NACIONAL, 2005, p. 19) é mais abrangente do que a definição para Arquivo e contempla o conjunto de documentos de uma pessoa ou instituição. Esses documentos não necessariamente estariam vinculados a atividades orgânicas ao longo das atividades de uma pessoa ou entidade. É uma definição que abarca, inclusive, a “Totalidade de documentos de uma entidade custodiadora” (BRASIL, 2006).

#### **4.3 Fundo**

A definição de fundo arquivístico ainda se apresenta como uma discussão importante, pois, enquanto, a partir da década de 1960, uma geração de pesquisadores apresenta uma constante revisão em suas bases teóricas, outro grupo de pesquisadores se dedica a diminuir sua importância e a eliminá-la justamente pelo embasamento teórico antigo do mesmo, que não contempla mais a realidade da documentação arquivística (FRANCO; THIESEN & RODRIGUES, 2017). A definição de que o fundo seria um “Conjunto de documentos de uma mesma proveniência” (ARQUIVO NACIONAL, 2005, p. 38) já demonstra a prevalência da proveni-

ência acima do termo fundo, pois ela vincula o documento ao seu produtor antes de designar uma totalidade imaginária da documentação, jamais alcançada, mostrando a falibilidade do fundo arquivístico:

O fundo implica uma plenitude, uma completude, uma totalidade. Argumentaria que nenhum arquivo tem, terá ou já teve "a totalidade dos documentos" de qualquer produtor (MILLAR, 2015, p. 150).

A definição a seguir nos demonstra o quanto ela foi elaborada num pensamento longe da realidade arquivística da documentação, seja ela de órgãos governamentais ou mesmo de uma pessoa singular. Esta definição de fundos prima por uma totalidade dos documentos, jamais alcançada:

Conjunto de documentos, independente da forma ou do suporte, organicamente produzido e/ou acumulado por uma pessoa física, família ou instituição no decurso de suas atividades e funções (CONSELHO INTERNACIONAL DE ARQUIVOS, 2000, p. 5).

Primeiramente, quando estudamos um caso específico, observamos que nem toda a documentação de um determinado órgão ou pessoa consegue chegar a uma entidade de guarda permanente. Inúmeros documentos são descartados durante o percurso, por motivos os mais variados, como extravio; perda; subtração; acidentes, etc.

Na área da música, um caso ficou muito conhecido, dada a sua repercussão e ocorreu com um pesquisador que pode ser considerado um dos fundadores da musicologia brasileira. Trata-se

da documentação de Francisco Curt Lange (1903+1997). Mesmo tratando-se de um musicólogo, que cuja atividade despende um extremo cuidado com a documentação, a mesma não chegou aos dias de hoje em sua plenitude. No ano de 1959, um incêndio consumiu boa parte de seu arquivo, sendo eles os seus documentos, móveis:

Em outubro, Lange consegue reaver os restos de sua biblioteca e móveis que haviam sobrevivido ao incêndio de 1959, como menciona em carta a Clóvis Salgado, “os tristes remanentes [sic] da minha biblioteca, dos meus arquivos e dos bens da casa” (COTTA, 2009, p.307).

A consideração de que um fundo preserve um agrupamento original, com uma ordem específica de como chegaram a uma entidade de guarda, parece ainda mais fantasiosa. Isso, se for considerado o estado dos arquivos musicais brasileiros, parece uma hipótese fora de questão, pois não tem o menor significado prático. Num arquivo musical, a posição dos documentos revela pouco ou nada da cronologia de sua utilização ou a sua importância no todo. Isso sem considerar a falta de organização amplamente observada dos arquivos musicais brasileiros, o que o afasta ainda mais de tal teoria arquivística:

[...] deixar agrupados, sem misturá-los a outros, os arquivos provenientes de uma [...] pessoa física ou jurídica determinada, [assim como] respeitar a ordem estrita em que os documentos vieram [...], a seqüência original de séries (BELLOTTO, 1991, p. 81).

#### 4.4 Coleção e Proveniência

A coleção foi tida, por algum tempo, como o “patinho feio” da arquivística, sendo estigmatizada como um anti-fundo, pois seus documentos não teriam sido agrupados de uma forma natural; em função das atividades de uma pessoa, empresa ou órgão governamental; não trariam uma impressão de completude, como se acreditava que seria um fundo. Porém, com a reformulação ocorrida entre o princípio da proveniência e o conceito de fundos, a coleção passa a demonstrar o quanto seus documentos podem ter a proveniência detectada, e por isso, recebe igual tratamento arquivístico, ao invés de um tratamento meramente biblioteconômico, como ocorria na maioria das vezes. As coleções são agora encaradas como possuidoras de valor arquivístico tal e qual os fundos foram até aqui tratados, mesmo sendo os documentos de uma coleção, um “Conjunto de documentos com documentos características comuns, reunidos intencionalmente” (ARQUIVO NACIONAL, 2005, p.52). Uma prova disso é a atual pesquisa desenvolvida por mim, no programa de Pós-Graduação em Artes da UFGA, a respeito da percepção de proveniência no Acervo João Mohana. Uma série de informações observadas *in loco* têm contribuído para determinar a proveniência de inúmeros documentos.

Um grupo de autoras considera que o princípio da proveniência carece de apontamentos mais contextuais da sua produção ao invés da recolha de datas e nomes (FRANCO; THIESEN & RODRIGUES, 2017, p.36) e que o conceito de fundo necessita de uma compreensão universal frente às mudanças nas administrações ao longo das últimas décadas, pois, não seria mais um conceito aceitável até por ser rechaçado em alguns casos (*Op cit.*, p. 47).

O princípio da proveniência é, sem sombra de dúvidas, um princípio basilar da arquivologia. Porém, sua moderna compreensão com a respectiva aplicação à música, sugere uma discussão importante, de como a arquivologia pode beneficiar a música. A definição do termo proveniência como “Termo que serve para indicar a entidade coletiva, pessoa ou família produtora de arquivo” (ARQUIVO NACIONAL, 2005, p. 140) demonstra o quanto o fundo arquivístico tem uma dependência desse fenômeno, sendo ele o fundador da arquivística. Porém, essa noção basilar da arquivística se mantém em constantes ajustes, frente às novas realidades arquivísticas observadas a partir das novas configurações do trabalho/produção ocorridas ao longo do século XX.

Após a década de 1960, a arquivística passou a rever o conceito de proveniência, expandindo-a para os conceitos de multiprocedências (KUROKI e MARQUES, 2015, p. 314); proveniência múltipla (HURLEY, 1995, p. 4); proveniências múltiplas e sucessivas (CUNNINGHAM, 2017, p. 77); a realidades virtuais ou múltiplas (COOK, 2017, p. 13); e a variação de competência dos organismos (DUCHEIN, 1992, p. 22). A proveniência diz respeito a uma série importante de implicações, pois ela pode remeter ao ente produtor e/ou utilizador do documento. O produtor, por sua vez, pode ser o compositor ou o copista. A entidade “compositor” pode ser representada por duas ou mais pessoas responsáveis por compor/arranjar a composição, assim como um só documento pode ser copiado/produzido por mais de uma pessoa, em momentos diferentes ou simultaneamente e em espaços físicos diversos. Por exemplo, nos arquivos onde ocorreram divisões territoriais e uma cidade ou estado se dividiu por motivos de conflitos ou de mudanças administrativas, se pudermos reconhecer a proveniência da documen-

tação, poderemos recompor o seu total, tal e qual no momento de sua produção (CASANOVA, 1996 apud KUROKI; MARQUES, 2015, p. 313).

Na área da música, os catálogos temáticos por compositor, nos quais os documentos estão custodiados em diferentes instituições possuem este entendimento. O *Catálogo Temático das obras de José Maurício Nunes Garcia* (MATTOS, 1970), por exemplo, apresenta “centenas de fontes para o CT, em instituições brasileiras e no exterior” (FIGUEIREDO, 2019, p. 5).

A detecção de proveniência pela variação da competência de órgãos se dá de forma que, quando um órgão muda a sua competência, a documentação recebida pelo antigo órgão, se ainda for utilizada, recebe a proveniência do novo órgão. Já se essa documentação não for utilizada, ela permanece endereçada ao antigo órgão. A exemplo disso está a alocação de parte do arquivo musical de uma antiga banda, que tenha sido extinta e que uma escola de música tenha tomado seu local, seu arquivo.

No terreno da proveniência virtual ou múltipla, esta pode se configurar quando uma documentação que tenha sido produzida em grupo permaneça em um único arquivo. Dessa forma, “a realidade muitas vezes é lógica e funcional, e não física” (COOK, 2017, p. 50). Na música, esse fenômeno tem ocorrido durante boa parte da história, começando com a produção de livros de coro, em grupo, desde o século XV até os dias atuais, com a produção de músicas *online* por diferentes músicos, fenômeno este impulsionado também pelo desenvolvimento tecnológico e pela pandemia de Covid-19 dos últimos anos.

No Acervo João Mohana ocorreu um caso em que partituras compradas pelo padre foram emprestadas por sua irmã Olga

Mohana para que o arranjador/copista Joselino Moura realizasse a transposição à sua tonalidade. A cópia da letra foi realizada pela própria Olga. Após a utilização dessas cópias na gravação do seu disco *Música Erudita Maranhense* (MOHANA, 1982), Olga apresentou o *Diretoria de Assuntos Culturais da Universidade Federal do Maranhão* – DAC, com uma encadernação contendo essas cópias. A grande questão arquivística aqui é sobre uma hipotética reivindicação da proveniência desse documento. Eles teriam sido comprados de algum músico por João Mohana e, portanto, podem ser atribuídos, tanto ao arquivo pessoal deste quanto à coleção do padre, posteriormente. Após a realização da cópia por Joselino e Olga, eles também poderiam reivindicar o seu direito. Após a sua oferta ao DAC o órgão pode se pronunciar como custodiador físico do documento, porém, este mesmo documento pode constar como tendo sido custodiado/produzido por todos esses agentes.

## 5. Conclusões

Inicialmente, como foi demonstrado, a simples tradução de uma nomenclatura utilizada na Arquivística não satisfaz a realidade arquivística da documentação musical brasileira. Como foi visto, por ser essa uma documentação especial, em termos da sua utilização ao longo do tempo, precisamos ainda adequar essa bagagem da arquivística ao mundo musical, sob pena de prejudicarmos tão importante campo do conhecimento, que tanto beneficia o fazer musical. Também pudemos observar que, conforme a arquivística se move para compreender as significativas mudanças em termos de entendimento do seu campo, a música pode e deve igualmente buscar o seu entendimento em termos arquivísticos,

frente a essa nova realidade. Com esse entendimento, até mesmo as coleções musicais podem receber um olhar mais atualizado, que contemple a nova compreensão da área da arquivística, como as multiprocedências, proveniências múltiplas e sucessivas, e etc.

O certo é que ainda há muito o que se fazer, pois somente um cada vez mais largo escrutínio, baseado na observação da realidade dos arquivos musicais brasileiros poderá contribuir para uma utilização cada vez mais frutífera dos conhecimentos da arquivística no *mértier* musical.

## 6. Referências

BRASIL. Dicionário brasileiro de terminologia arquivística. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2005.

BRASIL. Conselho Nacional de Arquivos. NOBRADE: Norma Brasileira de Descrição Arquivística. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2006.

BRASIL. Ministério do Planejamento, Orçamento e Gestão. Secretaria-Adjunta de Logística e Tecnologia da Informação. Portaria normativa nº 05, de 19 de dezembro de 2002.

BRASIL. Conselho Nacional de Arquivos - CONARQ. Câmara Técnica de Documentos Eletrônicos - CTDE. GLOSSÁRIO. Rio de Janeiro, 2009.

BRASIL. Conselho Nacional de Arquivos. Câmara Técnica de Documentos Audiovisuais, Iconográficos, Sonoros e Musicais. Glossário. Rio de Janeiro, 2019.

BELLOTTO, Heloísa Liberalli. Arquivos permanentes: tratamento documental. São Paulo: T.A. Queiroz, 1991.

CABEZAS BOLAÑOS, Esteban. La organización de archivos mu-

sicais: marco conceptual. In: *Información, Cultura y Sociedad*. Facultad de Filosofía y Letras. Instituto de Investigaciones Bibliotecológicas. Universidad de Buenos Aires. No. 13 p. 81-99. Buenos Ayres, 2005.

CERQUEIRA, Daniel Lemos. Bumba-meu-boi do Maranhão: uma releitura de seus primeiros registros. In: *Revista Nupeart*. Vol. 16, pp. 82-98. 2016.

Conselho Nacional de Arquivos. ISAD(G): Norma Geral Internacional de Descrição Arquivística. 2. ed. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2001.

COOK, Terry. O conceito de fundo arquivístico: teoria, descrição e proveniência na era pós-custodial [recurso eletrônico] / Tradução de Silvia Ninita de Moura Estevão e Vitor Manoel Marques da Fonseca. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2017.

COTTA, André Guerra. O tratamento da informação em acervos manuscritos musicais brasileiros. Escola de Ciência da Informação. UFMG, 2000.

COTTA, André Guerra, André; SOTUYO BLANCO, Pablo. *Arquivologia e patrimônio musical*; organizador e editor Pablo Sotuyo Blanco. Salvador: Edufba, 2006.

CUNNINGHAM, Adrian. O poder da Proveniência na descrição arquivística. In: *Acervo*, Rio de Janeiro, v. 20, nº 1-2, p. 77-92, jan/dez 2007.

DUARTE, Fernando Lacerda S.; CUNHA, Marcelly Adriele V. A. Produção de instrumentos de pesquisa para o Acervo musical da Capela do Hospital Beneficente Portuguesa, em Belém -PA: entre modelos e adequações às peculiaridades locais. In: *Anais do II Encontro de Musicologia Histórica do Campo das Vertentes*. UFSJ: São João del-Rei, 2018.

DUCHEIN, Michel. *Arquivo & Administração*, Rio de Janeiro, V.

10-14, N. 1. pp. 14- 33, abr. 1986.

FIGUEIREDO, Carlos Alberto. O Catálogo Temático das obras de José Maurício Nunes Garcia: da necessidade de sua revisão e atualização. *In: Per Musi* no. 39. UFMG: Belo Horizonte, 2019.

FRANCO, Shirley Carvalhêdo; THIESEN, Icléia; RODRIGUES, Georgete Medleg. As duas teorias arquivísticas segundo John Roberts: uma contribuição aos fundamentos do campo. *In: Inf., Londrina*, v. 22, n. 3, p. 35 – 63, set/out. 2017.

HURLEY, Chris, Problems with Provenance. *Archives and Manuscripts* 23(2), (1995): 234– 259.

KUROKI, Ívina Flores Melo e MARQUES, Angelica Alves da Cunha. O Princípio da Proveniência à Luz da Filosofia e Sociologia da Ciência: Contribuições para a Configuração da Arquivologia. pp. 305-319, 2015.

MILLAR, Laura Agnes. A morte dos Fundos e a ressurreição da Proveniência: o contexto arquivístico no espaço e no tempo. *In: Informação Arquivística*, Rio de Janeiro, v. 4, n. 1, p. 144-162, jan./jun., 2015.

MOHANA, Olga. Música Erudita Maranhense. LP independente. Gravado ao vivo no Teatro Arthur Azevedo. São Luís, 1982.

# Proveniência documental na música: tipologias

*Guilherme Augusto de Ávila*

*Universidade federal do Maranhão – guilherme\_violao@hotmail.com*

**Resumo:** O presente artigo apresenta uma diversidade de tipos de proveniência documental, com a aplicação destes conceitos na área de acervos musicais. O trabalho partiu da observação realizada na classificação e catalogação do Acervo João Mohana, custodiado pelo Arquivo Público do Estado do Maranhão desde 1987. Nessa observação, uma série desses mesmos tipos de proveniência foram detectados.

**Palavras chave:** Proveniência. Tipologias. Acervos musicais

**Abstract:** This article presents a diversity of types of documental provenance, with the application of these concepts in the area of musical archives. The work started from the observation made in the classification and cataloging of the João Mohana Collection, held in custody by the Arquivo Público do Estado do Maranhão since 1987. In this observation, a series of these same types of provenance were detected.

**Keywords:** Provenance. Typologies. Musical collections

## Introdução

Entre os anos de 2017 e 2019 coordenei um projeto (ÁVILA, 2017) no qual foram feitas cerca de vinte e quatro mil (24.000) digitalizações com posterior catalogação dos documentos do *Acervo João Mohana*<sup>43</sup>. Para tal, foram realizadas quatro revisões de todo

---

43 Acervo advindo de uma coleção efetuada entre 1950 e 1987 por João Mohana com a temática musical maranhense, vendido ao Governo do Estado do Maranhão em 1987.

acervo, onde as questões de proveniência dispensaram especial atenção, dado o seu estado de organização em que o mesmo se encontrava. Inicialmente, poderia parecer fácil endereçar um documento ao seu compositor, como o Inventário (MARANHÃO, 1997) dá a entender, porém, durante as revisões pude ter uma visão mais panorâmica de todo acervo, o que implicou na percepção de uma diversidade de casos em que as proveniências dos documentos foram detectadas. Abaixo, a título de exemplo, um quadro resumo com alguns tipos de proveniência detectadas no acervo:

- Proveniência territorial
- Variação da competência de organismos
- Proveniências múltiplas e sucessivas
- Proveniência múltipla

### **Proveniência territorial**

Na década de 1960, um dos autores que contribuiu para um novo entendimento da terminologia arquivística foi Casanova (1966 *apud* KUROKI & MARQUES, 2015). Ele traz um raciocínio que corrobora a observação empírica no que tange a fatores de territorialidade na detecção da proveniência documental. O pesquisador colaborou de forma efetiva na resolução de problemas arquivísticos que se arrastavam por um longo tempo, com as inúmeras divisões territoriais ocorridas desde sempre, mas que se multiplicaram no período pós-Segunda Guerra. Segundo o seu entendimento, quando um território em conflito se divide e a documentação se dispersa, ainda é possível manter a proveniência funcional de uma forma intelectual e não física. Isso seria possível através da criação de um fórum especial de descrição, onde os vínculos de

proveniência sejam mantidos, via instrumentos de pesquisa. Dessa forma, mesmo com a dispersão física e a ordem original desfeita, os conjuntos documentais ainda mantém suas relações com as entidades produtoras, pois mantém suas relações intelectuais com os produtores e locais de produção.

[...] a recuperação efetiva da informação acontece, segundo ele, quando se observa não apenas o ordenamento original ou a ordem primitiva interna, como, também, a proveniência, a territorialidade e o contexto de criação e utilização do documento. (KUROKI E MARQUES, 2015, p.313).

Em alusão ao entendimento acerca da territorialidade documental na percepção da proveniência, alguns casos semelhantes foram detectados no *Acervo João Mohana*. São composições musicais de autores naturais do Maranhão, que compuseram músicas também em outros estados, seja em viagens ou em períodos em que residiam nesses estados. O fato é que essas composições vieram a ser custodiadas pelo *Arquivo Público do Estado do Maranhão*, e poderiam hoje fazer parte de um catálogo com essa temática de territorialidade entre Maranhão e esses outros estados.

Foi o caso de *Moana - Batuque Cabalístico*, de Pedro Gromwell dos Reis (1887+1964). Essa música está registrada sob o número 1401/95 no Inventário (MARANHÃO, 1997, p. 70) e possui duas fontes no acervo. Uma das fontes é uma parte-guia e a outra é escrita para piano. Num exame *in loco* percebemos que se trata de uma música inspirada no filme *Moana* (FLAHERTY, 1926), composta dentro de um navio, numa viagem a Belém - PA, no ano de 1928. A declaração realizada pelo compositor no frontispício do documento “bordo do

vapor Pará - ano de 1928 / inspirado no film [sic] do mesmo nome” não deixa dúvidas quanto a essa constatação. É muito provável que Pedro tenha tocado essa música nos cinemas mudos da época, pois esse filme foi estreado em São Luís em 1925 e o músico teve uma larga atuação nos cinemas da capital Ludovicense.

Figura 1 – Moana – Batuque Cabalístico (reg. 1401/95)

The image shows two pages of a handwritten musical score. The left page is titled "Moana" and includes the subtitle "Batuque Cabalístico (Catalógico)". It features a complex rhythmic notation with many notes and rests, and includes the instruction "Moderato". The right page contains a section titled "Versos do feitiço José Robinson Formosa" and "Música de Pedro Formosa". It also features complex rhythmic notation and includes the instruction "Mozart". Both pages have a library stamp from the Museu de Arte da UFPA, with the number 1401/95. The score is written in black ink on aged paper.

Fonte: autor

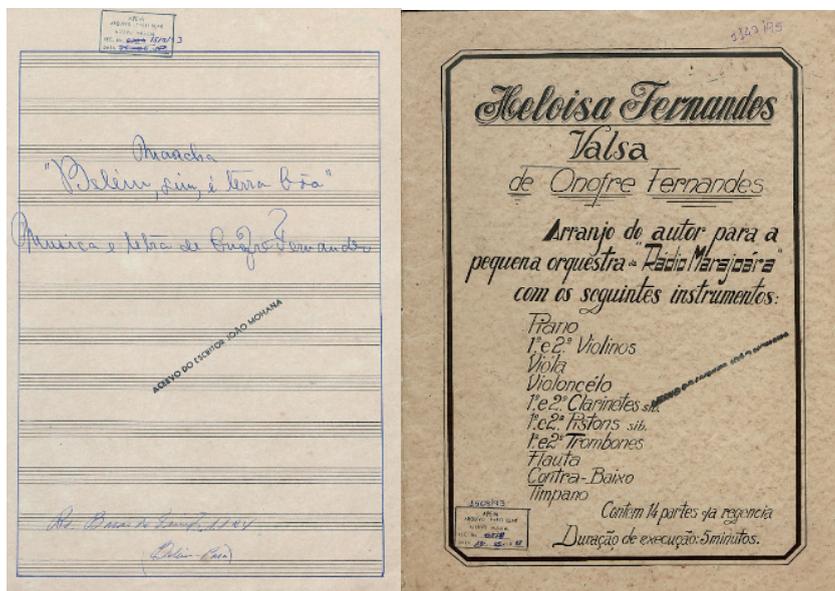
Outro caso que inclui a territorialidade documental no entendimento da proveniência intelectual não física do documento pode ser percebido em alguns documentos do músico natural de

Viana (MA) Onofre Fernandes (1906+1977). Pelo seu histórico de constantes mudanças de estados, seu caso é um terreno fértil para tal discussão.

Segundo Cerqueira (2021), Onofre Fernandes foi aluno da última turma na *Casa dos Educandos Artífices*, em São Luís, no ano de 1889, quando seguiu para Viana (MA). Nessa cidade ele frequentou as aulas de música e participou da banda do professor e maestro Miguel Dias (1871+1925). Em 1927 Fernandes entrou para a banda do atual 24º BIS - *Batalhão de Infantaria e Selva*, em São Luís (MA), onde permaneceu até o ano de 1930, quando foi transferido para o 26º BC - *Batalhão de Caçadores*, na cidade de Belém (PA). Em seguida teria passado um período na cidade de Corumbá (MS) e ao final da década de 1930 foi transferido para o 25º BC - *Batalhão de Caçadores* na cidade do Rio de Janeiro (RJ) de onde retornaria a cidade de Belém do Pará (PA) para fixar residência definitiva (RAPOSO, 2013).

Em seus documentos musicais custodiados no Acervo João Mohana, encontramos títulos com toponímicos que remetem aos locais onde o músico residiu. São os casos de *Praia Grande* (reg. 1179/95); *O Céu Azul de Corumbá* (reg. 1161/95); *Valsa Triste - Despedida de Corumbá* (reg. 1535); *Belém sim, é terra boa* (reg. 1519/95). As declarações de atribuição de local feitas pelo autor também demonstram essa variabilidade em termos territoriais. São peças como *Miriam Fernandes* (1949, 26º BC); *Heloisa Fernandes* “arranjo do autor para a pequena orquestra da Rádio Marajoara / Belém, 1954” (reg. 1147), entre outras.

Figura 2 – Belém, sim, é terra boa (reg. 1519/95); Heloisa Fernandes (reg. 1147)



Fonte: autor

## 2. Variação da competência de organismos

Michel Duchein (1992) faz uma série de considerações acerca da variação da competência de organismos, onde a documentação do órgão anterior passa a custódia do novo órgão. Essa é uma prática muito frequente em órgãos governamentais, que mudam sua estrutura em suas atribuições mesmo durante um mesmo mandato. Nesses casos, Duchein chama a atenção para o fato de que, no momento de entrega da documentação ao arquivo, se o último órgão tiver absorvido/utilizado a documentação do órgão anterior, esse fundo deverá ter sua proveniência endereçada ao último órgão, que absorveu esses documentos nos seus procedimentos. Já se essa documentação do órgão anterior não tenha sido utiliza-

da pelo novo órgão, ela recebe como proveniência o antigo órgão. Inclusive, é muito comum que parte da documentação do antigo órgão seja exposto nas dependências do novo órgão, como uma espécie de museu.

No caso da documentação musical, ela é diferente por sua própria natureza. Em muitos casos, o documento musical guarda marcas de uso como caligrafia musical, dedicatórias e declarações de propriedade nos frontispícios, etc, que continuam fortemente indicando os seus autores/copistas/usuários. No Acervo João Mohana, inúmeros casos demonstram que os papéis de música foram sendo passados de mão em mão, reutilizados por outros músicos.

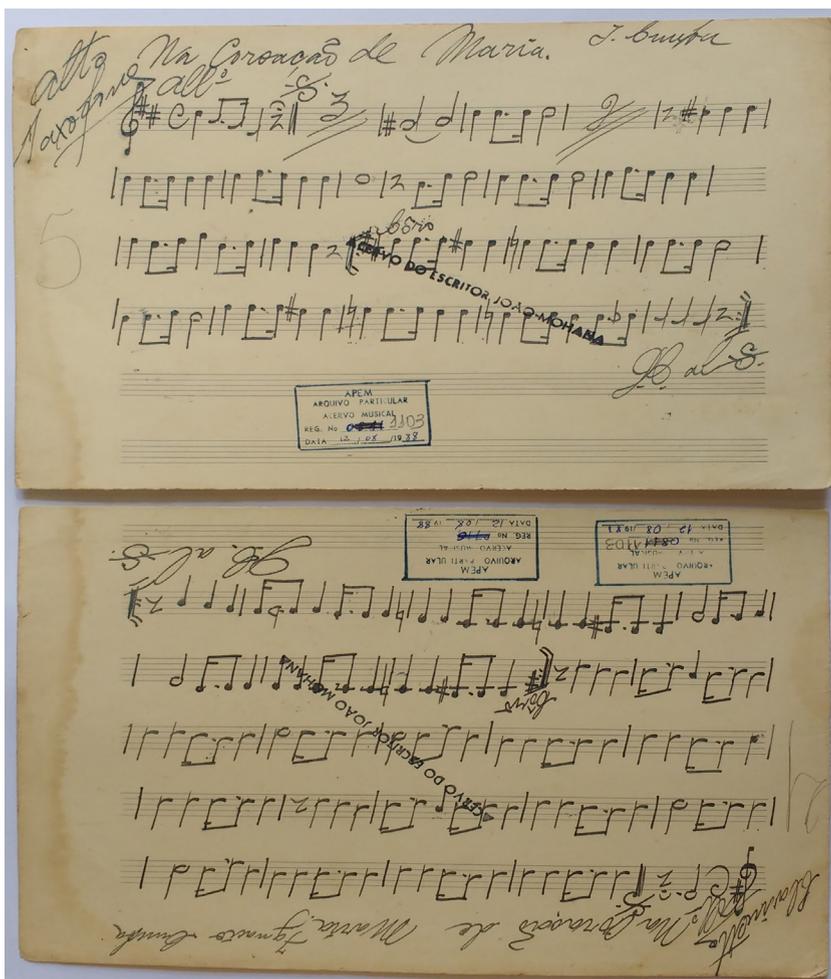
Um dos casos mais claros é o do músico Pedro Gromwell dos Reis (1887+1964). Ele foi um dos primeiros alunos formados na *Escola de Música do Estado*, fundada em 1901 por Antônio Rayol. Ele recebeu o diploma em 1904, ano da morte do fundador da escola. Pedro sempre foi muito ativo, atuando em diversas frentes na atividade musical, e, por algum motivo, ficou com grande parte dos documentos musicais de Antônio Rayol, conforme é observado no Acervo João Mohana. Os dois músicos devem ter mantido algum nível de colaboração para que fosse possível a incorporação dos documentos musicais de Antônio Rayol por Pedro, após a morte do primeiro.

A referência mais antiga sobre a atuação musical de Pedro é o concerto de inauguração do Club Musical Antonio Rayol, criado em 1905 para dar continuidade às conquistas musicais feitas pelo tenor, mas que existiu por pouco tempo (CERQUEIRA, 2019, p. 144).

O envelope 391 do Acervo João Mohana possui uma demonstração dessa mudança na custódia de documentos musicais. Como é possível perceber, Pedro Gromwell não só absorveu parte do arquivo musical de Antônio Rayol, como também reaproveitou seus papéis. A música de Ignacio Cunha (1871+1955) *Na Coroação de Maria* (reg. 0742/95), tem como copista o músico Pedro Gromwell. A antiga parte para trombone tem em seu verso uma *Ave Maria*, escrita com a grafia de Antônio Rayol. Ela foi inutilizada através de riscos inseridos por Pedro e rasgada ao meio e reaproveitada para as partes de Saxofone Alto e Clarinete.

Figura 3 – Na Coroação de Maria (reg. 0742/95)

The image shows two pages of a handwritten musical score for Trombone. The top page is titled "Ave Maria" and "Tromboni". It features a stamp from the "APEM ARQUIVO PARTICULAR ACERVO MUSICAL" with registration number "REG. N.º 7.13" and date "DATA 15.1.88.1988". The score includes musical notation with dynamic markings such as "Allo", "Pia", "Andante", and "Crescdo". The bottom page contains a few more notes and a stamp that reads "ACERVO DO ESCRITOR JOAO MOHANA".



Fonte: autor

### 3. Proveniências múltiplas e sucessivas

Afirmamos que a noção de proveniência advinda das regras holandesas de descrição levou os arquivistas a insistirem na atribuição de apenas uma única proveniência para cada conjunto de documentos, o que ficou provado não refletir a realidade da produção de documentos. Segundo o pesquisador, o mundo real seria

muito mais complexo, dadas as “inter-relações entre diferentes entidades produtoras de documentos” (CUNNINGHAM, 2007, p. 78).

A descrição deve refletir o mundo real, no qual, as relações de produção não ocorrem de um para um, mas de muitos para muitos, e só a descrição dessas relações pode trazer à tona a realidade documental. Nesse caso, as mudanças administrativas também seriam uma forma de múltiplas proveniências.

Esse fenômeno sempre existiu, mas está se tornando cada vez mais prevalente e aparente com os documentos eletrônicos, quando sistemas compartilhados freqüentemente criam um único conjunto de documentos para múltiplas entidades distintas (CUNNINGHAM, 2007, p. 79).

Um caso do Acervo João Mohana que espelha muito bem essa questão foi a produção do documento musical utilizado por Olga Mohana em 1982 para a gravação do LP Música Erudita Maranhense (MOHANA, 1982). Olga teria pedido emprestado uma seleção de fontes musicais da coleção do seu irmão, João Mohana, durante o período em que a mesma foi diretora da *Escola de Música do Estado do Maranhão*, entre 1979 e 1982. As fontes foram entregues a Joselino Moura, para que o então aluno da escola fizesse a transposição à tessitura vocal de Olga (mezzo soprano), deixando a cópia das letras das músicas a cargo de Olga. Findada a gravação do LP, Olga teria presenteado a *Diretoria de Assuntos Culturais* (DAC) da *Universidade Federal do Maranhão* (UFMA) com uma encadernação contendo os originais desse documento. Foi um desafio compreender como a fotocópia de parte desse documento chegou ao Acervo João Mohana.

Em 1993, quando o Acervo passava pela fase final de catalogação para a produção do seu Inventário (MARANHÃO, 1997), Joselino teria consultado o acervo para fotocopiar as mesmas fontes que utilizou em 1982 para a produção do documento utilizado por Olga. Ele não encontrou alguns daquelas músicas e se dirigiu ao DAC para fotocopiar as mesmas. Dessa forma, Joselino entregou essas cópias no Arquivo Público e, por acidente, elas teriam sido erroneamente agregadas ao Acervo João Mohana. Nas minhas revisões do acervo eu não detectei tal engano, pois as fotocópias possuem o carimbo com que João Mohana identificou toda sua coleção. Foi somente com a ajuda do musicólogo Joaquim dos Santos Neto, quem me comunicou o fato, que pude entrevistar o professor Joselino para esclarecer o ocorrido. Ocorre que, em algum momento, o colecionador João Mohana inseriu seu carimbo, o que dá a entender que. Pelo fato do mesmo ter emprestado suas fontes para a produção do mesmo, ele também teria direito em reivindicar a proveniência dessas cópias.

Eis aqui a demonstração de um caso claro de proveniências múltiplas e sucessivas. Em primeiro lugar, há que se investigar de onde João Mohana comprou tais fontes, pois elas indicariam aspectos de proveniência anteriores: autores, copistas, declarações de propriedade, marcas de uso, etc. Uma segunda camada de proveniência certamente recai sobre João Mohana, quem adquiriu esses documentos para a sua coleção. Possivelmente, pelo fato de Olga Mohana ter residido com o irmão por cerca de quarenta anos na mesma residência; pelo fato de que os mesmos não tiveram filhos; pelo fato de que Olga tenha sido a única pessoa autorizada a emprestar essas fontes e ter sido o único membro da família a ter realizado um trabalho estritamente musical com essas fontes,

acredito que ela possa ser considerada uma terceira camada na proveniência senão da coleção inteira de João Mohana, pelo menos dos documentos produzidos para o seu LP. Além do mais, a letra dessas fontes foi copiada pelas suas mãos.

Como uma terceira camada de proveniência, o músico/copista Joselino Moura também pode reivindicar essas fontes num fundo intelectual não físico. Nós ainda teríamos a *Diretoria de Assuntos Culturais da UFMA* como uma camada da proveniência, antes da entrada dessas fotocópias no Acervo João Mohana. Abaixo, Por amor de uns olhos (reg. 329/95) de Antônio Rayol.

Figura 4 - Excerto de *Por amor de uns olhos* (reg. 319/95)

The image shows a handwritten musical score on aged paper. At the top left, there is a small rectangular stamp with the text "ARQUIVO DE JOÃO MOHANA" and "REG. 329/95". The title "Por amor de uns olhos" is written in cursive at the top center. To the right of the title, the number "319/95" is written. Below the title, it says "música - Antônio Rayol" and "letra - Antônio Rayol". The score is written on five systems of staves. The first system is for guitar, with the instruction "imbuendo a guitarra" written below the staff. The second system is for voice, with the lyrics "O - lhos de san - ta três dos ceus do - res, foi - tos de" written below. The third system continues the lyrics: "luz de dor de her - mo - ni - a o - lhos on - de por - pas - sa me - la". The fourth system continues: "di - a dos so - nhos bons dos vin - gi - nais a - mo - res o - lhos a -". The fifth system shows the final part of the lyrics: "di - a dos so - nhos bons dos vin - gi - nais a - mo - res o - lhos a -". The score includes various musical notations such as notes, rests, and bar lines.

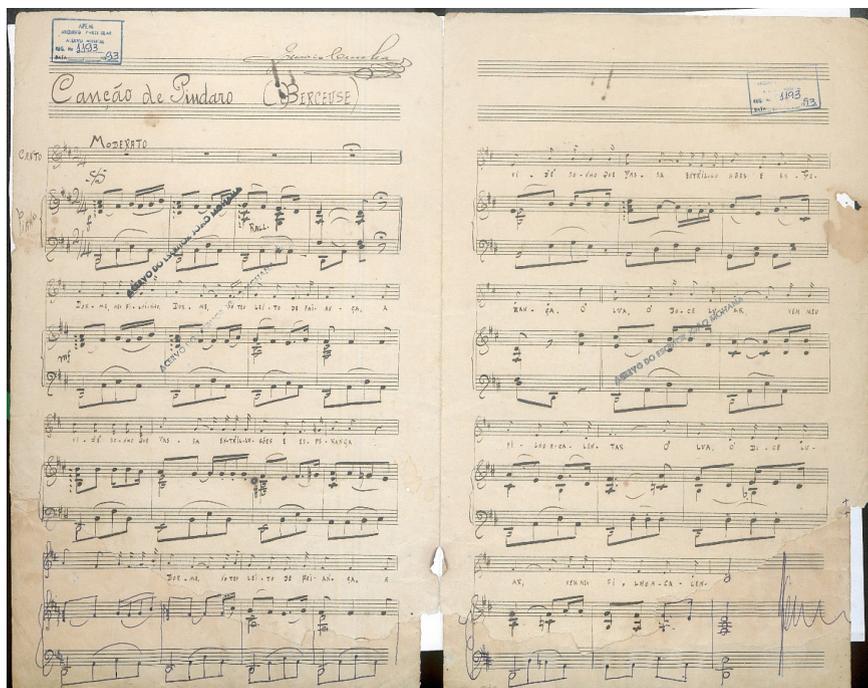
Fonte: Autor

#### 4. Proveniência múltipla

Um dos inúmeros casos de proveniência múltipla detectados no acervo se trata da *Canção de Píndaro* (reg. 831/95) de Ignacio Cunha. A fonte, copiada pelo compositor em 1932, foi vítima do ataque de insetos, e teve a sua parte inferior totalmente desaparecida. Por sorte, Pedro Gromwell dos Reis realizou o restauro, através da lembrança, pois ele “[...] trazia uma biblioteca musical na cabeça, biblioteca feita mais de vivência do que de livros” (MOHANNA, 1974, p. 11) e pôde “fazer os cupins vomitarem tudo quanto tinham engolido” (*ibidem*, p. 13). Assim, essa fonte tem hoje a proveniência múltipla mesmo na sua produção.

Na imagem abaixo, é possível observar que Pedro Gromwell enxertou o pedaço de folha faltante e a complementou com o texto musical guardado de memória.

Figura 5 – Canção de Píndaro ( reg. 831/95)



Fonte: <http://apem.cultura.ma.gov.br/acervo/items/show/397>

## Conclusões

A detecção da proveniência de documentos musicais pode ser a chave para uma organização arquivisticamente orientada nos acervos musicais brasileiros. Ainda há muito o que se fazer, em termos de políticas de arquivamento, e de divulgação dessas políticas, pois sequer os gestores são cientes dos problemas mais rudimentares como a importância da guarda e manutenção dos documentos musicais.

O aspecto aqui demonstrado é possível de ser observado em qualquer tipo de acervo, o que o torna abrangente e desafiador,

porém, seus frutos fornecem uma contribuição importante no que diz respeito tanto a organização dos acervos quanto à possibilidade de construção de histórias em cima de cada achado.

## Referências

ÁVILA, Guilherme Augusto de. Projeto de Preservação e Democratização do Acervo João Mohana. São Luís, 2017.

CERQUEIRA, Daniel L. “Onofre Fernandes” *APEM - Acervo Digital*, acesso em 27 de abril de 2021. Disponível em: <http://apem.cultura.ma.gov.br/acervo/items/show/145>.

CUNNINGHAM, Adrian. O poder da proveniência na descrição arquivística. *In: Acervo*, Rio de Janeiro, v. 20, n° 1-2, p. 77-92, jan/dez 2007.

DUCHEIN, Michel. O Respeito de Fundos em Arquivo: princípios teóricos e problemas práticos, 1992.

FLAHERTY, Robert J. Moana. Filme. Paramount Pictures, Estados Unidos da América, 1926.

KUROKI, Ívina Flores Melo e MARQUES, Angelica Alves da Cunha. O Princípio da Proveniência à Luz da Filosofia e Sociologia da Ciência: Contribuições para a Configuração da Arquivologia. pp. 305-319, 2015.

MARANHÃO. Acervo João Mohana: partituras. Arquivo Público do Estado do Maranhão. São Luís: Edições SECMA, 1997.

MOHANA, João. A Grande Música do Maranhão. Rio de Janeiro, Agir, 1974.

MOHANA, Olga. Música Erudita Maranhense. LP independente. Gravado ao vivo no Teatro Arthur Azevedo. São Luís, 1982.

RAPOSO, Luiz Alexandre. Onofre Fernandes. Academia Vianense de Letras. Disponível em: <http://avlma.com.br/site/onofre-fernandes>.

# Tecnologias economicamente viáveis para o tratamento de acervos documentais: o desenvolvimento de uma mesa de higienização desmontável e um suporte para fotografia com celulares

*Fernando Lacerda Simões Duarte*

UFPA – Lacerda.lacerda@yahoo.com.br

**Resumo:** Um dentre os desafios da pesquisa e tratamento de acervos documentais na pesquisa musicológica é o transporte da aparelhagem para o trabalho de campo. A fim de evitar o deslocamento dos acervos, mas também como uma maneira de envolver a comunidade local no trabalho com as fontes, buscou-se desenvolver dois produtos que servissem adequadamente às suas finalidades, mas que também pudessem ser transportados com relativa facilidade. Neste trabalho, relata-se, portanto, o processo envolvido no desenvolvimento de produtos a partir da constatação de dificuldades práticas e da formulação dos seguintes problemas: como realizar fotografias digitais com aparelho celular sem distorção de imagem? E como promover uma higienização adequada dos documentos em uma mesa de digitalização economicamente viável e que possa ser levada a campo? Responder a tais questões implicou pesquisa bibliográfica acerca das tecnologias existentes, seu funcionamento, as alternativas desenvolvidas por outros profissionais que se dedicam ao trabalho com documentos e acervos, mas também uma análise da realidade socioeconômica dos colaboradores da pesquisa ou eventuais discentes de um curso específico voltado à documentação musical e a análise de quais as vantagens e as limitações de uma tecnologia própria a ser desenvolvida. Os resultados apontam para uma mesa de higienização – também chamada de capela – que tem como limitação a ausência de mecanismos de aspiração e filtragem dos resíduos, mas como vantagens ser desmon-

tável e viável economicamente. Em relação ao suporte, seu principal êxito é a realização de fotografias sem distorção, já que o celular se encontra perpendicular ao documento, e sua limitação, a necessidade de um celular que tenha um foco automático eficiente ou a necessidade de espelhamento de tela em outro aparelho.

**Palavras-chave:** Tratamento de acervos musicais. Pesquisa de campo. Higienização de documentos.

### **Economically Feasible Technologies for the Treatment of Documentary Archives: the Development of a Removable Cleaning Table and a Support for Photography with Cell Phones**

**Abstract:** One of the challenges of research and treatment of documentary archives in musicological research is the transport of the equipment for fieldwork. In order to avoid the displacement of the archives, but also as a way to involve the local community in working with the sources, we sought to develop two products that suitably serve their purposes, but that can also be transported with relative ease. In this work, therefore, we report the process involved in product development based on the observation of practical difficulties and the formulation of the following problems: how to take digital photos with a cell phone without image distortion? And how to promote an adequate cleaning of documents on an economically viable digitizing table that can be carried out in the field? Answering such questions implied bibliographic research about the existing technologies, their functioning, the alternatives developed by other professionals who are dedicated to working with documents and collections, but also an analysis of the socioeconomic reality of the research collaborators or eventual students of a specific course focused on musical documentation and the analysis of the advantages and limitations of a proprietary technology to be developed. The results point to a sanitizing table - also called a chapel - whose limitation is the absence of mechanisms for aspirating and filtering the residues, but with the advantage of being demountable and economically viable. Regarding support, its main success is taking photographs without distortion, since the cell phone is perpendicular to the document, and its limitation, the need for a cell phone that has an efficient autofocus or the need for

mirroring the screen on another device.

**Keywords:** Treatment of musical collections. Field research. Clearing of documents.

## Introdução

Durante algum tempo, a pesquisa musicológica no Brasil se concentrou em grandes coleções de musicográficos que continham, sobretudo, fontes contendo obras dos séculos XVIII e XIX, não raro, sendo os documentos datados do mesmo período. Os arquivos do Cabido Metropolitano do Rio de Janeiro e da Cúria Metropolitana de São Paulo, a coleção de Francisco Curt Lange – recolhida ao Museu da Inconfidência de Ouro Preto – e os diversos fundos do Museu da Música de Mariana, ambos em Minas Gerais, são exemplos dos acervos que tiveram intensa atividade musicológica, sobretudo no âmbito da edição de obras.

Nas últimas duas décadas, aproximadamente, os trabalhos musicológicos têm revelado considerável recrudescimento na diversidade dos acervos estudados. O *I Colóquio Brasileiro de Arquivologia e Edição Musical* – realizado em Mariana-MG, em 2003 – revela essa ampliação: Modesto Fonseca abordou a catalogação de um acervo em Viçosa-MG; José Arnaldo Lima traçava um panorama da sistematização e do interesse musical do Arquivo Histórico Monsenhor Horta; Pablo Sotuyo Blanco tratou dos arquivos de música na Bahia, enquanto Vanda Bellard Freire apresentou resultados de mais de uma década de trabalho na Biblioteca Alberto Nepomuceno da UFRJ (COLÓQUIO, 2004). Cinco anos antes, o *I Simpósio Latino-Americano de Musicologia* também trouxe apontamentos relevantes, tais como os trabalhos *Arquivos de manuscritos musicais brasileiros: breve panorama*, de José Maria Neves, e *Arqui-*

*vos musicais mineiros: localização, material existente, acesso e trabalhos realizados*, de Aluizio Viegas (SIMPÓSIO, 1998).

Mais recentemente, é possível citar os diversos trabalhos de campo empreendidos por Paulo Castagna em São Paulo e Minas Gerais, com especial destaque para o tratamento do acervo João Antônio Romão, proveniente de Pindamonhangaba-SP. Nossa investigação doutoral – voltada às práticas musicais católicas no Brasil entre 1903 e 2013 (DUARTE, 2016) – também acabou por revelar dezenas de acervos nas vinte e sete unidades da Federação, muitos dos quais nunca estudados no âmbito da Musicologia Histórica. É possível citar ainda trabalhos que têm sido desenvolvidos pelo CEAMM – Centro de Estudo dos Acervos Musicais Mineiros, sob coordenação de Edite Rocha, mas também no Núcleo de Acervos da Escola de Música da UEMG. Merecem destaque ainda, no Nordeste brasileiro, os trabalhos de Thais Rabelo, em Sergipe, de Marcos Moreira, em Alagoas e Pernambuco, e dos pesquisadores ligados à Universidade Federal do Maranhão, Guilherme Ávila e Daniel Cerqueira. No Centro-Oeste, o Laboratório de Musicologia Braz Wilson Pompeu de Pina, da Escola de Música e Artes Cênicas da UFG tem se ocupado de acervos provenientes no estado de Goiás, especialmente de uma banda de música da cidade de Jaraguá.

A preocupação com a necessidade de um tratamento técnico dispensado aos acervos e a conservação preventiva de suas fontes se revela questão mais antiga. Dez anos antes do *I Colóquio de Mariana*, o musicólogo José Maria Neves (1993) publicava o artigo *Arquivos musicais brasileiros: preservar enquanto é tempo*, cujo título pode ser lido como exortação para os riscos envolvidos na ausência de um trabalho constante e eficiente de salvaguarda. Já as recomendações Essa salvaguarda não deve prescindir do rigor

técnico na conservação preventiva e tratamento, mas deve ir além, alcançando a função social dos mesmos na construção das memórias coletivas locais. Nas *Conclusões e Recomendações do I Colóquio Brasileiro de Arquivologia e Edição Musical* (COLÓQUIO, 2004: 303-312), a necessidade de um trabalho intenso e colaborativo para a preservação dos acervos que tivesse abrangência nacional foi detalhadamente exposta. Desde então, e ainda hoje, muitos são os desafios e entraves para a consecução de tal objetivo: a distância dos locais que recolhem os acervos, a ausência de percepção da função social dos mesmos por parte de quem os custodia, limitações de recursos humanos e financeiros para o tratamento e pesquisa de tantos acervos existentes, as dimensões continentais do país, o pouco reconhecimento do poder público – especialmente nos dias atuais – do valor da cultura e outros tantos que poderiam ser ainda apontados.

Neste trabalho, são apresentadas duas soluções desenvolvidas com vistas a tornar o trabalho musicológico de campo um pouco mais eficiente, buscando responder ao desafio do transporte da aparelhagem, mas também aos altos custos financeiros que a aquisição de alguns equipamentos pode ter. Considera-se ainda a busca por envolver a comunidade local, que detém o acervo, no trabalho direto com as fontes. Assim, relata-se o processo envolvido no desenvolvimento de uma mesa de higienização de documentos desmontável e um suporte para fotografia com telefone celular que utilize sua câmera em posição perpendicular aos documentos – com o celular paralelo, portanto, à superfície onde serão fotografados. Partiu-se, desse modo, da constatação de uma problemática de caráter eminentemente prático, qual resultou na formulação dos seguintes problemas: como realizar fotografias

digitais com aparelho celular sem distorção de imagem? E como promover uma higienização adequada dos documentos em uma mesa de digitalização economicamente viável e que possa ser levada a campo? O primeiro passo adotado foi uma pesquisa acerca das tecnologias existentes e a análise dos custos de tais aparelhos. Para tanto, a visita a instituições que têm por finalidade a guarda, conservação e acesso aos documentos – especialmente ao Arquivo Público do Estado do Pará – para mais bem compreender a estrutura e o funcionamento dos aparelhos foi, juntamente com a pesquisa *online* por tais aparelhos ou por alternativas a eles desenvolvidas por outros profissionais, o primeiro passo do trabalho que resulta neste texto. A realização de pesquisa em diferentes acervos brasileiros possibilitou-nos ainda o contato com diversos pesquisadores e pesquisadoras, dos mais diversos níveis acadêmicos, o que nos permite também refletir acerca da realidade socioeconômica das muitas pessoas engajadas na pesquisa documental, especialmente de nossos colaboradores em projetos e também de eventuais discentes de um curso de especialização técnica de nível médio voltado especificamente documentação musical, que se pretende desenvolver na Escola de Música da Universidade Federal do Pará tão logo a pandemia de Covid-19 esteja controlada e seja possível retornar às atividades acadêmicas de maneira presencial.

Os objetos desenvolvidos cujo processo é aqui relatado dão continuidade a um processo de construção de recursos para o tratamento de acervos que já havia resultado, por exemplo, na elaboração de invólucros dobráveis de baixo custo confeccionados em papel cartão (DUARTE, 2018), que foi amplamente utilizado no Laboratório de Etnomusicologia – LabEtno/UFGA, para o acondicionamento do fundo documental da professora e pianista Luiza

Camargo, mas também de objetos tridimensionais – réplicas de vestígios arqueológicos – do fundo Arqueologia Musical na Amazônia.

O trabalho se divide em três partes. A primeira é dedicada ao suporte para celular e a segunda, à mesa de higienização. Em ambas, procede-se a uma breve análise das vantagens e limitações dos equipamentos desenvolvidos. Finalmente, são apontadas as experiências já realizadas com o suporte e a mesa de higienização e as expectativas para o seu sistemático em atividades de ensino, pesquisa e extensão.

## **1. Suporte para celular**

Em nossas pesquisas de campo, sempre trabalhamos com câmeras compactas, por termos levado em consideração a qualidade da resolução das imagens e a facilidade de transporte do equipamento. Ademais, a velocidade com a qual é possível trabalhar com tais câmeras deve ser destacada: chegamos a fazer mil e oitocentas fotografias em um único dia. Alguns inconvenientes, entretanto, foram percebidos: fotografias desfocadas pela pouca luz e por tremores ainda que mínimos durante a tomada da imagem, além de uma distorção da imagem porque não foi incomum ter inclinar a câmera evitar que aparecessem sombras no documento. A primeira solução recentemente encontrada para parte desse problema – e que já tem sido utilizada, como se verá adiante – é o uso de *ring lights* que podem ser presos a mesas. Além serem de leves e economicamente acessíveis – ao custo de sessenta reais um par –, é possível diminuir seu tamanho consideravelmente torcendo a haste

onde fica a lâmpada. Outra vantagem é a gradação de intensidade de iluminação que o aparelho permite realizar.

Sobre o posicionamento da câmera, o ideal é que a lente fique perpendicular ao documento. Isto foi percebido em diferentes laboratórios e arquivos, tanto presencialmente, quanto em pesquisa na internet. Assim, a aquisição de alguns equipamentos passou a ser considerada: um scanner planetário, um scanner de mesa – imediatamente descartado, por colocar em risco as lombadas de livros – ou uma câmera DSRL com alguma possibilidade de espelhamento do visor. O scanner planetário mais acessível tinha como vantagem a eficiência (quantidade de páginas digitalizadas por minuto), mas como limitações a resolução e o tamanho máximo do documento a ser digitalizado: em alguns modelos, A4 e em outros, A3. Isso impediria que se fotografasse, por exemplo, folhas de jornais inteiras ou partituras que eventualmente tivessem algumas das medidas – vertical ou diagonal – ligeiramente maiores que o tamanho máximo tolerado. Já os scanners planetários profissionais tinham como limitações o preço e o fato de não ser possível transportá-los para campo com facilidade.

A opção foi, então, por câmeras DSRL com espelhamento de tela. Ao custo de dois mil reais cada, adquirimos duas câmeras Canon do modelo EOS Rebel T100, com nove pontos de foco, 18 megapixels e o espelhamento do visor em telefone celular ou *tablet* via *wi-fi*. Esse último aspecto é fundamental, uma vez que não é possível enxergar o visor da câmera quando esta está suspensa. Ademais, o controle de foco e o disparo também podem ser realizados através do aparelho no qual é feito o espelhamento, o que evita o contato com o botão de disparo e qualquer tremor do aparelho no momento da tomada da imagem. Além de nosso celular, acabamos

adquirindo um tablet para espelhamento de uma das câmeras, ao custo de quatrocentos reais.

Para segurar as câmeras DSRL foi adquirida uma grua pelo valor de quatrocentos e vinte e cinco reais<sup>44</sup>, além de duas garras C-clamp para o encaixe das câmeras na grua pelo valor de cento e trinta e nove reais. O funcionamento da grua como suporte é totalmente eficiente, sendo possível acoplar uma câmera ao espaço onde se encaixaria uma filmadora e outra ao cabo da grua. Embora dobrável e com um tamanho bastante discreto, o aparelho tem como inconveniente o peso de aproximadamente dez quilos. Com o aumento de uma câmera DSRL no trabalho de campo<sup>45</sup>, foi adquirido um suporte para rebatedor fotográfico e mais uma garra C-clamp, sendo que o valor despendido com o suporte foi duzentos e sessenta e três reais. Ele também suporta duas câmeras e tem como grande vantagem ter aproximadamente metade do peso da grua<sup>46</sup>.

O simples cálculo aritmético dos valores despendidos para a aquisição do equipamento que consideramos ideal para um laboratório de documentação musical está longe de ser irrisório e aces-

---

44 Note-se que estão computados nos valores da grua, das garras C-clamp, do suporte para rebatedor fotográfico e da mesa dobrável que base para a mesa de higienização os valores dos fretes de São Paulo-SP para Belém-PA. Para maior precisão em relação a valores, deve ser observado que os aparelhos foram adquiridos, em sua maioria, entre o segundo semestre de 2020 e o primeiro semestre de 2021.

45 Inicialmente, no projeto da Sé de Belém – que será detalhado no último item –, utilizávamos uma câmera Rebel T100 nossa e uma câmera DSRL Canon pertencente à professora Tainá Façanha (UEPA; PPG-Artes/UFPA). Com a aquisição de nossa segunda câmera T100, vimos a necessidade de um segundo suporte.

46 A diferença está no mecanismo para levantar e abaixar as filmadoras que é próprio da grua: o metal empregado nele é bem mais denso que o da base, que é o mesmo aplicado integralmente no suporte para rebatedor.

sível, muitas vezes, aos colaboradores da pesquisa, aos eventuais discentes de um curso específico sobre o tema ou ainda a muitas entidades custodiadoras – tais como as bandas de música – que não se dedicam prioritariamente à conservação de documentos e acervos, mas sim a fazer música. Foram buscadas, então, alternativas que pudessem ser mais acessíveis economicamente, mas sem uma perda muito considerável da qualidade dos resultados. Considerando que boa parte da população possui celulares para tantas outras funções – ligações, acesso à internet, aplicativos de bancos, redes sociais etc. – e que não raro tais aparelhos têm câmeras com uma resolução considerável<sup>47</sup>, aproveitar tais aparelhos se tornou imperativo. Passava-se, então, à necessidade de criar um suporte que possibilitasse o posicionamento perpendicular da câmera do aparelho ao documento tal como ocorre com a grua ou com o suporte para rebatedor, ambos com garra C-clamp. O desafio seria fazê-lo da maneira menos dispendiosa possível. Assim, foram considerados outros itens que, de algum modo, também estivessem presentes no cotidiano.

A solução encontrada para cada celular envolve um pedestal para microfone sem o cachimbo (encaixe do microfone), um *ring light* com garras para mesa – note-se que um par deles é o ideal em termos de iluminação – e cinco abraçadeiras de plástico utilizadas, por exemplo, para amarrar fios e que podem ser adquiridas em lojas de materiais de construção. Em nosso caso, o custo das abraçadeiras foi cinco reais. Os *ring lights* têm sido cada vez mais comuns no cotidiano das pessoas, sobretudo em transmissões pela internet. As-

---

47 Há modelos bastante popularizados com câmeras de 13 megapixels e um foco automático eficiente.

sim, além do da lâmpada ou “anel de luz”, eles têm um suporte para celular. Com o uso de um alicate, esse suporte foi cortado da base e integrado ao pedestal do microfone com as abraçadeiras (fig.1).

**Figura 1:** Suporte para celular de nossa autoria.



**Fonte:** Imagens nossas.

Na figura 1, é possível perceber que foram utilizadas duas abraçadeiras a mais para passar um cabo de conexão via USB. Para alguns modelos de celular, tal uso pode ser interessante. Em geral, o que tem sido utilizado em campo, contudo, é um disparador remoto para câmera de celular – popularizado há algum tempo juntamente com um bastão utilizado para tirar fotos de si, o “pau de *selfie*”. Considerando que não é possível enxergar o visor do celular enquanto as fotografias são feitas, mas que os aparelhos que

utilizamos têm foco automático bastante satisfatório, em campo, temos utilizado apenas o disparador remoto. Para maior controle do processo, entretanto, pode ser utilizado também um segundo aparelho com espelhamento de tela. Esse espelhamento é feito por meio de *softwares* específicos, tais como *ApowerMirror* e *AirDroid / AirMirror*. Esses *softwares* também costumam ter a opção de controle remoto do celular por meio do espelhamento. Nunca utilizamos, entretanto, tal controle pelo fato de ser necessário utilizar o celular controlado em modo *Root*, o que expõe o aparelho a maior risco de problemas técnicos.

Em suma, o suporte para celular tem como principal êxito a possibilidade de realizar fotografias sem distorção, uma vez que a câmera do telefone celular se encontra em posição perpendicular ao documento. Ademais, o custo para seu desenvolvimento não foi alto: um pedestal para microfone sem cachimbo a sessenta reais, um par de *ring lights* também a sessenta reais, abraçadeiras por cinco reais e um disparador remoto da câmera do celular por vinte e cinco reais. Considerando que não é improvável que os possíveis interessados na digitalização dos documentos musicográficos tenham contatos em igrejas e que elas têm pedestais pra microfones – os quais não serão alterados em sua estrutura, mas tão somente terão os cachimbos desacoplados –, é possível reduzir ainda mais o custo do suporte. A principal limitação observada é impossibilidade de visualização da tela do celular durante a realização das fotografias, o que implica a necessidade de um aparelho que tenha um foco automático bastante satisfatório ou o espelhamento de tela em outro aparelho telefônico móvel, de um computador ou *tablet*, demandando também uma rede *wi-fi* a ser compartilhada pelos dois aparelhos.

## 2. Mesa de higienização desmontável

O segundo aparelho demandou um planejamento muito maior que o anterior. Trata-se de uma “capela” ou mesa para higienização de documentos. A necessidade foi percebida tão logo nos foi anunciado pela Diretoria da Escola de Música da Universidade Federal do Pará a possibilidade de disponibilização de uma sala específica para o futuro curso de Documentação Musical. Dentre os procedimentos de conservação preventiva – e, note-se, não se pretende adentrar o universo do restauro de suportes de papel no curso –, a higienização mecânica é um dos mais elementares e necessários, a fim de evitar a proliferação de agentes biológicos, além de remover as sujidades mecanicamente incorporadas aos documentos.

A mesa de higienização é utilizada para a varredura dos documentos com uso de trincha. Além de recolher as sujidades, os modelos fazem a filtragem das mesmas com água. Por cercarem totalmente a área de higienização, tais mesas evitam que as sujidades retornem para o ambiente e entrem em contato com a pessoa que realiza a higienização e eventualmente, até mesmo com os documentos novamente – sobretudo, em ambientes com ventiladores, de uso bastante comum no Pará, uma vez que raramente as entidades custodiadoras dispõem de ar condicionado. Alguns inconvenientes são percebidos em relação às mesas de higienização disponíveis no mercado. O primeiro deles é o reduzido número de fabricantes e sua localização na região Sudeste. O segundo é o preço do próprio aparelho ao qual é acrescido o frete: o modelo para um operador – orçado para uso pessoal no primeiro semestre de 2020 – ficou próximo de seis mil e seiscentos reais. O valor certamente é justo pela qualidade do produto, contudo, é sabido

que a maior parte dos interessados no trabalho de tratamento de acervos teria condições de disporem de tal valor. Em relação às entidades custodiadoras, pelo uso esporádico da capela, sua aquisição talvez não compensasse. Ademais, é sabido que muitas dessas instituições sobrevivem no limite do orçamento, dependendo de parcerias com órgãos públicos e privados para sua manutenção. A terceira desvantagem das mesas de higienização diz respeito a seu uso em trabalhos de campo, inviabilizado pelo peso, tamanho e impossibilidade de serem desmontadas (Fig. 2).

**Figura 2:** Mesa de higienização da fabricante paulista Di Constan (MESAS DE HIGIENIZAÇÃO, [2006]).



**Fonte:** Imagens nossas.

Uma alternativa que conhecíamos desde os tempos de doutorado é o uso de caixas de papelão cortadas ou folhas dobradas de papel cartolina, de modo a recolher as sujidades na varredura dos documentos. Em campo, chegamos recentemente a utilizá-la (Fig. 3).

**Figura 3:** Hugo Adrian Sebastian, discente do curso técnico em Música da EMUFPA e colaborador do projeto de pesquisa e tratamento do acervo bibliográfico da Sé de Belém, procedendo à higienização mecânica de um livro.



**Fonte:** Imagens nossas.

A desvantagem é o fato de as sujidades serem facilmente dispersadas pelo vento, retornando ao ambiente do acervo. Assim, foram buscadas alternativas por meio de pesquisa na internet. Uma das mais interessantes consta da imagem a seguir (Fig. 4). Não conseguimos contatar os responsáveis pela imagem, mas analisando-a, parece que o aparelho permite que parte das sujidades não retorne ao ambiente por ser parcialmente recoberto e aparentemente possuir um sistema de aspiração acoplado.

**Figura 4:** Processo de tratamento de documentos com uma aparente mesa de higienização adaptada (ARQUIVISTAS SÃO PAULO, 2017).



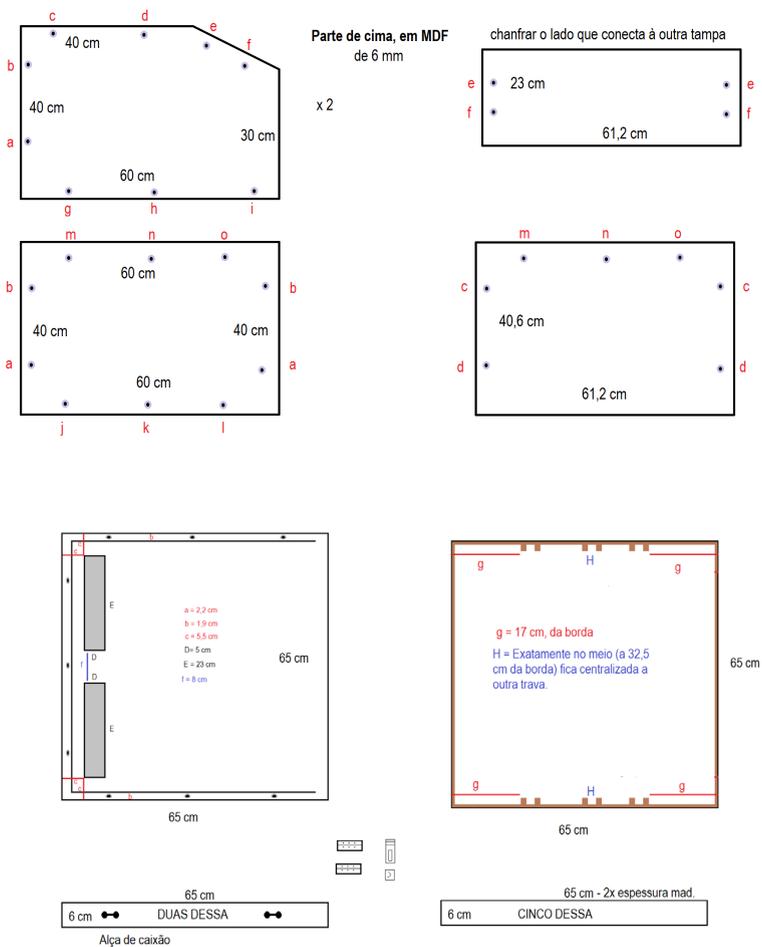
Fonte: Imagens nossas.

Buscávamos, entretanto, elaborar um modelo próprio, em princípio, fixo, mas posteriormente, conforme avançavam os trabalhos em campo, um modelo que pudesse ser transportado com facilidade e permitisse a higienização de volumes com largura considerável. Durante meses de cálculos e desenhos de projetos, consideramos algumas possibilidades: um modelo sólido, em madeira, parecido com as mesas de higienização existentes, mas sem a filtragem com água, apenas com aspiração das sujidades; um modelo semelhante, que não fosse desmontável, mas que tivesse como base cavaletes; um modelo com a parte superior desmontável e com base de cavaletes e o modelo definitivo, que tem como base

uma mesa dobrável e a parte superior desmontável.

Foi usada, então, uma mesa dobrável de 90 x 60 cm que havia sido adquirida para a realização das fotografias dos documentos em campo. Quando dobrada, seus pés são guardados dentro do tampo, alcançando proporções aproximadas de 90 x 60 x 3,5 cm; quando montada, possibilita duas alturas do tampo, de aproximadamente 30 e 70 cm de altura do tampo. Incluso o frete, o custo da mesa foi de aproximadamente cento e oitenta e cinco reais. Para a parte superior, desenhamos um projeto para que ela fosse desmontável (Fig. 5). Isso iria pressupor o uso de placas de madeiras, que seriam conectadas com pequenas cantoneiras niqueladas (Fig. 6), parafusos, porcas e arruelas. O mesmo sistema seria usado para a fixação da parte superior na base (mesa dobrável), mas também para o encaixe de duas formas de bolo de inox que servem ao recolhimento das sujidades (Fig. 7), podendo ser retiradas com facilidade para sua completa higienização. Para a realização, levamos o projeto a um marceneiro que trabalha com móveis pré-fabricados na cidade de Belém, que nos cobrou cem reais pelas folhas cortadas em madeira MDF de 6 mm de espessura.

**Figura 5:** Planta da parte superior da capela e indicação dos locais de corte na base (tampo de madeira da mesa desmontável) para acoplamento das formas para o recolhimento das sujidades. Autoria: Fernando Lacerda Simões Duarte. Imagens nossas.



Fonte: Imagens nossas.

**Figura 6:** Esquerda: folhas de MDF de nossa mesa de higienização tal como cortadas pelo marceneiro. Direita: modelo de cantoneira utilizada para unir as partes de madeira. Imagens nossas.



**Fonte:** Imagens nossas.

**Figura 7:** Esquerda: detalhe do corte da base feito com estilete. Direita: encaixe das formas de bolo na parte inferior do tampo para o recolhimento de sujidades. Imagens nossas.



Fonte: Imagens nossas.

Para o acabamento da mesa, foi utilizada parte de uma folha de acrílico transparente flexível – com custo aproximado de quarenta reais, sendo possível empregar o restante da folha em outras atividades, já que foi utilizada somente cerca de quarta parte da mesma –, de maneira a permitir que a pessoa que realiza a higienização possa ter plena visão dos documentos (Fig. 8). Caso o ambiente não favoreça a iluminação interna, é possível afixar um *ring light* na base, direcionando a lâmpada ao interior da capela. Desmontado, a mesa de higienização completa tem aproximadamente 90 x 60 x 8 cm e nove quilos.

**Figura 8:** Esquerda: mesa de higienização montada antes do acréscimo da folha de acrílico. Direita: detalhe da proteção em acrílico.



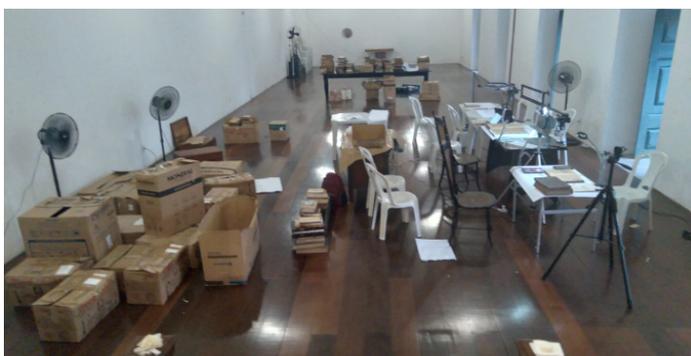
**Fonte:** Imagens nossas.

Em suma, a mesa de higienização tem como vantagens ser desmontável, de transporte relativamente simples e economicamente viável, uma vez que seu custo total foi de aproximadamente quatrocentos reais. Sua principal limitação é a ausência de mecanismos de aspiração e filtragem dos resíduos, que poderia eventualmente ser suprida pelo uso de canos de PVC cortados e adaptados a um aspirador. Por outro lado, esse incremento do modelo tal como concebido poderia dificultar o transporte, se considerado que o campo exige uma série de equipamentos, alguns dos quais já descritos neste trabalho.

### 3. Aplicações iniciais e projeções para o futuro

O suporte para celular já tem sido utilizado no trabalho de campo referente ao projeto de pesquisa *Fundos documentais e coleção bibliográfica na Sé de Belém: tratamento e investigação de uma possível história das práticas musicais a partir das fontes*, da Universidade do Estado do Pará, coordenado pela professora Tainá Façanha, com nossa vice-coordenação (Fig. 9). O projeto desenvolvido na UEPA tem ligação direta com nosso projeto de pesquisa, *Fontes e acervos relativos à produção e práticas musicais de função religiosa na Amazônia: estudo histórico e difusão do patrimônio musical* (PRO423I-2020/UFPA), bem como com o DoMus – Laboratório de Documentação Musical da UFPA (em processo de sistematização e oficialização junto à Escola de Música da UFPA) e com o PatriMusi – Grupo de Pesquisa Patrimônio Musical no Brasil / UFPA, sob nossa coordenação.

**Figura 9:** Visão geral da coleção bibliográfica da Sé de Belém com a grua e o suporte para celular à direita da imagem. Imagem nossa.



**Fonte:** Imagens nossas.

Esperamos que, tão logo a pandemia de Covid-19 esteja controlada, o suporte para celular e a mesa de higienização possam ser usados em outros sub-projetos de iniciação científica dentro de nosso projeto de pesquisa, além de atividades de extensão em parceria com entidades custodiadoras de acervos – especialmente as bandas de música do interior do Pará –, além das atividades de ensino, no curso de especialização técnica de nível médio em Documentação Musical.

### **Considerações finais**

Ao longo deste trabalho foi possível apontar as problemáticas de ordem prática concernentes aos aspectos procedimentais da pesquisa musicológica de campo. Ante a ausência de aparelhagem adequada, mas também considerando os aspectos desfavoráveis dos itens “ideais”, buscou-se produzir aparelhos que respondessem às necessidades, mas que também pudessem ser acessíveis financeiramente às pessoas que trabalham no tratamento das fontes. Os resultados apontam para uma mesa de higienização que tem como principal limitação a ausência de mecanismos de aspiração e filtragem dos resíduos, o que poderia eventualmente ser solucionado com o acoplamento de um aspirador, mas talvez gerasse um novo problema, a dificuldade no transporte de mais itens para campo, além do aumento dos custos em sua produção. A mesa de higienização tem como vantagens ser desmontável e viável economicamente, possibilitando seu deslocamento até o campo.

Em relação ao suporte para a realização de fotografias digitais utilizando aparelho de telefone celular, seu principal êxito é a

realização de fotografias sem distorção, já que o celular se encontra perpendicular ao documento. Ademais, seu custo é relativamente baixo, podendo ser ainda menor caso os interessados consigam emprestado um pedestal de microfone. A grande limitação do suporte é a necessidade de um celular que tenha um foco automático bastante eficiente ou a necessidade de espelhamento de tela em outro aparelho.

Com a publicação deste trabalho, espera-se que outras pessoas possam reproduzir os produtos aqui apresentados, mas também aprimorá-los, de maneira a mais em responderem às suas necessidades. Finalmente, espera-se que o trabalho sirva de incentivo para o desenvolvimento de novas soluções para o trabalho em acervos, já que tudo o que foi aqui apresentado partiu da experiência de um musicólogo, e não de um especialista no desenvolvimento de novas tecnologias.

## **Referências:**

ARQUIVISTAS SÃO PAULO. *Higienização e pequenos reparos em documentos em suporte papel* [divulgação de curso]. In: Associação de Arquivistas de São Paulo. 2017. Disponível em: <<https://arqsp.org.br/2017/03/13/>>. Acesso em: 12 nov. 2020.

COLÓQUIO Brasileiro de Arquivologia e Edição Musical, 1., 2003, Mariana-MG. *Anais...* Mariana: Fundação Cultural e Educacional da Arquidiocese de Mariana, 2004.

DUARTE, Fernando Lacerda Simões. Em busca de autonomias locais: o desenvolvimento de invólucros para acondicionamento de fontes musicais na região amazônica. In: CONGRESSO DA ANPPOM, 28., 2018, Manaus. *Anais...* Manaus: UFAM, 2018. p.

1-10. Disponível em: <<https://anppom.com.br/congressos/index.php/28anppom/manaus2018/paper/view/5157>>. Acesso em: 02 mai. 2021.

DUARTE, Fernando Lacerda Simões. *Resgates e abandonos do passado na prática musical litúrgica católica no Brasil entre os pontificados de Pio X e Bento XVI (1903-2013)*. São Paulo, 2016. 495 f. Tese (Doutorado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2016.

MESAS DE HIGIENIZAÇÃO. In: Di Constan. [2006]. Disponível em: <<http://www.diconstan.com.br/mesahig.htm>>. Acesso em: 12 nov. 2020.

NEVES, José Maria. Arquivos musicais brasileiros: preservar enquanto é tempo. *Piracema*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, p. 136-145, 1993. SIMPÓSIO Latino-Americano de Musicologia, 1., Curitiba, 1997. *Anais...* Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1998.

# A Invisibilidade do Legado Histórico e da Prática Artística-Musical dos Cantores Líricos Paraenses Helena Nobre (1888/1965) e Ulysses Nobre (1887/1953): projeto de Doutorado em Artes em andamento

*Gilda Helena Gomes Maia*

LabEtno/UFPA – gildahma@gmail.com

**Resumo:** O projeto “Uirapurus Paraenses: a invisibilidade do legado histórico e da prática artística-musical dos cantores líricos paraenses Helena Nobre (1888/1965) e Ulysses Nobre (1887/1953)” propõe identificar a prática artística-musical desses personagens a partir dos acervos de Belém; e ainda: verificar esses acervos e sua situação; investigar a trajetória e produção artísticas de Helena e Ulysses; investigar tanto processos de divulgação através da sua rede de relações, como dificuldade de acesso atual ao seu legado artístico. Utiliza-se, o gênero biográfico em música, através da coleta e interpretação de fontes históricas documentais, bibliográficas e orais: Borges (2006), Oliveto (2007), Bacellar (2006), Bosi (1994), Freitas (2002). A pesquisa bibliográfica abrange: Música como Cultura, Arquivologia Musical, História, Patrimônio Cultural, Memória, Identidade, Lugar de Memória, Memória Viva, Capital Cultural e Social, Indústria Cultural e Mudança da Sensibilidade Musical. A pesquisa referencia autores como: Laraia (2001), Geertz (1975), Blacking (2007), Chartier (1990), Cavalcante (2000, 2016), Cadiou (2007), Scott (1992), Blanco (2004, 2007), Cotta (2000, 2017), Cotta e Blanco (2006), Castagna (2008, 2016), Oliveira (2012), Heymann (1997, 2012), Santos (1996), Santos (2004), Ferreira (1999), Silva (2009), Batista (2005), Sant’Anna (2006), Nora (1993), Lévi-Strauss (2006), Maia (2003), Bourdieu (1996, 1998, 2007), Carvalho (1999). Conclui-se que dar acessibilidade ao que está guardado em um museu e biblioteca, é alcançar a sociedade atual, mostrando - a partir da atividade artística-musical de Helena Nobre e Ulysses Nobre - parte da produção cultural da primeira metade do séc. XX em Belém,

contribuindo para futuras investigações acadêmicas.

**Palavras-chave:** Uirapurus Paraenses. Memória. Prática musical. Arquivologia musical. Arquivo pessoal.

**The Invisibility of the Historical Legacy and Artistic-Musical Practice of the Lyric Singers from Pará Helena Nobre (1888/1965) and Ulysses Nobre (1887/1953): PhD's in Arts research**

**Abstract:** The project “Uirapurus Paraenses: the invisibility of the historical legacy and artistic-musical practice of the lyric singers from Pará Helena Nobre (1888/1965) and Ulysses Nobre (1887/1953)” proposes to identify the artistic-musical practice of these characters from the collections of Belém; and also: check these collections and their situation; investigate the artistic trajectory and production of Helena and Ulysses; investigate both the processes of dissemination through its network of relationships, and the difficulty of current access to its artistic legacy. The biographical genre in music is used, through the collection and interpretation of historical documentary, bibliographic and oral sources: Borges (2006), Oliveto (2007), Bacellar (2006), Bosi (1994), Freitas (2002). The bibliographic research covers: Music as Culture, Musical Archivology, History, Cultural Heritage, Memory, Identity, Place of Memory, Living Memory, Cultural and Social Capital, Cultural Industry and Changing Musical Sensitivity. The research references authors such as: Laraia (2001), Geertz (1975), Blacking (2007), Chartier (1990), Cavalcante (2000, 2016), Cadiou (2007), Scott (1992), Blanco (2004, 2007), Cotta (2000, 2017), Cotta e Blanco (2006), Castagna (2008, 2016), Oliveira (2012), Heymann (1997, 2012), Santos (1996), Santos (2004), Ferreira (1999), Silva (2009), Batista (2005), Sant’Anna (2006), Nora (1993), Lévi-Strauss (2006), Maia (2003), Bourdieu (1996, 1998, 2007), Carvalho (1999). It is concluded that to give accessibility to what is kept in a museum and library, it is to reach the current society, showing - from the artistic and musical activity of Helena Nobre and Ulysses Nobre - part of the cultural production of the first half of the century XX in Belém, contributing to future academic investigations.

**Keywords:** Uirapurus Paraenses. Memory. Musical practice. Musical archivology. Personal archive.

## I. O Projeto

Helena Nobre e Ulysses Nobre eram irmãos e cantores líricos, membros da terceira geração da Família Nobre, uma tradicional família de músicos paraenses. Influenciados pela música erudita europeia, atuaram como intérpretes, compositores e professores de canto durante toda a primeira metade do século XX até meados da década de 1960. Apresentaram-se ao lado de seus parentes e vários artistas de sua época. Helena ficou conhecida como “Rouxinol Paraense” e Ulysses como “Titta Ruffo Paraense” e, como dupla, eram chamados de “Irmãos Nobre” e também “Uirapurus Paraenses”.

A vida dos “Irmãos Nobre” também foi marcada pelo preconceito, silenciamento e invisibilidade. Em 1906, ainda adolescentes, viajaram ao Rio de Janeiro para receber tratamento específico contra os primeiros sintomas da Hanseníase; retornando à Belém curados, continuando, assim, suas carreiras como cantores, apesar das sequelas deixadas pela doença. No entanto, em 1925, foram enclausurados em seu domicílio, localizado na Travessa Campos Sales em Belém, batizado pela sociedade paraense de “Gaiola Dourada”, por guardar os “Uirapurus Paraenses”.

Em 1931, as vozes dos “Uirapurus Paraenses” ultrapassam as grades da “Gaiola Dourada” através das ondas do rádio; a Rádio Clube do Pará (PRC-5) transmite o primeiro Festival Radiofônico dos Irmãos Nobre, instalando microfones na residência de Helena e Ulysses e transmitiram suas vozes através dos autofalantes dispostos no palco do Teatro da Paz, para a plateia que foi ao Teatro, não mais para ver os cantores, mas para ouvir suas vozes. A partir desse evento - que pode ser considerado um marco na história da

música paraense - iniciou a fase dos Festivais Radiofônicos Lítero-Musicais Anuais dos Irmãos Nobre.

Ulysses ainda atuou como cronista cultural em vários jornais do Pará. E Helena - após o falecimento de Ulysses, passa a cantar na Rádio PRC-5 sozinha, tendo também, a oportunidade de cantar, em 1961, na TV Marajoara no programa Pierre Show, do apresentador e jornalista Pierre Beltrand.

Os vestígios de uma vida podem ser encontrados: na memória ou tradição oral familiar; em memórias, autobiografias, correspondência (ativa e passiva), diários; nas entrevistas na mídia (orais e escritas); nos chamados objetos da cultura material - fotos, objetos pessoais, biblioteca etc. - que alguns chamam de “teatro da memória” (BORGES, 2006). Nos dias atuais, encontra-se registros da vida de Helena Nobre e de Ulysses Nobre tanto na memória dos que tiveram a oportunidade de conhecê-los e de assistir aos seus recitais, quanto nos documentos localizados nos vários acervos públicos e privados da cidade de Belém.

As fontes históricas encontradas no percurso da pesquisa - fotos, objetos pessoais, telas, correspondências, recortes de jornais, partituras, programas de concertos, diários, poesias, prédio residencial -, mostram a existência do legado histórico e da prática artística-musical profícua de Helena e Ulysses. No entanto, atualmente, nota-se o enfraquecimento e o esquecimento da prática e herança musicais desses artistas, levando ao seguinte questionamento: por que da invisibilidade do legado histórico e da prática artística-musical dos cantores líricos paraenses da primeira metade do século XX: Helena Nobre e Ulysses Nobre?

Para observar os rastros e registros deixados por esses dois artistas, parto dos parâmetros e questionamentos do

etnomusicólogo Alan Merriam (1923/1980): o que Helena e Ulysses faziam, por que faziam e de que forma faziam. Surgindo outras questões:

a) Onde estão guardadas suas produções artísticas e em que situação?

b) Quem eram Helena Nobre e Ulysses Nobre? Quais suas performances no sentido mais amplo, performance na vida, enquanto seres sociais: o que faziam? Como se movimentavam, dentro e fora do contexto artístico?; O que produziram enquanto artistas e que atividades artísticas exerciam, além da atividade musical? Sabe-se que Helena e Ulysses: além de intérpretes e professores de canto, também compunham, tanto a música quanto a poesia de suas obras; e Ulysses também era cronista cultural;

c) Como suas produções artísticas eram divulgadas pela sociedade de seu tempo (sua rede de relações/sua rede de apoio)? Por que, atualmente, existe dificuldade de acesso a seu legado e a sua produção artística?

Com o estudo desenvolvido no âmbito de doutorado, em andamento, “Uirapurus Paraenses: a invisibilidade do legado histórico e da prática artística-musical dos cantores líricos paraenses Helena Nobre (1888/1965) e Ulysses Nobre (1887/1953)”, tem-se como objetivo geral identificar a prática artística-musical de Helena Nobre e Ulysses Nobre - cantores líricos paraenses da primeira metade do século XX - observando os registros encontrados nos acervos públicos e privados localizados na cidade de Belém. E como objetivos específicos:

a) primeiramente, verificar quais são e em que situação estão os acervos públicos e privados localizados na cidade de Belém, que

guardam as produções artísticas e os registros da trajetória artística de Helena e Ulysses Nobre;

b) a partir dos registros encontrados nesses acervos públicos e privados localizados na cidade de Belém, investigar quem eram Helena Nobre e Ulysses Nobre, tanto como artistas individuais (a Helena Nobre - “Rouxinol Paraense”; e o Ulysses Nobre - “Titta Ruffo Paraense”); como também como dupla de artistas (“Irmãos Nobre”, os “Uirapurus Paraenses”): sua trajetória artística e espaços de atuação; sua produção, performance e atividade artística-musicais;

c) para, então, investigar tanto os processos de divulgação e difusão das produções artística-musicais de Helena e Ulysses Nobre, pela sociedade de seu tempo (rede de relações e rede de apoio, que os manteve atuantes e permitiu sua trajetória artística, apesar de suas desvantagens sociais e de saúde); quanto a atual dificuldade de acesso a seu legado histórico e a sua produção artística.

Busca-se compreender a vida artística-musical dos Irmãos Nobre utilizando, como abordagem metodológica, o gênero biográfico em música (BORGES, 2006; OLIVETO, 2007) que traduz posições e interesses dos atores sociais, a partir dos fragmentos de uma existência, registrados em fontes históricas; através dos parâmetros sociais, culturais e estéticos da primeira metade do século XX, utilizando, como fontes de pesquisa, documentos sobre a cena cultural e musical do período, assim como relatos coletados a partir de entrevistas com pessoas que atuaram musicalmente no cenário musical paraense do mesmo período.

Como procedimentos técnicos, fontes históricas - documentais, bibliográficas e orais - são coletadas e interpretadas.

A pesquisa documental se deve à investigação de partituras, programas de concertos, catálogos, fotografias, quadros/pinturas em tela, correspondências, vídeos, CDs, vinis, em acervos - bibliotecas públicas e privadas - localizados na cidade de Belém/PA. Outras fontes também foram pesquisadas: jornais e revistas da primeira metade do século XX, livros e demais documentos sobre aspectos da vida social e cultural de Belém a partir da primeira metade do século XX. A análise dos documentos baseia-se em Bacellar (2006) e seus estudos sobre os usos e maus usos dos arquivos em pesquisa histórica.

Quanto ao levantamento bibliográfico, foram coletadas informações sobre a história política, econômica e social do Pará, mais especificadamente de Belém da primeira metade do séc. XX. E, no cerne destas informações, foram levantadas outras sobre a história artístico-musical paraense. De um modo geral, dando maior relevância ao que se refere à Família Nobre e, especificamente, sobre Helena Nobre e Ulysses Nobre.

As informações também foram coletadas através de entrevistas realizadas desde 2003, com familiares e pessoas que conviveram ou que assistiram as performances da dupla; as recordações colhidas, através das falas desses sujeitos, ajudam a situar e ilustrar o ambiente político, econômico e social de Belém da época em questão (BOSI, 1994). A análise dos dados coletados nas entrevistas está apoiada na pesquisa em história de vida, como um desdobramento da história oral (FREITAS, 2002).

## **2. Organização das Informações Coletadas**

Recortes de jornais e de revistas mencionam a vida de Hele-

na Nobre e de Ulysses Nobre desde o início de sua carreira (1905) - inclusive notas que mostram a revolta da sociedade, na época em que Helena e Ulysses sofreram clausura domiciliar, ficando seis anos sem cantar em público (GUIMARÃES, 1930). Os recortes e notas vão até 1998, o que mostra a representatividade que Helena e Ulysses tinham perante a sociedade paraense.

Para a organização das informações coletadas foram criados quadros demonstrativos, como: recitais, locais de apresentações, repertório musical, composições autorais, rede de músicos que participaram de seus recitais, rede de escritores que publicaram textos sobre os Irmãos Nobre, notas sobre a crítica musical impressa em jornais, adjetivos utilizados nessas críticas musicais sobre sua performance, títulos das crônicas de Ulysses Nobre etc.

Como exemplo de um desses quadros, mostra-se abaixo o quadro das atuações de Helena e Ulysses enquanto compositores:

**Quadro 1:** Quadro demonstrativo de composições de Ulysses Nobre e de Helena Nobre.

COMPOSIÇÕES AUTORAIS	
ULYSSES NOBRE	HELENA NOBRE
1935 - Vibrações D'Alma	1942 - Vem, Amôr!
1936 - Canção de Helena	1948 - Primavera
	1949 - Torturas D'Alma
	1949 - L'Amour Toujours
	1949 - Quando eu Canto
	S/D - Anseio

**Fonte:** Acervo pessoal de Gilda Maia.

Outro exemplo a ser mostrado é uma pequena descrição so-

bre o repertório interpretativo de Helena e Ulysses. Para organizar as informações coletadas sobre o repertório interpretado por esses cantores, foi criado um quadro para o repertório de Helena e outro para o repertório de Ulysses. Nesses quadros, há informações sobre o repertório operístico e também sobre o repertório de canções - tanto com execução solo, quando em conjunto vocal. Também é mencionado o ano em que cada obra foi executada pelos irmãos cantores.

Ao observar os quadros sobre o repertório operístico, pode-se analisar diversas informações, dentre algumas delas:

a) Helena e Ulysses cantaram ópera do período romântico.

b) Helena cantou “Mia Piccirella” da Ópera Salvator Rosa, de Carlos Gomes, nos anos: 1904, 1907, 1915, 1916, 1922, 1935.

c) Ulysses cantou a apresentação de Tônio da Ópera Il Pagliacci, de R. Leoncavallo, no ano de 1906; e o prólogo de Pagliacci da mesma ópera, nos anos: 1909, 1916, 1917.

d) do compositor Carlos Gomes, Helena cantou árias e duetos das óperas: Salvator Rosa; Il Guarany, Lo Schiavo, Fosca.

e) do compositor Carlos Gomes, Ulysses cantou árias e dueto das óperas: Lo Schiavo; Il Guarany; Salvator Rosa; Fosca.

f) Helena cantou cenas de óperas dos seguintes compositores: Carlos Gomes, G. Puccini, Ettore Bosio, Ambroise Thomas, A. Ponchielli, R. Leoncavallo, Franz Lehar, G. Verdi, Umberto Giordano, Pietro Mascagni, Sidney Jones, Arrigo Boito, Oscar Strauss, G. Gound, Gama Malcher, G. Rossini, G. Meyerber, C. Saint-Seans, Henrique Gurjão, Wenceslau Pinto, Vincenzo Bellini, Emmerick Kalman, Catalani, J. Offenbach, G. Gounod, Audran, C. Zeller.

g) Ulysses cantou cenas de óperas dos seguintes compositores: R. Leoncavallo, Ponchielli, Verdi, G. Puccini, Franz Lehar, R.

Wagner, Pietro Mascagni, Henrique Gurjão, G. Bizet, Carlos Gomes, Ambroise Thomas, Oscar Straus, Gama Malcher, Sidney Jones, G. Gounod, Arrigo Boito, Audran, C. Zeller.

h) A primeira ária de ópera que Helena cantou foi “Mia Piccirella” da Ópera *Salvator Rosa*, de Carlos Gomes, em 1904.

i) A primeira ária de ópera que Ulysses cantou foi a apresentação de Tônio da Ópera *Il Pagliacci*, de LeonCavallo, em 1906.

j) O último programa de concerto encontrado em que Helena Nobre aparece cantando árias e duetos de ópera data de 1955, a cantora interpretou: ária “Come Serenamento”, romanza de Ilara, da ópera *LoSchiavo*, de Carlos Gomes; dueto de amor do final do Ato I, da ópera *Madame Butterfly*, de G. Puccini.

k) O último programa de concerto encontrado em que Ulysses Nobre aparece cantando ária de ópera data de 1953, o cantor interpretou a serenata de Fausto, da ópera *Mefistófeles*, de Arrigo Boito.

E ao observar os quadros sobre o repertório de canções, pode-se analisar, por exemplo:

a) O primeiro programa de concerto encontrado em que Helena Nobre canta uma canção data de 1905, a cantora interpreta a romanza “Mamma Dice”, de Carlos Gomes.

b) O primeiro programa de concerto encontrado em que Ulysses Nobre canta uma canção data de 1906, o cantor interpreta “Amor ti Chiedo”, de G. Cimino.

c) O último programa de concerto encontrado em que Helena Nobre canta canções data de 1955, a cantora interpreta: “Poccia” e “Torna Amore”, ambas de Buzzi; “Taboada”, de Joubert Carvalho; “Carta...”, de Marcelle Guama; “Grão de Arroz”, de Belo Marques; “Cantiga de Ninar”, de José Siqueira; “Canção da Felicidade”, de Barrozo Neto; “Caprichos”, de Nocolino Milano; “Ilha da Madeira”, fado

de Alberto Sarti; “No Nosso Tempo de Colégio”, de Hekel Tavares.

d) O último programa de concerto encontrado em que Ulysses Nobre canta canções data de 1953, o cantor interpreta: “Amor ti Chiedo”, de G. Cimino; “Amar!”, de A. Paracampo; “O Rosário”, de Nevin; “O Pinhal”, de Armando Pervival.

### 3. Organização e Considerações sobre o Projeto

Este trabalho está organizado em três capítulos.

O Capítulo 1 “O Acervo e o Campo Teórico” possui duas partes:

a) A primeira parte apresenta “Música como Cultura e Musicologia”<sup>48</sup>, primeiramente, abordando o campo da “Arquivologia Musical Brasileira e o Acervo Musical”<sup>49</sup>, sinalizando o trabalho de pesquisa dentro dos “Arquivos pessoais, seu processo de constituição e sua fragmentação”<sup>50</sup> e apontando princípios da arquivologia e estratégias metodológicas, que contribuem para a acessibilidade a esses documentos históricos e sua salvaguarda; para, em seguida, abordar sobre “O Acervo de Helena Nobre e Ulysses Nobre” - o qual guarda produtos/produções artísticas e registros da trajetória artística dos Uirapurus Paraenses - e revelar “A (des)localização do acervo dos irmãos cantores e seu mapeamento”, mostrando a atual fragmentação desse acervo, estando depositado em diferen-

---

48 Laraia (2001), Tylor (1871), Geertz (1975), Blacking (2007), Chartier (1990), Cavalcante (2000), Cadiou (2007), Scott (1992), Blanco (2004, 2007), Castagna (2008), Cotta (2006), Andrade (1989), Gomes (2009).

49 Castagna (2004, 2006, 2016), Cotta (2000, 2017), Cotta e Blanco (2006), Bellotto (1991, 2014).

50 Oliveto (2007), Oliveira (2012), Heymann (1997, 2012), Borges (2006), Ducrot (1998), Camargo (2009).

tes locais públicos e privados da cidade de Belém<sup>51</sup>, apontando o percurso realizado e dificuldades para encontrar os documentos que o compõem, fazendo, assim o mapeamento dos locais onde os documentos estão depositados, tipos documentais, seu estado de conservação e situação em que se encontram.

b) A segunda parte “Revisão da Literatura” delimita o campo teórico, a partir da revisão da literatura pertinente a este estudo: “Patrimônio Cultural, Memória e Identidade”<sup>52</sup>; e “Memória Viva, Lugar de Memória e Preservação da Memória”<sup>53</sup>.

O Capítulo 2 “Trajetividade e a Produção Artística-Musical de Helena e Ulysses” também possui duas partes:

a) A primeira parte “A Trajetividade”<sup>54</sup> aborda a biografia dos Uirapurus Paraenses através de sua “trajetividade”, isto é, através da trajetória da atividade e performance artística de Helena Nobre e Ulysses Nobre, mencionando locais de atuação (como clubes, teatros, viagens, casarões de mecenas, rádio) e também ocasiões em que se apresentaram musicalmente (em recitais, festivais, saraus). Apresenta “O Capital Cultural dos Irmãos Nobre na Belém da Bel-

---

51 Alguns desses acervos públicos: Museu do Estado do Pará (localizado no Palácio Lauro Sodré), Setor de Obras Raras da Fundação Cultural do Pará (prédio do CENTUR, localizado na Avenida Gentil Bittencourt), Biblioteca e Pinacoteca do Instituto Estadual Carlos Comes (localizado na Avenida Gentil Bitencourt), Museu da UFPA (localizado na Avenida Governador José Malcher, esquina com Avenida Generalíssimo Deodoro), Biblioteca e Arquivo do Theatro da Paz (localizado na Praça da República).

Alguns acervos particulares de: Helena Maia; Maria Gilda Nobre; Maria Helena Nobre; Jorge Nobre de Brito; Vicente Salles; Lenora Brito; Urubatam Castro.

52 Santos (1996), Ferreira (1999), Larraia (2001), Silva (2009), Wehling (2003), Santos (2004), Batista (2005), Sant’Anna (2006).

53 Nora (1993), Lévi-Strauss (2006), Maia (2003), Cadiou (2007), Borges (2006).

54 O termo “trajetividade” (neologismo criado para esta tese) é usado, nesta pesquisa, para identificar a caminhada, o trajeto da atividade artístico-musical de Helena Nobre e Ulysses Nobre e os espaços em que atuaram artisticamente.

le-Époque” e “Os Uirapurus Paraenses e o Declínio da Economia da Borracha”, pontuando o capital cultural<sup>55</sup> escolhido por esses dois cantores e compositores, que os acompanhou durante toda a sua “trajetividade” - a música erudita europeia -, e dialogando com aspectos históricos, locais, culturais e artísticos do período da *Belle-Époque* até o final da primeira metade do século XX<sup>56</sup>, no Pará.

b) A segunda parte “A Produção Artística-Musical” aborda obras musicais estudadas e apresentadas ao público e trabalhos autorais de Helena e Ulysses Nobre: “Repertório e Composições de Helena Nobre e Ulysses Nobre” e “Crônicas Culturais Escritas por Ulysses Nobre”<sup>57</sup>.

O Capítulo 3 “A Difusão e a Invisibilidade da Produção Artística-Musical dos Uirapurus Paraenses” possui também duas partes:

a) A primeira parte “A Difusão e o Capital Social”<sup>58</sup> apresenta “A Rede de Relações dos Irmãos Nobre e a Divulgação de sua Produção Artística” e “A Rede de Apoio dos Uirapurus Paraenses e a Difusão de sua Produção Artística”, abordando processos de difusão/divulgação da produção artística de Helena e Ulysses Nobre, identificando seu capital social (rede de relações e rede de apoio), isto é, o construto social que consumia essa produção. A partir do capital social se identifica o tipo de apoio/suporte que existiu para a difusão/divulgação (transmissão, circulação) de suas ideias musicais e das ideias sobre música na primeira metade do século XX.

b) A segunda parte “A Invisibilidade e a Indústria Cultural”

---

55 Bourdieu (1998).

56 Salles (1962, 1980, 1995, 2002), Vieira (2001), Vieira e Gonçalves (2003), Costa (2015).

57 Registros encontrados nos acervos públicos e privados de Belém, que foram visitados durante a pesquisa.

58 Bourdieu (1996, 1998, 2007).

aborda sobre “A Mudança da Sensibilidade Musical: advento do rádio e a invisibilização da produção musical de Helena e Ulysses Nobre”<sup>59</sup>. Reflete-se que o consumo dos gêneros musicais se modifica e é influenciado pela indústria cultural e por suas mídias, que escolhem o que divulgar, influenciando na mudança da estética e gosto musical. Partindo dessa compreensão, verifica-se que ao mesmo tempo que a Rádio aparece como importante rede de apoio, difundindo o trabalho musical dos Uirapurus Paraenses a partir de 1931, permitindo existir suas trajetórias artísticas, apesar do enclausuramento, e de tê-los ajudado a se manter produtivos, atuantes e visíveis no cenário de sua época; a Rádio também pode ser considerada um possível marco dentro do processo de invisibilização da produção musical de Helena e Ulysses, difundindo a produção desses cantores, juntamente com outros gêneros musicais mais leves. Percebe-se que, com o passar das décadas e com as contínuas mudanças na estética e gosto musical, o processo de invisibilização desse legado histórico-artístico-musical paraense foi se intensificando. Este capítulo finaliza, apresentando “Por uma Memória Viva: atual fragmentação do acervo de Helena e Ulysses Nobre e a ação de divulgação de um legado histórico” que identifica o processo de invisibilização de Helena e Ulysses, pelo desconhecimento da sociedade atual sobre este legado e pela fragmentação e dificuldade de acesso ao seu acervo. Propõe-se a ação de divulgação desse legado e do mapeamento do acervo, para a acessibilidade, memorização e apropriação dessa história pela sociedade atual: por uma memória viva.

A sociedade atual que busca se aproximar do repertório pro-

---

59 Carvalho (1999), Costa (2015), Vieira e Gonçalves (2003).

duzido e reproduzido por Helena e Ulysses é formada por algumas pessoas da época desses artistas - seus familiares e alguns idosos que assistiam seus recitais ainda na primeira metade do sec. XX - e também por musicólogos, estudantes, professores e intérpretes da música erudita europeia e que pesquisam as partituras guardadas nos acervos.

Ao abordar a produção cultural da sociedade belenense deste período, a partir da atividade artística-musical de Helena Nobre e Ulysses Nobre, este projeto pretende contribuir com a história cultural e musical de nossa cidade através do estudo desse legado e fornecer mais um material para se desenvolver a apreciação e a contextualização da música regional, fomentando futuras investigações acadêmicas.

### **Referências:**

- ANDRADE, Mario de. **Dicionário Musical Brasileiro**. Coordenação: Oneyda Alfarenga 1982-84 e Flávia Camargo Toni 1984-89. Coleção Reconquista do Brasil. Brasília: Ministério da Cultura, 1989.
- BACELLAR, Carlos. Fontes Documentais: uso e mau uso dos arquivos. In: PRINSKY, Carla Bassanezi (et all). **Fontes Históricas**. 2ª edição, São Paulo: Editora Contexto, 2006, p. 23-79.
- BATISTA, Cláudio Magalhães. Memória e Identidade: aspectos relevantes para o desenvolvimento do turismo cultural. In: **Caderno Virtual de Turismo**. Vol. 5, nº 3, 2005. Disponível em: <<http://www.ivt.coppe.ufrj.br/caderno/ojs/viewarticle.php?id=96>> Acesso em: 01.II.2009.
- BELLOTTO, Heloísa. **Arquivo: estudos e reflexões**. Belo Horizonte: UFMG, 2014.

\_\_\_\_\_. **Arquivos permanentes:** tratamento documental. São Paulo: T.A. Queiroz, 1991.

BLACKING, John. Música, cultura e experiência. In: **Revista, Cultura e Experiência**. Cadernos de Campo: São Paulo, n. 16, p. 201-218, 2007. Disponível em: [file:///C:/Users/ULISSES/Downloads/50064-Texto%20do%20artigo-64292-1-10-20130219.pdf]. Acesso em: mar, 2021.

BLANCO, Pablo Sotuyo. **Diagnóstico, Estratégias e Caminhos para a Musicologia Histórica Brasileira**. Música Hodie, n. 2, 2004.

\_\_\_\_\_. Diagnóstico, Estratégias e Caminhos para a Musicologia Histórica Brasileira II: da musicologia da totalidade à musicologia de periferia e de fragmentos. In: **Anais do VII Seminário Nacional de Pesquisa em Música (SEMPEM)**. V. 1, n. 1, 2007.

BORGES, Vavy Pacheco. Fontes Biográficas: grandezas e misérias da biografia. In: PRINSKY, Carla Bassanezi (et all). **Fontes Históricas**. São Paulo: Editora Contexto, 2006, p. 203-233.

BOSI, Ecléa. **Memória e Sociedade:** lembrança de velhos. 3ª edição, São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

BOURDIEU, Pierre. O Capital Social: notas provisórias. In; NOGUEIRA, Maria Alice & CATANI, Afranio. In: **Escritos de Educação**. Petrópolis: Vozes, 1998.

\_\_\_\_\_. **A distinção: crítica social do julgamento**. Tradução: Daniela Kern; Guilherme J.F. Teixeira. 1ª ed. São Paulo; EDUSP; Porto Alegre: Zouk, 2007.

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

CADIOU, François (et all). **Como se faz a história:** historiografia, método e pesquisa. Trad.Giselle Unti. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007, p. 190-195.

CAMARGO, Ana Maria. Arquivos Pessoais são Arquivos. In: **Revista do Arquivo Público Mineiro**. Belo Horizonte, ano XLV, n. 2, p.26-39, Julho/Dezembro de 2009.

CASTAGNA, Paulo (Coor.). VI Encontro de Musicologia Histórica: perspectivas metodológicas no estudo do patrimônio arquivístico-musical brasileiro. **Anais**. Juiz de Fora, 22-25 jul. 2004. Juiz de Fora: Centro Cultural Pró-Música, 2006.

\_\_\_\_\_. (Org.). I Colóquio Brasileiro de Arquivologia e Edição Musical. **Anais**. Mariana, 18-20 jul. 2003. Mariana: Fundação Cultural e Educacional da Arquidiocese de Mariana, 2004.

\_\_\_\_\_. A musicologia enquanto método científico. In: **Revista do Conservatório de Música da UFPel**. Pelotas, n.1, 2008-a. p.7-31. Disponível em: <<https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/RCM/article/view/2430>>. Acesso em: fev, 2021.

\_\_\_\_\_. Avanços e perspectivas na musicologia histórica brasileira. In: **Revista do Conservatório de Música da UFPel**. Pelotas, n.1, 2008-b. p.32-57. Disponível em: <<https://archive.org/details/AvanosEPerspectivasNaMusicologiaHistoricaBrasileira/page/n23>>. Acesso em: fev, 2021.

\_\_\_\_\_. Desenvolver a arquivologia musical para aumentar a eficiência da Musicologia. In: ROCHA, Edite e ZILLE, José Antônio Baêta (orgs.). **Musicologia[s]**. Barbacena: EdUEMG, 2016. p.191-243 (Série diálogos com o som. Ensaios, v.3). ISBN 978-85-62578-68-7. CAVALCANTE, Ilane Ferreira; MORAES, Maria Arisnete Câmara de. Uma História da Mulher na Obra de Lygia Fagundes Telles. In: **Anais do I Congresso Brasileiro de História da Educação**. Rio de Janeiro: Sociedade Brasileira de História da Educação, 2000, Disponível em: <[http://www.sbhe.org.br/novo/congressos/cbhe1/anais/065\\_ilane.pdf](http://www.sbhe.org.br/novo/congressos/cbhe1/anais/065_ilane.pdf)>. Acesso em: mar, 2021.

CARVALHO, José Jorge de. Transformações da Sensibilidade Musical Contemporânea. In: **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 5, n. 11, p. 53-91, out. 1999. Disponível em: <<https://www.scielo.br/pdf/ha/v5n11/0104-7183-ha-5-11-0053.pdf>>. Acesso em: 17 fev 2021.

CHARTIER, Roger. **A história cultural – entre práticas e representações**. Lisboa: DIFEL, 1990.

COSTA, Antônio Maurício Dias. **Cidade dos Sonoros e dos Cantores**: estudo sobre a Era do Rádio a partir da capital paraense. Belém: Imprensa Oficial do Estado, 2015.

COTTA, André Guerra. Fundamentos para uma arquivologia musical. In: COTTA, André Guerra; BLANCO, Pablo Sattuyo. **Arquivologia e patrimônio musical**. Salvador: EDUFBA, 2006. p. 15-38. Disponível em: <<https://static.scielo.org/scielobooks/bvc3g/pdf/cotta-9788523208844.pdf>>. Acesso em: fev, 2019.

COTTA, André. **O Tratamento da Informação em Acervos Brasileiros de Manuscritos Musicais**. Belo Horizonte: UFMG, 2000. 291 p. (Dissertação, Ciência da Informação)

\_\_\_\_\_. O Tratamento da Informação em Documentos Musicais no Contexto Arquivístico. In: **Anais do I Encontro de Musicologia Histórica do Campo das Vertentes**. São João del-Rei, 06-07 out. 2017. São João del-Rei: Universidade Federal de São João del-Rey, 2017.

\_\_\_\_\_. Perspectivas de integração do patrimônio musical brasileiro. In: COTTA, André Guerra; BLANCO, Pablo Sattuyo. **Arquivologia e patrimônio musical**. Salvador: EDUFBA, 2006. p. 39-56. Disponível em: <<https://static.scielo.org/scielobooks/bvc3g/pdf/cotta-9788523208844.pdf>>. Acesso em: fev. 2019.

COTTA, André Guerra; BLANCO, Pablo Sattuyo. **Arquivologia e patrimônio musical**. Salvador: EDUFBA, 2006.

DUCROT, Ariane. A Classificação dos Arquivos Pessoais e Familiares. In: **Estudos Históricos**. vol. 11, n.21, Rio de Janeiro. 1998. p.151-168.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo Aurélio Século XXI: o dicionário da língua portuguesa**. 3ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

FREITAS, Sônia Maria de. **História Oral: possibilidades e procedimentos**. São Paulo: Imprensa Oficial SP, 2002.

GEERTZ, Clifford. **The interpretation of cultures**. London: Hutchinson, 1975. 470 p.

GOMES, Rodrigo Cantos Savelli. **Samba no Feminino: as transformações de gênero no samba carioca (1917-1930)**. Projeto de Mestrado apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Música da UDESC para qualificação, 2009.

GUIMARÃES, De Paula. Dentro da Arte e do Silêncio – Irmãos Nobre. **O Correio do Pará**. Belém, 17.01.1930.

HEYMANN, Luciana Quillet. **O lugar do Arquivo: a construção do legado de Darcy Ribeiro**. Rio de Janeiro: Contra Capa/ FAPERJ, 2012.

\_\_\_\_\_. Indivíduo, memória e resíduo histórico: uma reflexão sobre arquivos pessoais e o caso Filinto Müller. In: **Revista Estudos Históricos**. 1997, (pp. 41 – 66).

LARAIA, Roque de Barros. **Cultura: um conceito antropológico**. 14ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

LÉVI-STRAUSS, Laurent. Patrimônio Imaterial e Diversidade Cultural: o novo decreto para a proteção dos bens imateriais. In: **Patrimônio Imaterial**. O Registro do Patrimônio Imaterial: dossiê final das atividades da comissão e do grupo de trabalho Patrimônio Imaterial. Brasília: Ministério da Cultura/Instituto do Patrimônio

Histórico e Artístico Nacional, 4ª edição, 2006, 140p.

MAIA, Felícia Assmar. **Direito à Memória: o patrimônio histórico, artístico e cultural e o poder econômico.** Belém: UNAMA, Revista Movendo Idéias, Belém, vol. 8, n. 13, p. 39-42, jun. 2003.

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

OLIVETO, Karla Aléssio. **O Gênero Biográfico na Música.** Departamento de Música da ECA-USP: CMU News, nº. 61, 2007. Disponível em: <[http://www.cmu.eca.usp.br/comunicacao/cmu-news/CMU\\_News\\_61.pdf](http://www.cmu.eca.usp.br/comunicacao/cmu-news/CMU_News_61.pdf)> Acesso: out, 2009

OLIVEIRA, Lucia Maria Velloso de. **Descrição e pesquisa: reflexões em torno dos arquivos pessoais.** Rio de Janeiro: Móbile, 2012.

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

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

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

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

SANT'ANNA, Márcia. Avanços da Política de Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial. In: **Patrimônio Imaterial.** O Registro do Patrimônio Imaterial: dossiê final das atividades da comissão e do grupo de trabalho Patrimônio Imaterial. Brasília: Ministério da Cultura/Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 4ª edição, 2006, 140p

SANTOS, Eunice. **Eneida de Moraes: militância e memória.** Tese

de Doutorado. Faculdade de Letras da UFMG, Belo Horizonte, 2004

SANTOS, José Luiz dos. **O que é cultura**. 16ª edição. São Paulo: Brasiliense, 1996. Coleção Primeiros Passos, n. 110.

SCOTT, Joan. História das Mulheres. In: Burke, Peter (org.), **A Escrita da História - Novas Perspectivas**, S. Paulo, UNESP. 1992.

SILVA, Daise Aparecida Palhares Diniz. Patrimônio e Memória – uma discussão universalizada. In: **Centro Virtual de Memórias Compartilhadas: Sala de Leituras**. Disponível em: <<http://ccnm.org.br/cvmc/files/Patrim%C3%B4nio%20e%20Mem%C3%B3ria%20-%20uma%20discuss%C3%A3o%20universalizada.pdf>> Acesso em: nov, 2009.

TYLOR, Edward Burnett. **Primitive culture**. London: John Murray, 1871.[s.i.]

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

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

WEHLING, Arno & WEHLING, Maria José. As estratégias da memória social. In **Brasilis: revista de história sem fronteiras**. Rio de Janeiro: Editora Atlântida, Ano 1 nº1, 2003.





## **Autores**

### **Anielson Costa Ferreira**

Mestre em Música Performance em Trombone pela Universidade de Aveiro, Portugal (2012- 2014), Especialista em Docência do Ensino Superior na Escola Superior da Amazônia (ESAMAZ-2012), Bacharel em música habilitação em trombone pela Universidade do Estado do Pará (2010). Possui Curso Técnico em Música com habilitação em Trombone pelo Instituto Estadual Carlos Gomes (2009). É concursado Técnico em Música de Nível Superior Trombone no Instituto Estadual Carlos Gomes e regente do Coral de Trombones do IECG.

### **Carla Romano**

Carla Romano: Carioca, Designer e Permacultura, há 16 anos atua na elaboração de projeto colaborativos principalmente relacionados a educação ambiental, sustentabilidade e artesanato. Trabalhando com etnias como Fulni-ô, Kayapó, Guarani M'bya e no Museu do índio do Rio de Janeiro. Desde então participa de eventos relacionados principalmente no Rio de Janeiro e Belém. Recentemente criou o Inajá Design Permacultural para trabalhos de Design e Permacultura junto à povos tradicionais, tem se dedicado a ajudar o grupo na busca de capacitações para sua emancipação e protagonismo. além de capitação de parceiros e recursos para projetos. Cocriadora do Inajá Design e da Agenda Awaete é parceira e produtora cultural do Instituto Janeraka.

### **Fernando Lacerda Simões Duarte**

Graduado em Direito e em Música (Composição e Regência). Mestre e doutor em Música pela UNESP. Realizou estágios pós-doutorais junto aos PPGs Música/ UFMG e Artes/UFPA, ambos com bolsa PNPd/CAPES. Possui experiência docente nos níveis fundamental, técnico, superior, de especialização e pós-graduação stricto sensu. Sua pesquisa de campo em acervos alcança cerca de 125 cidades. Tem se dedicado principalmente às temáticas da música religiosa e dos acervos musicais brasileiros. Autor de um livro e aproximadamente 140 títulos, entre artigos, capítulos e trabalhos completos em anais, publicados ou em processo de publicação. Foi segundo secretário da ANPPOM.

### **Guilherme Augusto de Ávila**

Doutorando em Ciências Musicais na Universidade Nova de Lisboa (2017). Possui Graduação em música pela Universidade Federal de Minas Gerais (2003) e

Mestrado em Música pela Universidade Federal da Bahia (2007). Atualmente é professor na Universidade Federal do Maranhão. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Educação Musical, atuando principalmente nos seguintes temas: música, violão, ensino coletivo, arranjo e educação musical.

### **Gilda Helena Gomes Maia**

Doutorando em Artes na UFPA. Mestre em Artes (UFPA/2011), bolsista de mestrado (FAPESPA - 2009 até 2011). Pesquisadora/voluntária, dos seguintes grupos de pesquisa: \*Grupo de Pesquisa Música e Identidade da Amazônia da UFPA - GPMIA (ATUALMENTE); \*Laboratório de Psicologia do Desenvolvimento da UFPA (ATUALMENTE); \*Grupo de Estudo e Pesquisa em Música da UEPA; \*Grupo de Pesquisa do Departamento de Inclusão Social - DIS/Programa Cordas da Amazônia da Escola de Música da UFPA - PCA/EMUFPA. Graduada em Bacharelado em Direito (UFPA/1998) e especialista em Direito Civil e Processo Civil (Universidade Estácio de Sá / 2002). Graduada em Bacharelado em Música com habilitação em Canto Lírico (UEPA/2007), especialista em Ensino das Artes na Educação Básica (UEPA/2006) e especialista em Fundamentos em Musicoterapia (Faculdade Internacional de Curitiba - 2006). Atualmente cursa duas especializações: Musicoterapia e Arteterapia na Faculdade CENSUPEG (Centro Sul-Brasileiro de Pesquisa, Extensão e Pós-Graduação).

### **Iva Rothe Neves**

Professora Mestre em Artes pelo PPGARTES/ UFPA sob orientação da Profa. Dra. Sonia Chada; licenciada em Educação Artística com Habilitação em Música pela UFPA sob orientação da Profa. Dra. Valéria Cristina Marques; Técnica em Canto pela EMUFPA, das turmas do Prof. Dr. Vanildo Monteiro e da Profa. Ma. Marina Monarcha. É Técnica em Gestão Cultural da Fundação Cultural do Pará - FCP desde 2011. É musicista profissional com ênfase em canto, teclado, composição e produção cultural. Possui três álbuns lançados: Aluguel de Flores (autoral, 2001), Mantras (projeto especial, 2005) e Aparecida (autoral, 2010); um circuito internacional de 20 shows (Alemanha e Itália, 2005) e circuitos nacionais (Conexão Vivo Salvador, 2012; Conexão Vivo BH, 2011; Rumos Itaú Cultural São Paulo, 2001). É pesquisadora do Grupo de Estudos sobre a Música no Pará (GEMPA/ UFPA) e do Laboratório de Etnomusicologia da UFPA (LABETNO/ UFPA) desde 2017.

### **Juliano Cássio da Silva Conceição**

Doutorando em Arte pelo Instituto de Ciências das Arte da universidade Federal do Pará (ICA/UFPA). Mestre em Gestão Pública pelo Núcleo de Altos Estudos Amazônicos, da Universidade Federal do Pará (NAEA/UFPA). Especialista em Estudos da Linguagem Aplicados à Educação de Surdos, pela Universidade Federal do Pará (UFPA). Possui Graduação em Licenciatura Plena em Música pela Universidade Federal do Pará (UFPA). É servidor efetivo da Universidade Federal do Pará. Coordenador de Planejamento, Gestão e Avaliação do Campus Universitário do Marajó-Soare/UFPA.

### **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). 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).

### **Líliam 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.

### **Lucian José de Souza Costa e Costa**

Professor Substituto na Universidade do Estado do Pará (UEPA/Licenciatura em Música) e Professor de Arte/Música na Secretaria de Educação do Pará (SE-DUC). Doutorando em Artes Pelo Programa de pós-graduação em artes (PP-

GARTES/UFGA). Mestre em Artes pela Universidade Federal do Pará (2019). Especialista em Atendimento Educacional Especializado pela Faculdade de Ciências Wenceslau Braz (2017). Graduado em Licenciatura Plena em Música pela Universidade do Estado do Pará (2015). Técnico em Música com habilitação em Violão Clássico pelo Instituto Estadual Carlos Gomes (2019). Tem experiência na área de Artes e Educação, com ênfase em educação Musical e Etnomusicologia, atuando principalmente nos seguintes temas: Educação musical, Ensino de arte, Formação inicial e continuada de Professores de Arte/música, música na educação básica, Ensino coletivo de violão e na Etnomusicologia com ênfase nas práticas musicais do Pará, Manifestações culturais com ênfase no Carimbó. É integrante do Laboratório de Etnomusicologia da Universidade Federal do Pará (LabEtno/UFGA) e Grupo de Pesquisa Transtornos do Desenvolvimento e Dificuldades de Aprendizagem (GP-TDDA/UFGA).

### **Marcus Facchin Bonilla**

Doutor em Artes pela UFGA com trabalho relacionado a Etnomusicologia e Educação do Campo. Mestre em música, musicologia-etnomusicologia pela UDESC. Bacharel em música (violão) pela UFRGS com especialização em Educação Musical pela UDESC. Possui experiência como professor e músico profissional, tendo participado de trabalhos artísticos premiados, assim como possui álbuns solo gravados e disponíveis nas plataformas digitais. É professor adjunto do curso de Licenciatura em Educação do Campo da UFT/UFNT, no campus de Tocantinópolis (TO). Desenvolve trabalhos nas áreas de Etnomusicologia, pesquisa-ação participante, práticas e práxis musicais, construção de conhecimentos em música e Educação do Campo.

### **Keila Michelle Silva Monteiro**

Doutoranda e Mestre em Artes pelo Instituto de Ciências da Arte da Universidade Federal do Pará, possui graduação em Educação Artística-Música pela Universidade do Estado do Pará (2002) e graduação em Letras pela Universidade Federal do Pará - Língua Portuguesa (2004) - Língua Inglesa (2007). Atualmente faz parte do Grupo de Pesquisa Música e Identidade na Amazônia-GPMIA e do Laboratório de Etnomusicologia da UFGA. Cantora e compositora no grupo Cais Virado. Trabalha no Centro de Formação de Professores - SEMEC e como professora substituta no Departamento de Artes da Universidade do Estado do Pará. Pesquisa a cultura punk em Belém do Pará, atuando principalmente nos seguintes temas: música, etnomusicologia, antropologia, linguística e literatura.

### **Saulo Christ Caraveo**

Paraense, iniciou sua carreira profissional como guitarrista no ano de 1997. Graduiu-se no Curso de Guitarra Elétrica com Especialização em Fusion no Instituto de Guitarra e Tecnologia IG&T de São Paulo no ano de 2004, fundou a Escola G2 Muhsica no ano de 2006 em Belém do Pará onde atua como professor de guitarra elétrica. Graduiu-se em Licenciatura Plena em Música na Universidade do Estado do Pará, recebendo o Prêmio de TCC Desataque 2014. Tornou-se Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará sob a orientação da Profa. Dra. Sonia Chada. Atualmente é doutorando pelo PPGARTES e membro do Laboratório de Etnomusicologia-UFPA.

### **Sonia Chada**

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

### **Timei Assurini**

Junto com seu avô mãe e irmãos representam os últimos pajés da etnia. Filho de Matuja e Itakiri, é conhecedor da cultura tradicional, alfabetizado na língua, fala fluentemente o idioma Tupi. Artesão e bioconstrutor, produz artefatos da etnia da linha produtiva masculina como bancos, arco e flechas entre outros além de atuar na construção das casas tradicionais. Conhecedor do território prática caça, pesca e pilota motor manual. Também é conhecedor de histórias e lendas locais, além de espécies importantes para a cosmologia e medicina tradicional Asurini. Atualmente vem acompanhando cena político cultural de Belém e Rio de Janeiro em busca de seu protagonismo junto ao mundo do karai para poder retornar a sua comunidade com conhecimento e parcerias necessárias para emancipação de sua comunidade e mediações de conflitos socioambientais que enfrentam no território devido a realidade local de impacto de grandes empreendimentos como Belo Monte.









**LAB**ETNO

## Panorama das Pesquisas em Música na Atualidade

Líliam Cristina Barros Cohen  
Jucélia da Cruz Estumano  
Gilda Helena Gomes Maia



LABORATÓRIO DE  
ETNOMUSICOLOGIA

